22

OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno 11 n. 22 - Dicembre 2020
Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010 - ISSN 2038-4394

WWW.UNIPAPRESS.IT

OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

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

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttori scientifici: Maria Concetta Di Natale - Enrico Colle

Comitato scientifico:
Presidente: Maria Concetta Di Natale
Francesco Abbate, Vincenzo Abbate, Maria Andaloro, Maria Giulia Aurigemma, Giovanna Baldissin Molli, Francesca Balzan, Dora Liscia Bemporad, Geneviève Bresc Bautier, Ivana Bruno, Antonella Capitanio, Jesus Rivas Carmona, Raffaele Casciaro, Rosanna Cioffi, Enrico Colle, Francisco De Paula Cots Morato, Sergio Intorre, Kirstin Kennedy, Didier Martens, Benedetta Montevecchi, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sànchez, Giovanni Travagliato, José Manuel Cruz Valdovinos, Paola Venturelli, Maurizio Vitella.

Comitato editoriale: Sergio Intorre, Salvatore Anselmo, Nicoletta Bonacasa, Cristina Costanzo, Roberta Cruciata, Filippo Maria Gerbino, Rosalia Francesca Margiotta.

Redazione: Sergio Intorre, Alessia Corso, Antonina Quartararo.

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Immagine di copertina: Annibale Fontana, *Lastrina raffigurante Ercole e l'Idra,* Baltimora, The Walters Art Gallery.

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 © 2020 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 Oreficeria nella Diocesi di Tricarico dal XV secolo al XVI
di Giovanni Boraccesi

35 Opere in pietre dure nell'inventario Gonzaga del 1626-1627. Qualche nota su stime, prezzi e costi (tra Milano e Mantova)
di Paola Venturelli

49 Un viaggio nella memoria sacra: le opere d'arte antica nelle chiese di nuova edificazione della città di Palermo
di Gaetano Giannotta

65 Arte e devozione tra Calabria e Sicilia. Argentieri messinesi, monaci *migratori* e *la Madonna della Lettera*: un breve *excursus* tra reliquiari antropomorfi e mante nel territorio reggino tra '500 e '700
di Maria Teresa Sorrenti

91 Opere d'arte negli inediti scritti del collezionista Salvatore Renda Pitti
di Lisa Sciortino

113 Le oreficerie dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Siena
di Paolo Torriti

129 Neogotico e liturgia a Firenze – Il *Tabernacolo della Concezione* in Duomo[1]
di Ferruccio Botto

147 Inediti manufatti tessili del periodo Liberty a Palermo
di Elvira D'Amico

157 Piccoli e preziosi: i cammei del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi
di Valentina Filamingo

173 L'«ostensorio d'oro» della cattedrale di Como *(Stanislao e Cornelio Borghi, 1932)*
di Rita Pellegrini

193 Recensioni

Editoriale

di Enrico Colle e Maria Concetta Di Natale

Ci auguriamo che la pubblicazione del ventiduesimo numero di OADI in un periodo così difficile possa rappresentare per i lettori un elemento di ritrovata consuetudine in un contesto ormai dominato tanto da cambiamenti rapidi e radicali quanto dal senso di angoscia ed impotenza a cui l'emergenza pandemica ci ha abituato. Allo stesso tempo, però, la pubblicazione regolare della rivista, insieme alle altre attività dell'Osservatorio per le Arti Decorative in italia "Maria Accascina", ha sempre rappresentato per noi il modo più efficace per mantenere un legame con la comunità di studiosi del settore, esigenza che, specialmente adesso, avvertiamo in modo particolarmente intenso. In questo numero Giovanni Boraccesi studia le suppellettili liturgiche del XV e XVI secolo rinvenute nella Diocesi di Tricarico, portando avanti la sua ricerca già avviata da tempo. Paola Venturelli analizza le stime e i prezzi delle opere in pietre dure che figurano nell'inventario Gonzaga del 1626-1627, mettendo in evidenza come quelle di Arte Decorativa siano valutate maggiormente rispetto ai dipinti. L'articolo di Gaetano Giannotta passa in rassegna opere che, per vari motivi, non si trovano più nelle loro sedi originarie e che sono oggi custodite nelle parrocchie di nuova costruzione della città di Palermo. Maria Teresa Sorrenti esamina un corpus di arte sacra realizzato nel territorio reggino tra XVI e XVIII secolo, sottolineando i rapporti artistici tra Calabria e Sicilia in quel periodo. Attraverso lo studio dei manoscritti di Salvatore Renda Pitti, Lisa Sciortino ricostruisce gli acquisti effettuati dal collezionista in diverse case d'asta nel tempo. Paolo Torriti propone un catalogo delle suppellettili liturgiche dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe di Siena. Ferruccio Botto prende in esame il Tabernacolo della Concezione nella cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore, esempio particolarmente efficace del gusto neogotico a Firenze. Elvira D'Amico analizza alcuni manufatti tessili inediti del Liberty palermitano. Il Fondo Gilardet di cammei custoditi presso il Museo Boncompagni Ludovisi di Roma è oggetto dell'articolo di Valentina Filamingo. Rita Pellegrini, infine, propone uno studio dell'ostensorio della cattedrale di Como realizzato da Stanislao e Cornelio Borghi nel 1932. Completano il numero due recensioni di Lucia Ajello e Anita Paolicchi su altrettante interessanti novità editoriali. A tutti i nostri lettori i migliori auguri di un sereno periodo natalizio e di un anno nuovo che ci consenta finalmente di rincontrarci, tutti insieme.

Abstract

Giovanni Boraccesi

Oreficeria nella Diocesi di Tricarico dal XV secolo al XVI

Il saggio completa la disamina delle suppellettili liturgiche del XV e XVI secolo rinvenute nella Diocesi di Tricarico, già oggetto di studio da parte dell'autore. Partendo dalle descrizioni dei manufatti in avorio, l'articolo prosegue analizzando le suppellettili liturgiche in argento realizzate fino agli inizi del XVII secolo e i successivi interventi di restauro.

Jewellery in the Diocese of Tricarico from the 15th to the 16th century

The essay completes the examination of the liturgical furnishings of the 15th and 16th centuries found in the Diocese of Tricarico, which the author had already studied. Starting from the descriptions of the ivory artefacts, the article goes on to analyse the silver liturgical furnishings made up to the beginning of the seventeenth century and the subsequent restoration work.

Paola Venturelli

Opere in pietre dure nell'inventario Gonzaga del 1626-1627. Qualche nota su stime, prezzi e costi (tra Milano e Mantova)

L'inventario Gonzaga del 1626-1627 elenca, insieme agli altri beni, le opere in pietre dure. Il documento è importante anche perché, diversamente da altri analoghi, fornisce la stima dei manufatti, espressa in Lire, Ducatoni e Scudi. Il saggio analizza queste valutazioni economiche, mettendo in evidenza come le opere di Arte Decorativa siano valutate maggiormente rispetto ai dipinti.

Works in gemstones in the Gonzaga inventory of 1626-1627. Some notes on estimates, prices and costs (between Milan and Mantua)

The Gonzaga inventory of 1626-1627 lists gemstones along with other goods. The document is also important because, unlike other similar ones, it provides the estimate of the artefacts, expressed in Lire, Ducatoni and Scudi. The essay analyses these economic valuations, highlighting how works of decorative art are valued more highly than paintings.

Gaetano Giannotta

Un viaggio nella memoria sacra: le opere d'arte antica nelle chiese di nuova edificazione della città di Palermo

L'autore mette in evidenza una serie di opere d'arte rimaste relegate ai margini della storia artistica palermitana, che oggi ornano le parrocchie di nuova edificazione della città di Palermo e non più le sedi originarie, sottolineando l'importanza della valorizzazione e della tutela che queste meriterebbero. Vengono ripercorse le tappe storiche più significative dell'urbanizzazione della città, a partire dall'annessione della Sicilia al Regno d'Italia nel 1860, dalla *belle époque* al Novecento.

A journey through sacred memory: ancient works of art in Palermo's newly built churches

The author highlights a series of works of art that have remained relegated to the margins of Palermo's artistic history and that now adorn the newly built parishes of the city of Palermo rather than their original locations, emphasising the importance of the enhancement and protection they deserve. The most significant historical stages in the urbanisation of the city are retraced, starting from the annexation of Sicily to the Kingdom of Italy in 1860, from the belle époque to the 20th century.

Maria Teresa Sorrenti

Arte e devozione tra Calabria e Sicilia. Argentieri messinesi, monaci *migratori* e la *Madonna della Lettera*: un breve excursus tra reliquiari antropomorfi e mante nel territorio reggino tra '500 e '700

Il saggio propone un *excursus* tra reliquiari antropomorfi e mante in Sicilia e Calabria tra il XVI ed il XVII secolo. Lo studio delle opere di argenteria sacra di provenienza messinese oggi conservate in territorio calabro mette in luce la duplice rilevanza che ad esse va attribuita nell'ambito delle secolari relazioni artistiche e culturali, ma anche di devozione, di cui è intessuta la *storia* dello Stretto.

Art and devotion between Calabria and Sicily. Messinian silversmiths, migratory monks and the Madonna della Lettera: a brief excursus among anthropomorphic reliquaries and mantas in the territory of Reggio Calabria between the 16th and the 18th century

The essay proposes an excursus among anthropomorphic reliquaries and mantas in Sicily and Calabria between the 16th and 17th centuries. The study of works of sacred silverware from Messina now preserved in Calabria highlights the dual importance that should be attributed to them in the context of the centuries-old artistic and cultural relations, but also of devotion, with which the history of the Strait is woven.

Lisa Sciortino

Opere d'arte negli inediti scritti del collezionista Salvatore Renda Pitti

In seguito ad una risistemazione approfondita dei depositi del Palazzo Arcivescovile di Monreale, sono emersi documenti manoscritti redatti da Salvatore Renda Pitti, che contengono un elenco dettagliato degli acquisti fatti nel tempo e in diverse case d'asta da parte del collezionista. I materiali rinvenuti hanno consentito un approfondimento degli studi sul personaggio del secolo scorso, custode di preziosi manufatti oggi generosamente concessi alla fruizione pubblica.

Works of art in the unpublished writings of collector Salvatore Renda Pitti

Following a thorough reorganisation of the storerooms of the Archbishop's Palace in Monreale, handwritten documents compiled by Salvatore Renda Pitti emerged, containing a detailed list of

purchases made by the collector over time and in various auction houses. The materials found have made it possible to deepen the studies on the personage of the last century, custodian of precious artefacts now generously granted to the public.

Paolo Torriti

Le oreficerie dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Siena

L'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe è uno dei più ricchi e preziosi della città di Siena, alla cui realizzazione contribuirono numerosi artisti del calibro di Astolfo Petrazzi, Ilario Casolani, Domenico Manetti, ecc. Nei secoli successivi proseguì la valorizzazione e l'arricchimento della chiesa e dell'oratorio, il quale fu dotato di ingenti e preziose suppellettili sacre, come testimoniano gli antichi inventari. Il saggio studia l'interessante e prezioso corpus di opere finora inedito.

The goldsmithery of the Oratory of Saints Rocco and Job in Siena

The Oratory of Saints Rocco and Job is one of the richest and most precious in the city of Siena, to whose creation numerous artists of the calibre of Astolfo Petrazzi, Ilario Casolani, Domenico Manetti, etc. contributed. In the following centuries, the church and oratory continued to be enhanced and enriched, and was equipped with large and precious sacred furnishings, as the ancient inventories testify. The essay studies the interesting and precious corpus of works, so far unpublished.

Ferruccio Botto

Neogotico e liturgia a Firenze – Il *Tabernacolo* della *Concezione* in Duomo

A Firenze, il gusto neogotico nella suppellettile liturgica ebbe un seguito dalla metà del XIX secolo. Uno dei primi e più rilevanti arredi fu il Tabernacolo della Concezione nella cattedrale di Santa Maria del Fiore, in argento dorato, realizzato da un artefice fiorentino verso il 1851-1853. Tale periodo di tempo, benché difficile per il Granducato ormai al termine, vide nondimeno il granduca Leopoldo II all'opera per collegare la Toscana con le nazioni d'Europa ed i loro sistemi industriali. Cosicché il Tabernacolo deve leggersi anche alla luce della circolazione di idee importata dalle Esposizioni internazionali. Un peso considerevole fra i presupposti dell'arredo, comunque, fu dato dagli accesi dibattiti sul revival gotico delle facciate di Santa Maria del Fiore e Santa Croce a Firenze, in fase di costruzione durante tutta la seconda metà dell'Ottocento.

Neo-Gothic and liturgy in Florence – The Tabernacle of the Immaculate Conception in the Duomo

The Florentine Gothic revival in the liturgical furnishing did not begin until the mid-nineteenth century. One of the earliest and most important objects is the gilded-silver Tabernacle of the Immaculate Conception, still in the Cathedral of Santa Maria del Fiore. The Tabernacle was made by a Florentine silversmith in the early 1850s, a difficult moment for Tuscany since the Grand Duchy was almost at the end. At that time, Grand Duke Leopold II was attempting to implement connections between Tuscany and other European nations and their industrial systems. The fact that the Tabernacle was made in Florence implies the circulation of stylistic tendencies in the Tuscan Capital by means of international Exhibitions. Furthermore, the work can be considered within the context of the heated debates concerning the Gothic revival façades of Santa Maria del Fiore and Santa Croce, both under construction during the second half of the nineteenth century.

Elvira D'Amico

Inediti manufatti tessili del periodo liberty a Palermo

Il saggio studia alcuni inediti manufatti in tessuto decorati con diverse tecniche artigianali e di destinazione privata, caratterizzati da motivi ornamentali propri del Liberty palermitano, mettendoli in relazione con il contesto culturale dell'epoca. Alcuni di questi manufatti si sono insperatamente tramandati fino a noi e sono ancora rinvenibili in collezioni private o familiari, fornendoci preziose informazioni sul livello qualitativo raggiunto da queste anonime artiste tessili.

Unpublished textile artefacts from the Liberty period in Palermo

This essay studies some previously unpublished textile artefacts decorated with various craft techniques and intended for private use, characterised by ornamental motifs typical of Art Nouveau in Palermo, relating them to the cultural context of the period. Some of these artefacts have unexpectedly been handed down to us and can still be found in private or family collections, providing us with valuable information on the level of quality achieved by these anonymous textile artists.

Valentina Filamingo

Piccoli e preziosi: i cammei del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi

Viene presa in esame una parte del Fondo Girardet, la storica famiglia di incisori in pietra dura di intagli e cammei, acquisito nel 1997 dal Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la Moda dei sec. XIX e XX di Roma, contenente cammei finiti e semilavorati, impronte su ceralacca e in gesso, calchi preparatori, e altri attrezzi di lavoro. Una parte del Fondo è stata recentemente oggetto dell'esposizione temporanea *L'arte del cammeo. Dalla lavorazione ai preziosi del fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi*, e cronologicamente sistemata per accompagnare il visitatore attraverso un breve excursus sulle fasi della lavorazione, dai modellini in gesso alla pietra lavorata.

Small and Precious: Cameos from the Girardet Collection at the Boncompagni Ludovisi Museum

The article examines part of the Fondo Girardet, the historic family of engravers of hard stone carvings and cameos, acquired in 1997 by the Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei Sec. XIX e XX di Roma, containing finished and semi-finished cameos, wax and plaster impressions, preparatory casts and other working tools. Part of the collection was recently the subject of the temporary exhibition *L'arte del cammeo. Dalla lavorazione ai preziosi del fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi*, and chronologically arranged to take the visitor through a brief excursus on the stages of workmanship, from plaster models to worked stone.

Rita Pellegrini

L'«ostensorio d'oro» della cattedrale di Como (Stanislao e Cornelio Borghi, 1932)

L'articolo studia l'ostensorio d'oro realizzato dai fratelli Stanislao Giuseppe e Cornelio Raffaele Borghi, protagonisti di un sodalizio lavorativo che durò sino alla fine degli anni '40. L'opera viene contestualizzata con il panorama storico, artistico e culturale del periodo e ne vengono analizzati nel dettaglio gli aspetti simbolici.

The "golden monstrance" of Como Cathedral (Stanislao and Cornelio Borghi, 1932)

The article studies the gold monstrance made by the brothers Stanislao Giuseppe and Cornelio Raffaele Borghi, protagonists of a working partnership that lasted until the end of the 1940s. The work is contextualized with the historical, artistic and cultural panorama of the period and its symbolic aspects are analyzed in detail.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Oreficeria nella Diocesi di Tricarico dal XV secolo al XVI

di Giovanni Boraccesi

Sulla base di una mia indagine, con questo saggio intendo completare la disamina delle suppellettili liturgiche del XV e XVI secolo rinvenute nella Diocesi di Tricarico. In un precedente studio, infatti, sempre afferente a questa circoscrizione ecclesiastica della Basilicata, ho già reso noto un gruppo di croci astili; tale studio, inoltre, è preceduto da una introduzione storico-bibliografia, a cui rimando per eventuali approfondimenti[1].

Inizio questa mia indagine, ricordando due straordinari e noti manufatti in avorio, originariamente d'uso profano ma trasformati in reliquiari, custoditi nella Chiesa di Santa Maria Assunta a San Mauro Forte, antico edificio religioso riedificato nel 1553.

Si tratta di due *Cofanetti* (Fig.1) del XII-XIII secolo di manifattura arabo-sicula[2], la cui tipologia è oggi segnalata sia in luoghi di culto, sia in musei nazionali e internazionali. Suppongo che in origine facessero parte delle suppellettili sacre in dotazione al Monastero benedettino di Santa Maria di Priati, assai prossimo a Tricarico e già menzionato in una falsa bolla del 1060[3].

Figg. 1a/b. Manifattura arabo-sicula, XII-XIII secolo, *Cofanetti eburnei*, San Mauro Forte, Chiesa Santa Maria Assunta.

La più antica testimonianza dei reperti sanmauresi è nel verbale della citata visita pastorale del vescovo Giovanni Battista Santonio, redatto il 6 dicembre 1588: «*Visae postea fuerunt reliquiae quae conservantur a cornu evangelij dicti altaris Cappellae Corporis Christi in fenestra condita in muro quae clave claditur, intus capsulam eburneam quadratam quae caret clave et sera, propterea fuit iniunctum ut sub pena librarum cerae albae 25 de ea provideatur intra tres menses proximos et intus dictam capsulam eburneam*

Fig. 2. Orafo toscano ?, ultimo quarto del XV secolo, *Pastorale*,Tricarico, Museo Diocesano.

repertae fuerunt reliquiae infrascriptae conservatae in diversis buxolis ligneis et uno eburneo, ac cartulis diversis videlicet: reliquiae sancti Mauri abbatis; lapis presepij Domini nostri Jesu Christi; reliquiae sanctorum Quiriaci Ilargij et Smiragdi; reliquia sancti Lucae Terrae Armenti; reliquiae sancti Ludovici regis Gallorum videlicet: de tunica de veste sancti Joannis»[4].

Dalla stessa fonte rilevo che a Montemurro nella domenicana Chiesa dell'Annunciazione (fondata nel 1442) era presente un *Cofanetto* in avorio intagliato e figurato, ora perduto, verosimilmente di particolare pregio: «[...] *capsulam eburneam imaginibus incisam et bene manufactam pixidem argenteam intus illam*»[5].

Maggior fortuna critica ha avuto il *Riccio di pastorale* (Fig. 2) della Cattedrale di Tricarico, commissionato da un munifico vescovo, finora ignoto, che lo avrebbe fatto realizzare nell'ultimo quarto del XV secolo da un argentiere toscano[6].

Nel verbale del 23 febbraio 1588 della visita pastorale del vescovo Santonio sono minuziosamente descritti i ricchi decori e le microsculture del manufatto originale: «*Pastorale ex ligno, coopertum argento smaltato divisum in quatuor partibus cum vitis ut insimul uniri possit in capite est deauratum ac diversis folijs et animalibus argenteis ornatum, et quia nonnulae ex dictis ornamentis sunt dirutae et penes archidiaconum conservantur propterea fuit iniunctum dicto domino Mario procuratori Mensae Episcopalis ut intra mensem procuret et faciat eundem pastorale accomodari et concinnarj quod pastorale reponitur intus capsulam ex coramine propterea confectam*»[7].

Se prodotto in Toscana, propongo un confronto col più antico e aulico *Pastorale* (circa 1324) del Museo Diocesano di Città di Castello, attribuito al senese Goro di Gregorio[8]; in tal senso, forse, non va trascurata l'elezione al Vescovado di Tricarico di Onofrio da Santa Croce (1448-1471). Secondo un'incontrollata tradizione, però, il pastorale in esame proverrebbe dal vicino comune di Calciano[9] e se fosse così, probabilmente dalla distrutta Abbazia benedettina di Santa Maria di Serra Cognato.

Il bacolo potrebbe anche essere stato prodotto a Napoli, giacché in età aragonese qui furono attivi diversi orafi toscani assieme a provenzali e catalani. L'ipotesi di

assegnare la committenza del manufatto a un altro vescovo di Tricarico porterebbe a coinvolgere i successori di Onofrio da Santa Croce: Orso Orsini (1471-1474) e Scipione Cicinello (1474-1494). La questione rimane pertanto aperta.
Un intervento di riparazione di questa peculiare insegna vescovile dovrebbe farsi risalire al Cinquecento inoltrato, in quanto lo studioso Elio Catello fa osservare: «[...] alla conclusione del riccio, manca il gruppo scultoreo ... che avrebbe potuto darci qualche interessante indicazione, essendo stato sostituito in epoca successiva da un banale e incongruo boccolo»[10]. Un pastorale tipologicamente affine, per fare un solo esempio, doveva essere quello, perduto, della cattedrale di Nardò: «*Pastorale unum argenteum cum insignibus bo(n)æ me(moriæ) Ludovici Iustini de Castello, cum imaginibus beatæ Virginis, et Angeli acx ipsius Ep(iscop)i, et barculæ sculpitist in curco Past(ora)li*»[11].
Del pastorale di Tricarico fu lo stesso vescovo Giovanni Battista Santonio a sollecitare entro marzo-aprile del 1588, come s'è detto, un improcrastinabile ripristino, successivo di qualche anno, il che è assai curioso, rispetto a quello fatto operare dal suo predecessore Nunzio Antonio de Caprioli (1554-1584); a quest'ultimo s'è voluta attribuire (Di Sciascio) il richiesto inserimento, sul bordo esterno del riccio, di microsculture raffiguranti caprioli e cani.

Fig. 3. Argentieri napoletani, seconda metà del XV secolo e XVIII secolo, *Reliquiario a braccio di San Pancrazio*, Tricarico, Cattedrale.

Questo munifico prelato, inoltre, dotò di pregevoli suppellettili sacre, sulle quali appare il suo stemma episcopale, due luoghi di culto della Diocesi: alla Cattedrale di Tricarico donò una croce astile in argento, forse del tipo *Arbor Vitae*, e lussuosi paramenti liturgici; alla Chiesa di Santa Maria dell'Episcopio di Montalbano, un parato di velluto[12].
Nel repertorio degli oggetti liturgici della Diocesi tricaricense, di ben altra tipologia sono i reliquiari antropomorfi, ossia i contenitori di reliquie realizzati, per lo più, in legno o in metalli preziosi, secondo la forma della sacra vestigia custodita.
Della Cattedrale di Tricarico è ragguardevole il *Reliquiario a braccio di San Pancrazio* (Fig. 3), il quale originario della cittadina di Sinnada in Asia Minore, subì il martirio a Roma nel 304[13]. Di quest'oggetto esiste una scheda, compilata nel 1974

Fig. 4. Argentieri napoletani, seconda metà del XV secolo e seconda metà del XVI secolo, *Reliquiario a Braccio di San Luca abate*, Armento, Chiesa di San Luca abate.

Fig. 5. Orafo napoletano, XVII secolo, *Anello*, Armento, Chiesa San Luca abate.

dalla Soprintendenza di Matera e aggiornata nel 2005[14], trascurata dalla letteratura specialistica.

Nel verbale del 22 febbraio 1588 della visita pastorale di Giovanni Battista Santonio è riportato a proposito di questo manufatto: «*Postea repertum fuit brachium sancti Panchratij existens intus brachium confectum ex argenteo pro illius ornamento cum pede eneo supra deaurato: et fuit dictum quod brachium hoc non conservatur cum alijs reliquijs supradictis quia semper portatur in omnibus processionibus, et presertim contra tempestates ad effectum ut commodius accipi possit... Et dictum fuit has reliquias fuisse ab immemorabili tempore traslatas ab Ecclesia Crassani sed nulla de hoc habetur memoria particularis nisi tantum de publica voce*»[15].

Di forma cilindrica e degradante verso l'alto, questo reliquiario è percorso da tre fasce ornamentali dorate, diversamente decorate, che arricchiscono una manica in tessuto rigido: quella centrale ha un motivo a palmette speculari; quelle laterali, un identico fregio vegetale a stampo, di gusto rinascimentale, sovrastato da dentellature. Al polso è attaccata la mano aperta, delimitata in basso da una manica pieghettata; più sotto, sebbene poco visibile, è riproposto lo stesso motivo delle fasce. Quest'oggetto è opera di un qualificato artefice della seconda metà del XV secolo, forse attivo nella fervente Napoli d'età Aragonese.

Sul piano morfologico si possono stabilire utili confronti, ricordando: il *Reliquiario a braccio di san Tommaso* (1471) della Chiesa di Santa Maria Assunta a Ravello[16]; i due della Cattedrale di Matera; quello della Parrocchiale di Sant'Erasmo a Santeramo in Colle[17].

Per renderne più funzionale la visione e il trasporto nelle processioni rituali nel XVIII secolo il reliquiario pancraziano venne dotato di un possente basamento argenteo caratterizzato da una larga base circolare con motivi a baccelli, alternativamente piatti e bombati, raggruppati nella parte apicale da una corona di foglie volgenti verso il bas-

so; sull'insieme insiste una sfera fasciata, che a sua volta, regge una semicoppa baccellata.
A meno di una mia errata decifrazione, sull'orlo del punzone sono incusse le lettere GMC, corsive e intrecciate tra loro, racchiuse in un ricettacolo vagamente ovale o rettangolare con angoli smussati; è la stessa matrice da me rilevata, a suo tempo, sull'*Ostensorio* del Museo Diocesano di Manfredonia[18].
A un ignoto artefice, forse napoletano, attorno alla seconda metà del XV secolo sarà stato commissionato un pressoché inedito *Reliquiario a braccio di San Luca abate* (Fig. 4) per l'omonima Chiesa di Armento[19], crollata nel gennaio del 1947 per un cedimento della collina su cui sorgeva. Nel verbale della visita pastorale del vescovo Giovanni Battista Santonio, compiuta il 25 novembre 1589, infatti si legge: «*Brachium argenteum in quo est ossis brachij sancti Lucae*»[20].
Negli anni Sessanta-Settanta del Cinquecento al manufatto fu aggiunta una base in rame dorato, la cui elegante decorazione a motivi vegetali palesa una notevole deferenza artistica per le coeve produzioni napoletane. Tra due collarini di questa base è contenuto il nodo ovale, sul quale sono incise sia l'iscrizione in maiuscolo *Divi Luce / reliquia*, sia l'effige del santo; sul tutto insiste una coppa ovaliforme, atta a sorreggere il braccio, decorata da una incisione a racemi su fondo ruvido e nella parte superiore da una fascia di gigli sagomati, sulla quale è apposto un sigillo cereo, illeggibile perché consunto.

Fig. 6. Argentiere napoletano, 1623, *Reliquiario a braccio di San Vito e San Modesto*, Albano di Lucania, Chiesa Santa Maria Assunta.

Il basamento in esame, realizzato insieme ad altre opere in metallo, come si dirà, rispecchia la particolare e florida stagione artistica vissuta dalla Chiesa armentese di San Luca Abate nel XVI secolo. Paradigmatici di tale temperie sono il noto *Polittico* e la tavola di *San Leonardo*, qui pure allogati[21].
Di pregevole esecuzione ed eleganza, poi, è il braccio in argento e argento dorato, dotato di un ricettacolo rettangolare, chiuso da tre quadrilobi traforati sovrapposti e delimitato da una cornicetta incisa con occhielli negli spigoli. In prossimità del polso, la manica dell'abito è pieghettata e impreziosita da una frangia dorata con losanghe foliacee, segnate su fondo ruvido. Una trina di minuti quadrilobi, anch'essi traforati, ha la funzione di raccordo tra il polso e la mano a fusione, resa in atto benedicente.
Nel mignolo della mano benedicente è infilato un interessante *Anello* (Fig. 5) in oro con rubino, verosimilmente un *ex voto*. Sui lati superiori della verga s'espandono semplici foglie, alle quali è saldato il castone quadrato, decorato tutt'intorno con due volute divergenti a traforo; in esso è alloggiato un rubino con taglio a gradino. Quest'anello è, forse, opera di un gioielliere-orafo napoletano del XVII secolo.

Fig. 7. Argentiere napoletano, post 1588, *Reliquiario a busto di San Mauro abate*, San Mauro Forte, Chiesa Santa Maria Assunta (trafugato).

Nel *Reliquiario a braccio di san Vito* (Fig. 6), patrono di Albano di Lucania[22], sebbene databile al primo Seicento, si colgono stilemi tardomanieristici, quali la forma cilindrica dell'avambraccio, ravvivato da delicati e virtuosistici decori vegetali, incisi su fondo satinato. Il manufatto poggia su una piattaforma circolare in bronzo dorato, sostenuta da tre conchiglie e cinta da un'iscrizione, purtroppo consunta. Nel ricettacolo ovale sono custoditi due frammenti ossei; più in alto compare la sigla compendiaria *SIB. SAB. 1623*, di difficile interpretazione. Sul polsino dell'abito, abbellito da un pizzo dorato, è innestata la mano benedicente, eseguita a fusione e resa naturalisticamente nei minimi dettagli, essendo ben visibili le pliche cutanee e le vene, nonché, sul dorso, i tendini, le pieghe e, perfino, le nocche. Sul medio della mano è incisa la sigla *S.V.* che ragionevolmente va sciolta in San Vito.

Per numerosi dettagli questo manufatto della Chiesa di Albano è confrontabile e riferibile allo stesso artefice dell'analogo *Reliquiario a braccio di san Vito e san Modesto* (1612), già nella Chiesa della Trinità e oggi in quella del Carmine, entrambe a Lagonegro[23].

Va precisato che il *Reliquiario a braccio di san Gaudenzio* nella Chiesa dell'Assunta a Garaguso, convenzionalmente ed erroneamente considerato del Quattrocento[24], in realtà è un manufatto napoletano del XVIII secolo, punzonato con il marchio FC di un argentiere mai prima rinvenuto; il basamento, poi, è datato 1923.

Nella circoscrizione ecclesiastica in esame ricorreva, anche la tipologia dei reliquiari a busto, qual era quello del *Reliquiario a busto di san Mauro abate* (Fig. 7), monaco del VI secolo, discepolo prediletto di San Benedetto[25], custodito nella Chiesa di Santa Maria Assunta a San Mauro Forte e rubato nella notte tra il 14 e il 15 marzo 1980.

Di questo reliquiario rimangono effimere testimonianze iconografiche: una cartolina postale del 1965, edita da Vincenzo Simone di Bari[26], che propone il santo con una mitria ricamata per rimpiazzare quella originale in metallo, forse perduta, nonché con due croci pettorali ai lati del ricettacolo delle reliquie; tre fotografie, scattate da varie angolazioni nell'aprile del 1975[27].

Ritengo che questo reliquiario antropomorfo sia stato prodotto a Napoli subito dopo il 1588, poiché di esso non si fa menzione nel verbale della visita pastorale, compiuta il 5 dicembre di quell'anno dal vescovo Giovanni Battista Santonio; va rilevato,

Figg. 8a/b. Argentiere napoletano, fine del XVI secolo?, *Mano benedicente*, San Mauro Forte, Chiesa Santa Maria Assunta.

infatti, che a quella data la *reliquia sancti Mauri abbatis* era custodita in un bossolo di legno[28].
Il busto perduto potrebbe ben essere accostato a una serie di analoghi esemplari del Cinque-Seicento, diffusi nel Viceregno e nelle aree confinanti: a Montecassino e a Fondi, nel Lazio meridionale[29]; a Catanzaro, a Cosenza e a Torano Castello in Calabria[30]; a Napoli, dove ricordo il più tardo *San Gennaro* (1639) nel Museo Civico di Castel Nuovo[31] e il *Sant'Eligio*, che vidi anni addietro nell'omonima chiesa; nonché alcuni *Busti-reliquiario* a Montevergine[32].
Da fonti orali apprendo che per l'esistente rifacimento del reliquiario la ditta Serpone di Napoli riutilizzò la testa in argento precedentemente fissata su un distrutto busto ligneo del santo abate, pure conservato a San Mauro Forte. Tale testa ricalca perfettamente i lineamenti fisiognomici di quella presente sul trafugato mezzobusto, sicché potrebbe essere stata ottenuta da un modello a stampo per uso processionale.
Altri testimoni mi comunicano che a San Mauro Forte fu ritrovata una *Mano benedicente* (Fig. 8) in argento fuso, possibile avanzo del citato busto ligneo, tuttavia c'è da chiedersi quale sia stato il destino dell'altra mano, perciò l'oggetto ritrovato potrebbe essere il residuo di un altro reliquiario a braccio, pure commissionato dopo il 1588, in quanto non citato nella visita pastorale di quell'anno. Tutti i particolari anatomici di tale braccio permettono pertinenti confronti stilistici, per esempio, con i reliquiari a braccio conservati nel Museo Diocesano di Bitonto, soprattutto con quello di San Basilio Magno[33].
Fra gli oggetti liturgici cinquecenteschi della Diocesi di Tricarico s'impone lo straordinario *Ostensorio* (Fig. 9) della Chiesa di San Luca Abate ad Armento[34], opera di

Fig. 9. Argentiere napoletano, 1599, *Ostensorio*, Armento, Chiesa San Luca abate.

Fig. 10. Argentiere napoletano, fine del XVI secolo, *Ostensorio*, Ruvo del Monte, Chiesa Santa Maria Assunta.

altissimo livello artistico, realizzata in argento fuso e cesellato; è un manufatto assai prezioso, perché pervaso da fitti decori di tradizione classica, resi con grande raffinatezza e con ineccepibile tecnica esecutoria.
La base ovale, gradinata, è costituita da due fasce con ovoli e con fuseruole; la sovrastante superficie è in ogni sua parte decorata da ghirlande penduli, alternate a testine sporgenti di cherubini. Sul bordo perimetrale è incisa l'iscrizione con l'anno di realizzazione e con il nome del committente: *Hanc custodiam fieri fecit reverendus donus Lucas Ferrus archi(b)respiter Terre Armenti ad honorem et gloria Santissimi Sacramenti iunii 1599*. L'opera, sicuramente giunta ad Armento per la festa del *Corpus Domini* del 1599, risponde ai dettami canonici postconciliari. Sul collo del piede è uno stemma 'parlante', mai prima d'ora evidenziato, raffigurante un leone rampante che spezza con le zampe anteriori un'asta in ferro, probabile riferimento al cognome dell'arciprete committente.
L'elaborato fusto è costituito da un nodo a cipolla, anch'esso finemente decorato, dal quale si dipartono due volute vegetali; su queste poggiano altrettanti angeli panneggiati, a figura intera e di grande effetto plastico, in atto d'adorare l'ostia consacrata. Nel mezzo, sovrapposto a un nodo a balaustro e in posizione più elevata rispetto ai due precedenti, insiste un terzo angelo di maggiore dimensione, che con le braccia divaricate sorregge la sfarzosa raggiera. Questa racchiude la teca circolare, circondata dall'iterazione di cinque raggi lanceolati e di uno fiammeggiante, frapposto ai primi;

Fig. 11. Gian Pietro Parascandolo, XVI-XVII secolo, *Calice*, Armento, Chiesa San Luca abate.

Fig. 12. Argentiere napoletano, XVI-XVII secolo, *Calice*, Accettura, Chiesa San Nicola di Bari.

la parte superiore è completata dalla figura del Cristo risorto, oggi privo della mano destra e del vessillo crocesignato.

Quanto evidenziato e la polita armonia stilistica di quest'ostensorio permette d'assegnarlo a un argentiere napoletano d'alto profilo, capace di proporre un modello colto assai gradito ai committenti. Ai confronti proposti da Rita Mavelli, vanno, ora, aggiunti quelli più calzanti con gli ostensori di Acquaviva delle Fonti e di Ruvo di Puglia[35]. Allo stesso àmbito culturale vanno, inoltre, ricordati: il coevo *Ostensorio* della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Pescina in provincia de L'Aquila[36]; quello della Chiesa di Santa Maria Assunta a Ruvo del Monte (Fig. 10) nella Diocesi di Melfi, addirittura ritenuto un'opera del XIX secolo[37], che mi riprometto di approfondire in un prossimo studio.

La presenza ad Armento di un reperto così raffinato testimonia, più di tanti altri esempi, la fitta rete di contatti istituiti tra la committenza locale e la capitale del Viceregno.

Un esemplare simile è quello inventariato nella Chiesa di Santa Maria dell'Episcopio a Montalbano Jonico, oggi nella Diocesi di Matera, come detto. Il 14 gennaio 1589 esso è così descritto: «*Tabernaculum eneum deauratum cun cuppa argentea deaurata, ac cristallo ornatum pro deferendo Sanctissimo Sacramento Eucaristiae processionaliter et est altitudinis palmorum duorum vel circiter, habetque in illius pede duo cornucopia ramum facienta in quorum capite extant due imagines angelorum ex opere elevato orantes sanctissimum Sacramentum, et sunt de consimili, et tabernaculum ipsum est decentis operis*»[38].

Fig. 13. Argentiere napoletano, XVII secolo, *Calice*, Armento, Chiesa San Luca Abate.

Fig. 14. Argentiere napoletano, XVII secolo, *Calice*, Corleto Perticara, Santa Maria Assunta.

Nei canoni liturgici di qualsiasi rito, fra gli arredi preziosi non manca il vaso sacro per eccellenza, vale a dire il calice per la consacrazione eucaristica del vino. Tra i reperti rilevati nella circoscrizione in esame, quelli prodotti a partire dalla seconda metà del Cinquecento costituiscono la maggioranza. Si connotano, particolarmente, per la base e per il fusto a fusione in rame o in bronzo dorato, decorati con elementi vegetali, nonché per ricorrenti elementi distintivi: il nodo a oliva o ovaliforme; il sottocoppa con motivi a baccelli o arabescati, sovrastato da un cordolo con trina traforata.
Nell'intento di un deciso rinnovamento delle suppellettili sacre e sulla scia delle direttive canoniche tridentine, pervenne alla Chiesa di San Luca Abate di Armento un elegante *Calice* (Fig. 11), il cui modello è comune ad altri, frequentemente rinvenuti nelle regioni del Mezzogiorno d'Italia. Il punzone impresso (G·P/P), è quello di Gian Pietro Parascandolo, argentiere autorevole nel panorama artistico napoletano, vissuto a cavaliere tra XVI e XVII secolo, e del quale in Basilicata si conservano diverse opere[39].
Sia pure con qualche variante, le soluzioni descritte si riscontrano, anche, in altri calici rilevati in diversi luoghi di culto lucani: nella Chiesa di San Nicola di Bari ad Accettura[40] (Fig. 12); nella Chiesa di San Luca Abate, pure ad Armento[41] (Fig. 13); nella Chiesa di Santa Maria Assunta a Corleto Perticara[42] (Fig.14), ma di questo manufatto il perduto sottocoppa originale è stato sostituito da uno molto semplice; nella Chiesa dell'Assunta ad Albano di Lucania (Figg.15-16), nella quale sono conservati due esemplari, di cui uno in rame.
La famiglia Campolongo, una delle più influenti a Tricarico e a Campomaggiore, contribuì alla realizzazione di un inedito e interessante *Calice* (Fig. 17), originaria-

Fig. 15. Argentiere napoletano, XVII secolo, *Calice*, Albano di Lucania, Chiesa Santa Maria Assunta.

Fig. 16. Argentiere lucano?, XVII secolo, *Calice*, Albano di Lucania, Chiesa Santa Maria Assunta.

mente destinato al Convento di Sant'Antonio da Padova dei Minori Osservanti di Corleto Perticara[43], distrutto per effetto di un bombardamento aereo nel 1943 e, perciò, portato nella Chiesa di Santa Maria Assunta della stessa città.
L'insegna araldica della famiglia, forse partita con quella dei Cardona, è cesellata sulla base fra le figure a mezzo busto del Sant'Antonio da Padova e di San Rocco, entrambe rese con dovizia di particolari e alternate da eleganti decori vegetali. Sotto il piede, a ribadire l'originaria destinazione del manufatto in un convento francescano, è presente una placchetta dorata, su cui è incisa l'insegna berardiniana IHS; il sottocoppa argenteo è, invece, un evidente elemento sostitutivo di quello autentico. Questo calice andrebbe assegnato a un argentiere napoletano dei primi anni del Seicento, che rivela stilemi tardocinquecenteschi.
La generosità dimostrata da Campolongo all'Ordine Francescano è attestata, anche, dalla preziosa e coeva dalmatica sulla quale campeggia il loro stemma di famiglia, donata al Monastero di Santa Chiara di Tricarico e oggi conservata nel locale Museo Diocesano[44].
Altro sacro vaso indispensabile nelle celebrazioni liturgiche è la pisside. Specifico connotato degli esemplari prodotti tra gli ultimi due decenni del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento è la quadripartizione della coppa, mediante campi triangolari lisci, alternati ad altri con minuta ornamentazione vegetale (steli foliacei o girali oblunghi); tale decorazione investe, anche, il coperchio, spesso sormontato da crocetta. Questo modello è da annoverare tra le più alte prove messe in campo dalla produzione argentaria napoletana, capace di raggiungere ogni 'periferia' del Viceregno, Lucania compresa[45].

Figg. 17a/b. Argentiere napoletano, primi decenni del XVII secolo, *Calice*, Corleto Perticara, Santa Maria Assunta.

Fig. 18. Argentiere napoletano ISB, ultimo quarto del XVI secolo, *Pisside*, Corleto Perticara, Santa Maria Assunta.

Fig. 19. Argentiere napoletano ISB, ultimo quarto del XVI secolo, *Pisside*, particolare del punzone, Corleto Perticara. Chiesa Santa Maria Assunta.

Quanto detto emerge con tutta evidenza nella *Pisside* (Fig. 18) di Corleto Perticara[46], sulla cui coppa, oltre ai citati elementi naturalistici, è presente lo stemma dell'Ordine Francescano, sovrastato dall'acronimo S.F. di San Francesco. Presumo, pertanto, che essa fosse nelle dotazioni del Convento di Sant'Antonio da Padova, abitato dagli Osservanti dal 1596 e distrutto, come s'è detto, nel 1943[47].

A fianco del cinquecentesco punzone della Corporazione dell'Arte orafa napoletana (NAPL coronato) è impresso quello, attestato per la prima volta, con le lettere ISB intrecciate (Fig. 19) di un argentiere, del quale non si conosce alcun altro prodotto e ciò costituisce un'autentica rarità documentaria della pisside in esame. Qui pure la sigla bSC, marchio di un ignoto console dell'Arte, è stato, finora, individuato su sparuti manufatti: una *Croce* in collezione privata di Perugia[48]; un *Calice* della Basilica di San Nicola di Bari[49]; una perduta Croce di Peschio, Frazione di Alvito in provincia di Frosinone[50].

Il peculiare ornato del manufatto corletano si riscontra, anche, nella *Pisside* (Fig. 20), dissimile da questo solo per la struttura del nodo, conservata nella Chiesa di San Nicola Magno a Missanello[51].

Fig. 20. Argentiere napoletano, primi anni del XVII secolo, *Pisside*, Missanello, Chiesa San Nicola Magno.

Fig. 21. Argentiere napoletano, post 1588, *Pisside*, Armento, Chiesa San Luca abate.

Agli stessi ateliers partenopei potrebbe essere attribuita la *Pisside* (Fig. 21) della Chiesa di San Luca Abate ad Armento[52], forse la stessa descritta nel verbale del 23 novembre 1589 della citata visita pastorale di Giovanni Battista Santonio: «[...] *pixidem argenteam cum cooperto-rio simili*»[53].

È gemella, peraltro, di un'altra *Pisside* (Fig. 22) conservata nella Chiesa di Santa Maria Assunta a Stigliano ma priva di crocetta apicale, forse da identificare in una delle due rilevate nel corso della visita pastorale del 23 dicembre 1588: «[...] *duobus pissidibus argenteis in forma rotunda cum pede aeneo, altitidinis pro mediatate unius palmi et cum tegumento similiter argenteo*»[54]. La doppia fascia di girali a sviluppo orizzontale, presente in questi ultimi esemplari, è simile a quelle riscontrate su altre due pissidi conservate a Latronico e a Francavilla sul Sinni[55].

Fig. 22. Argentiere napoletano, fine del XVI secolo, *Pisside*, Stigliano, Chiesa Santa Maria Assunta.

Uguale impianto si riscontra in un'altra *Pisside* (Fig. 23) della Chiesa dell'Assunta ad Albano di Lucania, sebbene priva della crocetta sommitale e, soprattutto, della base originale, sostituita con una di scarso valore. Venne schedata erroneamente nel 1976 come opera dell'Italia meridionale e datata tra il 1890 e il 1910[56] mentre si tratta di

Fig. 23. Argentieri napoletani, fine del XVI secolo e fine del XIX secolo *Pisside*, Albano di Lucania, Chiesa Santa Maria Assunta.

Fig. 24. Argentiere napoletano, fine del XVI secolo, *Pisside*, Stigliano, Chiesa Santa Maria Assunta (trafugata).

un manufatto dell'ultimo quarto del XVI secolo, forse da riconoscere in una delle opere elencate nel verbale del 31 ottobre 1588 della detta *Santa Visita* di Giovanni Battista Santonio: «[...] *pissidi argentea rotunda condecenti*»[57].

Allo stesso orizzonte culturale va riferita un'altra *Pisside* (Fig. 24), forse inclusa nell'originaria dotazione della Chiesa di Santa Maria Assunta a Stigliano; oggi risulta irreperibile; venne censita nel 1996 nella Chiesa di San Giacomo a Stigliano e datata al XVIII secolo[58].

A questo stesso *milieu* va ricondotta la *Pisside* (Fig. 25) della Chiesa di San Giovanni Battista e San Marco a Grassano, che va, agevolmente, datata entro il 1589 o poco oltre, poiché nel verbale del 20 novembre 1588 della citata visita pastorale il vescovo Giovanni Battista Santonio lamentò l'assenza di quest'oggetto liturgico e ne impose l'acquisto entro sei mesi: «[...] *et qui non extat pixis et assertum existit, propterea fuit iniuctum ut intra sex menses proximos conficiatur pixis decens saltim ex argento deaurato*»[59].

La base e il nodo a oliva in rame fuso, di questa pisside, chiaramente pezzi riutilizzati, sono quelli tipici del tardo Cinquecento, simili ai vasi eucaristici riscontrati nella diocesi di Tricarico. La coppa (forse degli inizi del XVII secolo), invece, è più slanciata e connotata da un elegante decoro vegetale, frammisto a testine di cherubini e a medaglioni raffiguranti ascia, chiodi, spugna, lancia, flagelli, corda, corona di spine, croce, lanterna, scala, dadi, caraffa e bacile, simboli tradizionali della Passione di Cristo, pure proposti sul coperchio.

Avanzi di una pisside o di un calice di fine Cinquecento vanno considerati la base e il fusto in rame dorato di due *Vasi per olii sacri* (Figg. 26-27) della Chiesa di Santa Maria Assunta di Stigliano. I contenitori

Fig. 25. Argentieri napoletani, circa 1599 e XVII secolo, *Pisside*, Grassano, Chiesa San Marco.

Fig. 26. Argentiere napoletano e argentiere lucano?, ultimo quarto del XVI secolo e 1731, *Vaso per Olii sacri*, Stigliano, Chiesa Santa Maria Assunta.

argentei sono, invece, del XVIII secolo come rivela l'iscrizione incisa: *Arch(ipresbiter) Porcellini f(ieri) f(ecit) 1731*[60]. Hanno forma ovale e un coperchio sormontato da crocetta, che in uno dei due esemplari è andata perduta; l'iscrizione compendiaria indica che contenevano, distintamente, gli olii del crisma e dei catecumeni, il primo; degli infermi, il secondo.

Al Rinascimento maturo va riferita la bella *Corona da statua* (Fig. 28) della Parrocchiale di Santa Maria Assunta a Gorgoglione, cromaticamente diversa da quella proposta nell'immagine in quanto, purtroppo, è stata di recente sottoposta a doratura. Nonostante le modifiche e la perdita di alcuni trifogli sommitali, reintegrati con mediocri imitazioni, l'opera rivela una discreta qualità formale, evidenziata dalla virtuosistica esecuzione degli ornati vegetali, presenti in ogni sua parte; la fascia inferiore è punteggiata da finti castoni con false gemme.

Fig. 27. Argentiere napoletano e argentiere lucano?, ultimo quarto del XVI secolo e 1731, *Vaso per Olii sacri*, Stigliano, Chiesa Santa Maria Assunta.

Fig. 28. Argentiere napoletano, circa 1615, *Corona da statua*, Gorgoglione, Chiesa Santa Maria Assunta.

Questa corona, inventariata come opera di manifattura angioina della seconda metà del XV secolo[61], a mio parere va attribuita a un argentiere napoletano, attivo nei primi anni del Seicento; a questo proposito è utile rilevare che il luogo di culto in cui il manufatto è custodito venne eretto nel 1615. Sul piano stilistico un confronto stringente rimanda alla *Coppia di corone* (1614) del Santuario di San Leo a Bova (Reggio Calabria), assegnata a un argentiere messinese[62].

Nel Santuario di Santa Maria dell'Olivo a Tricarico, accorsato luogo di pellegrinaggio e di preghiera, anticamente erano stivati preziosi *ex voto*, come s'evince dal verbale del 28 marzo 1588 della citata visita pastorale del vescovo Giovanni Battista Santonio: «[...] *diversa vota argentea ligata in tobalea linea cum anulis argenteis et aureis diversis, fractis, cum corona magna et alijs diversis pro votis datis et presertim catenis exaureo et argento fractis*»[63].

Esemplari, poi, sono gli *ex voto* rilevati in due luoghi cari alla devozione popolare: la Chiesa di Santa Maria del Monte a Salandra e la Cappella della Natività di Maria Vergine, all'interno della Matrice di Stigliano[64].

Della particolare tipologia di croce ad albero, prodotta a Napoli tra l'ultimo quarto del Cinquecento e il primo Seicento, è la bella e purtroppo malandata *Croce astile* della Chiesa di Santa Maria Assunta a Cirigliano (Fig. 29). È un genere che dovette avere un eccezionale gradimento, a giudicare dal gran numero di esemplari che se ne conoscono in Basilicata e

Fig. 29. Argentiere napoletano, 1609, *Croce astile*, Cirigliano, Chiesa Santa Maria Assunta.

Fig. 30. Argentiere napoletano o lucano, inizi del XVII secolo, *Vaso per Olii sacri*, Grassano, Chiesa San Marco.

nell'Italia centro-meridionale[65]. Già datata al 1605 e, poi, al 1609, in realtà è, a mio parere, un'opera da circoscrivere a qualche anno prima di quest'ultima data, poiché l'iscrizione incisa sulla parte inferiore del montante fa riferimento a un intervento di riparazione occorso, forse, dopo una rovinosa caduta: *SVP(R)A / IONCATA / 1609*[66]. La croce in esame, infatti, mostra l'aggiunta di un cilindrico liscio, dunque non in linea con le raffinate decorazioni che connotano i due bracci a torciglione: tralci di vite ritorti con cimatura di rametti appena potati e qualche uccello beccheggiante. Sul *recto* è inchiodato il Crocifisso, in asse con il teschio di Adamo mentre in alto svetta il simbolo cristologico del Pellicano, oggi privo del nido. La macolla, inoltre, è ridipinta – si intravedono parti originali in

Fig. 31. Galeazzo Mondella detto il Moderno, *Pace*. Albano di Lucania, Chiesa Santa Maria Assunta.

rame dorato – e impreziosita da castoni con false gemme. Il cartiglio INRI, lacunoso, non è quello originale.

Per ultimo, ma non in ordine d'importanza, considero un malandato *Vaso per gli olii sacri* (Fig. 30) della Chiesa di San Giovanni Battista e San Marco a Grassano. Privo di qualsiasi elemento ornamentale, ha forma rettangolare e poggia su quattro piccoli e semplici supporti, uno dei quali è perduto. Sulla faccia principale sono incise le lettere ·O·S· e ·*O·C*·, quest'ultima malamente integrata, più tardi, dalla lettera R per meglio indicare il contenitore dell'olio del crisma. Il coperchio piramidale, che insiste su una piattaforma gradinata, è sormontato da una crocetta traforata, trilobata nelle terminazioni. All'interno, in due scomparti cilindrici andavano riposti i contenitori, in origine di vetro, degli olii sacri.

Questo vaso, da assegnare a un artefice napoletano o lucano, sostituì quello ricordato il 20 novembre 1588 nel citato verbale della *santa visita* del vescovo Giovanni Battista Santonio: «*In eadem custodia reperta sunt tria vasa stannea bene cooperta et decentia pro sacris liquoribus cum literis indicantibus olea sancta in ejsdem existentia*»[67].

Quando il mio saggio era ormai concluso, nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Albano di Lucania si è rinvenuta una *Pace* in bronzo dorato con la raffigurazione della *Crocifissione* ((Fig. 31); tale esemplare, da assegnare a Galeazzo Mondella detto il Moderno (Verona? 1467-1528), è simile a molti altri rinvenuti un po' ovunque: si veda, per esempio, quello di San Marco la Catola[68].

Note

[1] G. Boraccesi, *Croci astili del Quattro e Cinquecento nella Diocesi di Tricarico*, in "Bollettino d'Arte", in cds.

[2] A. Grelle Iusco, *Arte in Basilicata*, Roma 1981, pp. 34-36; misurano rispettivamente, il primo cm 32x19x18,5; il secondo, cm 5xØ5. Si veda, inoltre, M. Falla Castelfranchi, *Arti figurative: secoli XI-XIII*), in *Storia della Basilicata. 2. Il Medioevo*, a cura di C. D. Fonseca, Bari 2006, pp. 789-790.

[3] *Monasteri italogreci e benedettini in Basilicata*, a cura di L. Bubbico - F. Caputo - A. Maurano, Montescaglioso 1996, pp. 11 e 14.

[4] G. Filardi, *Visitatio illustrissimi, et reverendissimi domini Joannis Baptistae Santonio episcopi tricaricensis. Anno 1588-89*, Galatina 2018, p. 439.

[5] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 118.

[6] E. e C. Catello, *L'oreficeria a Napoli nel XV secolo*, Napoli 1975, p. 65; A. Grelle Iusco, *Arte…*, 1981, pp. 137-138, 324; S. Di Sciascio, *Riccio di pastorale*, in *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra (Matera, luglio-settembre 1994) a cura di S. Abita, Salerno 1994, pp. 144-145; E. Catello, *Un grande patrimonio di argenti antichi*, in *Argenti in Basilicata*, p.21; A. Cucciniello, *Per un esame compilativo dell'argenteria di epoca rinascimentale – Note documentarie*, in *Tardogotico e Rinascimento in Basilicata*, a cura di F. Abbate, Matera 2002,, p. 399; C. Gelao, *Arti figurative: il Quattrocento*, in *Storia della Basilicata…,* 2006, pp. 870-871; *Museo Diocesano di Tricarico. Storia arte e culture dalle origini a oggi. Guida a percorso espositivo*, Foggia 2016, pp. 24, 27, 62.

[7] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, pp. 154-155. Questo passo del verbale veniva già riportato dalla Di Sciascio.

[8] I. e S. Consigli, *Cattedrale dei Santi Florido e Amanzio. Museo Diocesano*, Città di Castello 2015, pp. 85-87.

[9] A. Grelle Iusco, *Arte…*, 1981, p. 137.

[10] E. Catello, *Un grande patrimonio…*, 1994, p. 21.

[11] G. Boraccesi, *Capolavori di oreficeria nella Cattedrale di Nardò*, Galatina 2013a, p. 13.

[12] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, pp. 154-157, 165, 593. La croce di Tricarico è così descritta: «*ad formam truncorum altitudinis palmorum duorum, in capite extat pellicanus argenteus habet imaginem domini nostri Jesu Christi crucifixi et in pede habet pilam eneam deauratam cum insignis reverendissimi domini Antonij Capreoli dum vixit episcopi tricaricensis et tota confecta est maxismo artificio et de recens*».

[13] F. Arduino, *San Pancrazio martire*, in www.santiebeati.it.

[14] D. Miceli, 1974, scheda OA n. 1700123837; R. Ruotolo, 2005; *Museo Diocesano di Tricarico*, p.24.

[15] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, pp.151-152.

[16] A. e L. Lipinsky, *Il tesoro sacro della costiera amalfitana*, Amalfi 1989, p.153; il reliquiario è qui datato alla seconda metà del XIV mentre la didascalia del museo indica il 1471.

[17] S. Di Sciascio, in *Argenti in Basilicata*, 1994, pp. 44-47, 49.

[18] G. Boraccesi, *Gli argenti del Museo Diocesano di Manfredonia*, in *Museo Diocesano di Manfredonia. Guida al percorso espositivo*, a cura di N. Tomaiuoli-A. D'Ardes, Foggia 2016, pp. 57-58; erroneamente qui indicavo le lettere CM.

[19] F. L. Bibbo 1983, scheda OA n. 1700126118; qui il reliquiario è datato tra il 1590 e il 1610.

[20] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p.58.

[21] A. Grelle Iusco, *Arte…*, 1981, pp. 73-74, 262-263; D. Artusi, *Il Polittico di Armento e la tradizione dello stile umbro in Basilicata*, in *Nicola Villone, Armento: origine, etimologia, istoria, archeologia, numismatica, costituzione topografica e corografica: manoscritto inedito della seconda metà del 19, secolo per una ricerca su Armento, antica città basiliana*, a cura di S. Del Lungo-M. Lazzari-C. A. Sabia, Villa d'Agri 2014, pp. 353-368.

[22] D. Miceli, 1976, scheda OA n. 1700122244.

[23] G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata. Il Tardogotico e il Rinascimento nella Diocesi di Lagonegro-Tur*si, Foggia 2017, pp. 41, 45-47.

[24] Touring Club Italiano, *Basilicata e Calabria*, Milano 2005, p. 202.

[25] D. Agasso, *San Mauro monaco*, in www.santiebeati.it. Per l'arco cronologico qui considerato, in Lucania mi è noto solo quello di *San Giovanni Elemosinario* a Carbone cfr. G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata…*, 2017, pp. 38, 41.

[26] La cartolina mi è stata fornita da Antonio Calbi che ringrazio.

[27] Archivio Fotografico della Soprintendenza di Basilicata, Matera, n. 18191E.

[28] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 439.

[29] D. Catalano, *Argenti sacri da Napoli e dal meridione: presenze nel Lazio tra XVI e XVIII secolo*, in *Sculture preziose. Oreficeria sacra nel Lazio dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 30 marzo-30 giugno 2015) a cura B. Montevecchi, Roma 2015, pp. 60-61, 215.

[30] G. Leone e R. Caputo, in *Argenti di Calabria testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Cosenza, 1 dicembre 2006-30 aprile 2007) a cura di S. Abita, Pozzuoli 2006, pp. 52-57, 60-61.

[31] R. Middone, scheda 4.2, in *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010) a cura di N. Spinosa, Napoli 2009, pp. 119-120.

[32] L. Coiro, *Busti-reliquiario*, in *Il Museo Abbaziale di Montevergine. Catalogo delle opere*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2016, pp. 138-141.

[33] G. Boraccesi, *Il Cinquecento, ovvero il secolo d'oro di Bitonto attraverso l'analisi delle oreficerie*, in *Cultura e società a Bitonto e in Puglia nell'età del Rinascimento*, a cura di S. Milillo, Galatina 2009, II, pp. 527-532.

[34] F. L. Bibbo, 1983, scheda OA n. 1700126180; R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria nel Cinquecento*, in *Storia della Basilicata…*, 2006, pp. 913-914.

[35] G. Boraccesi, *La Puglia il manierismo e la controriforma*, catalogo della mostra (Bitonto-Lecce, 15 dicembre 2012-8 aprile 2013) a cura di A. Cassiano-F. Vona, Galatina 2013b, pp. 197-198 (con bibliografia precedente).

[36] E. Mattiocco, *Oreficeria sacra nella Marsica*, in *Architettura e arte nella Marsica: 1984-1987*, L'Aquila-Roma 1998, pp. 96-97.

[37] S. Mola 1992, scheda OA n. 1700128521.

[38] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 593.

[39] G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata…*, 2017, pp. 37-38 (con bibliografia precedente).

[40] R. D. Bianco 1997, scheda OA n. 1700135144; il calice è assegnato a una bottega meridionale del XIX secolo.

[41] F. L. Bibbo 1983, scheda OA n. 1700126123; datato tra il 1590 e il 1599, il punzone GPP non veniva identificato.

[42] F. L. Bibbo 1990, scheda OA n. 1700126925

[43] G. Ciotta, scheda n. 22, in *Insediamenti francescani in Basilicata. Un repertorio per la conoscenza, tutela e conservazione*, Matera 1988, II, pp. 60-61.

[44] M. P. Pettinau Vescina, *Preziosi doni di vescovi, badesse, suore e devoti. Paramenti sacri al museo diocesano di Tricarico*, in *Segni di luce a trame d'oro. I paramenti liturgici della diocesi di Tricarico*, catalogo della mostra (Tricarico, 6 aprile-1 settembre 2019) a cura di C. Biscaglia-M. P. Pettinau Vescina - R. Ruotolo, Foggia 2019, pp. 18, 32-33.

[45] G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata…*, 2017, pp. 29-35. In questa tipologia rientra anche la *Pisside* della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Cargeghe (Sassari), dubitativamente assegnata a un argentiere napoletano cfr. M. Porcu Gaias-A. Pasolini, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, p. 95.

[46] F. L. Bibbo 1990, scheda OA n. 1700126947; qui si rilevava il punzone di Napoli e quello errato dell'argentiere con "SI sovrapposti"; R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria…*, 2006, p. 912.

[47] G. Ciotta, scheda n. 22, in *Insediamenti…*, 1988, pp. 60-61.

[48] E. e C. Catello, *I marchi dell'argenteria napoletana dal XV al XIX secolo*, Sorrento-Napoli 1996, p. 27.

[49] G. Boraccesi, *La Puglia il manierismo..*, 2013b, pp. 198, 212 nota 17.

[50] D. Catalano, *Argenti sacri…*, 2015, p. 60 nota 25.

[51] F. L. Bibbo, 1983, scheda OA n. 1700127509; qui la pisside è datata tra il 1740 e il 1760.

[52] F. L. Bibbo, 1983, scheda OA n. 1700126179.

[53] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 54.

[54] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, pp. 507-508.
[55] G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata…*, 2017, pp. 33-34.
[56] D. Miceli 1976, scheda OA n. 1700122249.
[57] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 325.
[58] R. Mercante 1996, scheda OA n. 1700131291.
[59] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 375.
[60] R. Mercante, 1996, scheda OA n. 1700000301.
[61] R. Mercante, 1995, scheda OA n. 1700132754.
[62] R. A. Filice, *Coppia di corone*, in *Argenti di Calabria*, pp. 104-105.
[63] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 211.
[64] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, pp. 495, 522.
[65] A. Grelle Iusco, *Arte…*, 1981, p. 148; R. Mavelli, *Oreficeria e argenteria…*, 2006, p. 918; G. Boraccesi, *Argenteria in Basilicata…*, 2017, pp. 18-25. Su questa tipologia di croce, inoltre, si veda A. Ricco, *Manufatti in argento tra '500 e '600 nel basso Salernitano tra modelli toscani e botteghe napoletane: le croci astili dalla simbologia Arbor vitae*, in *Ritorno al Cilento. Saggi di storia dell'arte*, a cura di A. Ricco-F. Abbate, Foggia 2017, pp. 67-74. L'elenco di questa particolare croce astile si arricchisce di un ulteriore esemplare, pressoché inedito, conservato nella Chiesa di San Nicola di Bari a Lettopalena (Chieti), credo la prima ad *Arbor Vitae* rinvenuta in Abruzzo; ringrazio l'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Chieti-Vasto. La particolare morfologia e i decori che connotano la tardo cinquecentesca macolla della più moderna *Croce astile* del Museo Parrocchiale di Pescopagano rientra, a mio parere, nel gruppo delle croci ad albero; ragion per cui qui se ne conservava un altro esemplare, poi disperso cfr. C. Guerra, *Arte e Culto a Pescopagano tra XVI e XIX secolo*, Potenza 2003, pp. 56-57.
[66] Una scheda inventariale riporta invece la scritta SVRA IONCA(T)A/1609 cfr. G. C. Madio, 2007, scheda OA-I n. 1700167857.
[67] G. Filardi, *Visitatio…*, 2018, p. 375.
[68] G. Boraccesi, *Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento*, Foggia 2005, p. 78.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Opere in pietre dure nell'inventario Gonzaga del 1626-1627. Qualche nota su stime, prezzi e costi (tra Milano e Mantova)

di Paola Venturelli

Straordinaria per qualità ed entità, la raccolta dei Gonzaga ci è restituita dall'inventario avviato dopo la morte del duca Ferdinando (29 ottobre 1626). Viene steso da squadre di periti specializzati dal 3 dicembre 1626 al 14 aprile dell'anno successivo, poco prima quindi dello smembramento della collezione attraverso la vendita di opere all'Inghilterra e del terribile Sacco mantovano che sconvolse la città tra il luglio 1630 e il settembre del 1631. Ambiente dopo ambiente sono passati in rassegna i manufatti distribuiti nel palazzo ducale di Mantova, divisi per categorie merceologiche, a partire dal «Camerino delle Dame» dove si trovano gioielli, spade, pugnali e *fornimenti* da cavallo (370 voci), quindi la «Camera degli argenti» (nn. 371-664) e i dipinti, ubicati in locali elencati consecutivamente ma ripassando anche nel «Camerino delle Dame» o andando nella «stanza detta la Libraria» (nn. 665-1401). Si arriva quindi alle pietre dure, iniziando con i cristalli posti sia nel «camerino sopra il padre Zenobio» (nn. 1402-1540) sia nel «camerino piciolo» (nn. 1541-1549); quindi si passa ai «diaspri», «orientali» (nn.1550-1588) e «d'Alemagna» (nn. 1589-1624), poi alle «pietre di santa Maria» (nn. 1625-1639), alle «corniole bianche» (nn. 1640-1648), alle «isadre» (nn. 1649-1653), ai «lapislazzuli» (nn. 1654-1675), alle «pietre agate» (nn. 1676-1691) e alle «corniole rosse» (nn. 1692-1695), per continuare con altri manufatti lapidei di diverso tipo (nn. 1696-1797). In altre stanze si censiscono i mobili, oggetti in paste profumate, minerali da lavorare, statue, ricominciando con sezioni compatte a partire dalla «prima Camara della Mascarada» (dal n. 2336), con paramenti, capi vestiari, telerie, pellicce, pelli e guanti, porcellane, maioliche, tappeti, ecc., per un totale di 4525 voci, comprendenti ciascuna talvolta gruppi di manufatti, sino a otto per voce.

Benché parziale - mancano la sezione dei cammei e la libreria, gli oggetti del museo scientifico e quelli nelle cosiddette «catacombe», dove Ferdinando Gonzaga, aveva fatto trasferire alcune parti del Tesoro di santa Barbara -, l'inventario è importante anche perché diversamente da altri documenti di questo tipo ci fornisce la stima dei manufatti, espressa in Lire, Ducatoni e Scudi, indicando inoltre attraverso le lettere «V» o «F» apposte alla fine di ogni voce, l'appartenenza del pezzo a Vincenzo I (duca dal 1587 al 1612) piuttosto che al figlio Ferdinando (duca dal 1613 al 1626)[1].

Quanto alle valutazioni, a riguardo della quadreria si nota che dei circa 1800 dipinti, almeno 140 superano le 100 Lire, raggiungono le 500 Lire 18 quadri, 25 opere sono tra le 300 e le 500 Lire, tra le 100 e le 200 Lire sono 72 quadri, meno di 50 Lire risultano le opere anonime. Il prezzo più alto

Fig. 1 Annibale Fontana, *Lastrina raffigurante Ercole e l'Idra*, Baltimora, The Walters Art Gallery.

è assegnato alla *Madonna della perla* (n. 672) di Raffaello e Giulio Romano («scudi 200, lire 1200»), seguito da Correggio con *Venere, Cupido e un satiro* (n. 673) per «scudi 100, lire 900», un prezzo identico a quello assegnato alla *Madona della Scala* di Andrea del Sarto (n. 668), mentre le nove grandi tele con i *Trionfi* di Mantegna (n. 895) sono stimate 150 scudi ciascuna («lire 8.100»). Se passiamo a osservare gli oggetti nel «Camerino delle Dame», osserviamo invece che una collana di perle, diamanti e oro è stimata 50.000 Lire (n. 81), un cinturino («centiglio») d'oro con rubini 60.000 (n. 194), due diamanti montati usati come ornamento da cappello 120.000 Lire (n.153) e un «fornimento da cavalo alla gianetta», gemmato, Lire 20.000 (n. 369)[2]. Questione di materiali, certamente, d' oggetti in metalli pregiati e ricchi di pietre preziose, dalla funzione monetaria, con possibilità anche immediata di scambio attraverso il pegno, la vendita, o il noleggio.

Ma continuiamo con le valutazioni passando alla sezione delle pietre dure. I due grandi vasi di cristallo con legature in rame dorato (n. 1402) con i quali si apre l'inventariazione di questo gruppo di manufatti, che l'incrocio con altra documentazione ha permesso di riportare alla famosa bottega milanese dei Saracchi, valgono 3000 ducatoni, mentre viene stimata 1500 ducatoni la «cassetta d'ebano» con dodici lastrine in cristallo di rocca recanti le *Storie di Ercole* (n. 1431), che avevo identificata in quella realizzata dal celebre Annibale Fontana (1540- 1587), orafo, medaglista, inta-

gliatore di pietre dure, nonchè scultore, un contenitore lungo circa 50 cm., con due figure d'oro sul coperchio, del quale oggi rimangono solo alcune lastrine di cristallo incise (ca. 10 cm. di altezza) in diversi musei[3]. (Fig. 1) Considerata di grande importanza per la raccolta Gonzaga e sempre citata dai visitatori di palazzo ducale, insieme al 'grande cammeo con due teste' e ai vasi in materiali lapidei, entrerà nelle trattative del mercante di origine fiammniga Daniel Nys che nel 1626 avvia per il re d'Inghilterra Carlo I l'acquisto di opere d'arte dalla raccolta mantovana[4].

Il valore economico piuttosto alto di questa categoria di oggetti non è tuttavia motivato solo dai completamenti preziosi, che talvolta peraltro mancano del tutto, come nella «cappa con dentro dell'amatista, senza legatura» (n. 1685) valutata 45 ducatoni, oppure sono di scarso pregio, come succede per i due vasi di cristallo poco fa ricordati (n.1402). Non aveva per esempio gemme ed era in argento dorato la legatura del «vaso lavorato a cameo», stimato 300 ducatoni (n. 1680), ritenuto quello registrato nell'inventario Gonzaga del 1540-1542, oggi all'Herzog Anton Ulrich –Museum di Braunschweig (15,3 cm. x 6,5; ca. 54 d.C), già nella collezione di Michele Vianello e acquistato da Isabella d'Este nel 1506, asportato da un soldato durante il Sacco di Mantova e venduto con un altro piccolo vaso per l'irrisoria somma di 100 ducati. (Fig. 2) L' esemplare per cui, a mio avviso, Alessandro Algardi (1595-1645) -a Mantova dal 1618 vivendo all'interno di palazzo ducale fino al 1624-1625 per poi trasferisi a Roma- su indicazione del duca Ferdinando aveva realizzato manici e piede. Secondo la testimonianza di Giovanni Pietro Bellori, proprio questi completamenti, fatti «per conservazione del vaso furono poi cagione di distruggerlo», poiché durante il Sacco «l'avidità dell'oro indusse i soldati a romperlo in pezzi, ingannati dalle legature che non erano d'oro ma di rame indorato, come avvenne ancora dalla credenza inestimabile de' cristalli di rocca ridotti in terra in un monte di vetri rotti per rapire le medesime legature ed ornamenti creduti d'oro ch'erano di rame»[5]. La logica del manufatto raro da collezione non è quindi compresa dalle soldataglie, che mirano a entrare in possesso non dell'opera, di cui ignorano storia e valore, ma solo delle parti che essi reputano preziose[6].

Fig. 2 Bottega romana, *Vaso in onice*, ca. 54 d. C, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich –Museum.

Ma torniamo all' inventario gonzaghesco e ai prezzi.

Sono proprio le stime a farci comprendere quali siano gli indici di apprezzamento e valutativi del momento. Ci forniscono infatti una precisa gerarchia, al cui vertice troviamo manufatti oggi relegati nella sotto- categoria delle cosiddette 'arti minori', mentre i dipinti appaiono in posizione decisamente secondaria[7]. Sono gli esempla-

ri in materiali lapidei ad avere valore di *status* e ad essere promossi a prova della 'magnificenza'. Indispensabili per preservare l'onore del rango, queste opere sono connotate dall' esclusività. Avendo costi assai elevati, sono accessibili solo a finanze principesche, e sono eseguite in un numero assai limitato da un gruppo ristretto di artigiani milanesi per selezionati committenti. Si sposano quindi alla distinzione e ne sono l'equivalente, mentre la produzione pittorica con il moltiplicarsi dei generi e l'apprezzamento delle copie, caratterizzava in quegli anni numerose raccolte, appartenenti a personaggi di ceti diversi[8].

Dare un prezzo a beni unici e carichi di significati simbolici, sottratti al circuito dello scambio economico, era senza dubbio un'impresa complessa, non sempre praticabile o desiderata. Guglielmo Gonzaga (duca dal 1563 al 1587) quando il fratello Ludovico gli chiede di dividere l'eredità di Isabella d'Este e il suo Studiolo, osserva: «le cose gentili […] portano reputatione alla casa nostra et a dividerle […] se leverà la reputatione del luogo […] non son cose da vendere, né delle quali, quando se volesse contrattare, se ne trovassero denari in somma notabile et che il farle stimar non vi sarà chi lo possa fare giustamente, per essere cose che non hanno prezzo ordinario, ma si stimano più et meno secondo la volontà e delettatione della persona»[9].

In casa Gonzaga nel 1626 tuttavia la logica muta. Lo stato delle finanze non era più quello dell'epoca di Guglielmo e i personaggi erano cambiati. Vincenzo II (ultimo duca della linea italiana dei Gonzaga), morto senza eredi il fratello Ferdinando, decide infatti di chiudere il progetto di catalogazione avviato nel 1614 dallo stesso Ferdinando e mai portato a termine, facendo stimare gli oggetti custoditi nel palazzo mantovano. Fissa cioè un prezzo 'inventariale', prezzo che è diverso da quello 'di mercato', quando si formula una cifra nuova che potrà essere accetta o no, così come da quello 'di status', vale a dire il valore extraeconomico determinato dal peso sociale delle parti in gioco, spesso più elevato di quello 'di mercato'[10].

Il problema dei valori di stima e dei prezzi implica l'esame delle figure dell'esperto e dell'intermediario, del grado della loro affidabilità e bravura. Per l'inventario gonzaghesco e i nostri esemplari la scelta era caduta su esperti del settore, optando per noti orafi e intagliatori. Il 12 agosto 1614 Ferdinando aveva infatti nominato «per estimare le gioie, oro et argenti» gli orefici Apollonio de Comi, Giovanni Andrea Spiga e Giacomo Ruscelli, mentre per i «vasi di cristallo et altre pietre fine et simiglianti» Girolamo Coiro e Gabriele Saracchi[11]. Cambiando corte, per i Savoia mediatore capace si dimostrò Gian Giacomo della Torre. Da Milano, il 6 luglio 1594 egli informava Carlo Emanuele I che era in procinto di comprare da un non dichiarato venditore un «quadretto di cristallo con un Cristo alla Colonna», «legato nel puro ebano», eseguito da Annibale Fontana, «cosa molto bella et da Principe, il prezzo è alto assai, poiché ne vorrebbero 800 scudi ma però con alcuni mezzi io spero di haverlo per manco assai». Due giorni dopo egli era in grado di inviarlo al sovrano: durante la contrattazione era riuscito quasi a dimezzare il prezzo di partenza, accordandosi per 450 scudi, da pagarsi «la mesata di Aprile prossimo del 1595»[12].

Tra gli elementi oggettivi utilizzati per determinare le valutazioni economiche c'era naturalmente anche quello del livello della fama dell'artista. Venne infatti pagata l'esorbitante cifra di seimila scudi la non grande cassetta cassetta realizzata da Annibale Fontana intorno al 1560- 1570 per Alberto V di Baviera (Monaco, Schatzkammer

del Residenz), con i sei pannelli di cristallo raffiguranti episodi del *Vecchio Testamento* incassati entro una struttura d' ebano arricchita da una profusione di cammei e gemme[13]. Anche lo *status* del proprietario incide. La «pietra con quelle due teste» richiesta a Mantova con insistenza nel 1603 dall'imperatore Rodolfo II in cambio di un diamante prezioso, divenne sicuramente più appetibile agli occhi di Rodolfo II perché posseduta da Vincenzo I Gonzaga, che l'aveva pagata ben 4.880 scudi. Dopo molti tentennamenti, un cammeo con questo soggetto -credo probabilmente quello in sardonica oggi all'Ermitage di San Pietroburgo con la coppia Tolomeo II Filadelfo e Arsinoe II-, fu inviato a Praga, dove giunse l'1 settembre, venendo immediatamente fatto stimare da Ottavio Strada, antiquario di fiducia delll'imperatore; si esprimerà affermando che se il prezzo fosse stato di «4 mila talleri», sarebbe stato a «buon mercato»[14]. Passa nel corso dei secoli sempre nelle mani di personaggi illustri uno dei più noti cimeli della glittica antica, la cosiddetta *Tazza Farnese*, un piccolo manufatto in pietra dura, privo di legature, presumibilmente realizzato in età ellenistica ad Alessandria per i Tolomei (Napoli, Museo Archeologico). Nel 1239 è acquistata dall'imperatore Federico II di Svevia, prima del 1458 è a Napoli di proprietà di Alfonso d'Aragona, giungendo in seguito al cardinale Ludovico Trevisan, quindi nella collezione di papa Paolo II Barbo e poi in quella del suo successore Sisto IV, per essere comprata nel 1471 da Lorenzo il Magnifico e successivamente (1537) entrare nella collezione Farnese in seguito al matrimonio di Margherita d'Austria, vedova di Alessandro de Medici duca di Firenze, con Ottavio Farnese. L'elenco e stima delle gioie pervenute a Margherita alla morte del marito Alessandro si apre proprio con il celebre pezzo: «Una tazza d'agata grande, dicono del Re Alphonso che la comperò ducati 1200, et dipoi del Magnifico Lorenzo che la comperò ducati 3000, hoggi ci pare vaglia […] ducati 2000»[15].

Tra gli elementi valutativi stanno anche l'eccezionalità dei materiali e la manifattura. Il 27 dicembre 1550 lo scultore Leone Leoni informava da Milano la corte cesarea di avere spedito la settimana precedente un cammeo eseguito in due mesi, ricavato da una «fantastica pietra» e recante da un lato l'effige dell'«imperatore» con il figlio, dall'altro dell'«imperatrice»: la «più rara cosa che si possa vedere», per la «difficultà dell'arteficio, come per la rarità de la pietra». Il dato della manifattura, benchè di difficile quantificazione economica, non sfugge certo a Benvenuto Cellini. Nel rispondere a papa Clemente VII che, dopo l'ennesimo ritardo di consegna, gli aveva chiesto la restituzione del calice d'oro commissionatogli anche se incompiuto, con i 500 scudi d'oro somministrati per la fusione, afferma che avrebbbe potuto restituirgli la somma, ma non il calice, esito del suo lavoro e della sua arte, il cui valore era da considerarsi a parte[16]. Né tantomeno a Prospero Visconti, (intermediario tra le botteghe suntuarie milanesi e la corte di Monaco) quando scrive al duca Guglielmo di Baviera ragguagliandolo sul «cameo di assai notabile grandezza» e «grandissimo prezzo» in procinto di essere portato a corte dall'orafo milanese Gasparo Fasolo e da un altro non precisato «mercante», costato «di prima compra scudi 80, et l'hanno fatto lavorar loro con commodità sua in magniera che in ogni conto non arriva a scudi 200»[17].

Il valore della manifattura viene calcolato anche per una delle rarità della raccolta di Vincenzo I Gonzaga, la «tazza di corniola bianca» di «circa un piede» di diametro la cui «sola fattura senza la pietra» era stata pagata 4.000 corone. Doveva tattarsi di un

materale di pregio, particolarmente apprezzato dallo stesso duca. Distingue un'intera sezione nell'elenco del 1626-1627 (nn. 1640-1648), composta da oggetti tutti siglati con la «V», con stime che vanno dai 300 ducatoni del «vasso a otto bocche» con manici e piede d'oro (n.1641), ai 5 ducatoni di un «vassetto con coperto senza legatura, lavorato a fesoni» (n. 1648); la voce n. 2328, relativa a «Pezzi cinque di corniola bianca di Monferrato» (15 ducatoni), serve a localizzare nei possedimenti gonzagheschi la provenienza di questo materiale che aveva peraltro attirato l'interesse anche dell'imperatore Rodolfo II. Nel febbraio 1603 informandosi sui «vasi» Gonzaga, cercò infatti notizie sugli esemplari eseguiti con quella «pietra stravagante» che si dice essere un tipo particolare di «corniola» ritrovata da poco «in una montagna del Monferrato». Vincenzo I non potè esimersi dal farne trarre una «tazza», con ogni probabilità ad opera del suocero di Gabriele Saracchi, il milanese Girolamo Coiro, stabilitosi a Mantova al diretto servizio dei Gonzaga, inviandola dopo un mese all'imperatore[18]. È invece solo il materiale, con totale indifferenza della manifattura, a costituire l'elemento valutativo del cammeo di cui scrive il 2 marzo 1626 Gabriele Bertazzolo, architetto e ingegnere, esperto in pietre dure, attivo per trentacinque anni alla corte gonzaghesca, informandone Ferdinando Gonzaga, il duca interessato ai reperti lapidei principalmente nella variante bidimensionale della campionatura, tipica del Seicento[19]. Presumibilmente non «antico», dotato di un «fondo leonato scuro» giudicato «bellissimo» come «il bianco delle teste […], macchiato di rosso», viene visto da Bertazzolo a Venezia presso il mercante- collezionista Bartolomeo della Nave e reputato «buono da accompagnare» il cammeo 'con due teste' presente in quel momento nella raccolta Gonzaga. Ipotizzava di poterlo avere per «honesto prezzo perché è fatto veramente male», proponendo di intervenirvi egli stesso per migliorarne la resa formale («si farebbe presto et con poca spesa»): una pratica che avrebbe scandalizzato collezionisti quali Isabella d'Este o lo stesso Vincenzo Gonzaga. Come emerge dalla missiva del 9 marzo, l'esperto coinvolto per «trattare» con Bartolomeo risulta il gioielliere veneziano Giulio Cesare Zavarelli, intermediario di corte e poi segretario particolare del nuovo duca Carlo I Gonzaga Nevers, subentrato dopo la morte di Vincenzo II, avvenuta la notte di Natale del 1627; nella lettera Bertazzolo insiste sulla scarsissima qualità della manifattura («costui che la scolpì era ignorante et che non ha rilievo et per essere quasi piano fa bruttissimo effetto»), suggerendo nuovamente di modificare l'esemplare e anche di «restringere la prima testa una costa di cortello tutto intorno per acquistar spatio di dargli alquanto più di rillievo», operazione attuabile secondo lui «con facilità», che avrebbe aumentato molto il «prezzo, onde stando come sta io la stimo assai meno per non dire molto poco»; sottolineava tuttavia ancora l'eccezionalità della «pietra» e le sue dimensioni. Accompagnato da Bertazzolo nella bottega del possessore del cammeo, Giulio Cesare Zavarelli valuta il pezzo 2.000 scudi, giudicandolo «di bellissima pietra, di grandezza maggiore di quello di sua altezza», notandolo inoltre anch'egli -come scrive lo stezzo Bertazzolo- «molto male scolpito per non havere l'ignorante artefice saputo dargli il conveniente sillicone». Il prezzo di stima non era stato intenzionamente comunicato al della Nave («Non sa però il signor Bortolo che il signor Zavarelli l'habbia estimato tanto né quanto, né voglio che lo sappi»). Lasciato libero di esprimersi sul prezzo di vendita («che il venditor tratti lui»), Bartolomeo chiederà 6000 scudi, cifra ritenuta da Giulio

Cesare Zavarelli troppo alta, come egli stesso comunicava a corte il 30 marzo[20]. Purtroppo non abbiamo ulteriori notizie su questa trattativa, condotta ad ogni modo sulla base di parametri assai diversi da quelli in precedenza attivati per l'acquisto di un altro grande cammeo 'con due teste'. L' 11 dicembre 1587 gli antiquari veronesi Mario Bevilacqua e Girolamo Canossa avevano infatti periziato per Vincenzo I Gonzaga un magnifico esemplare, da loro valutato mille scudi, ritenuto dalla critica essere quello con Alessandro e Olimpia (il cosiddetto 'cammeo tolemaico'), asportato dallo *Scrigno dei Re Magi* a Colonia nel 1574, attualmente conservato a Vienna (Kunsthistorisches Museum), (Fig. 3) «antico et di buon maestro ma in qualche parte modernamente ritoccato» che avrebbe potuto «fare concerto» con «quello d'Augusto et di Livia che tiene la vostra Altezza Serenissima»; nell'ottobre del 1586 l'erudito Fulvio Orsini aveva segnalato il cammeo ad Alessandro Farnese, giudicandolo per qualità secondo solo alla già ricordata *Tazza Farnese,* ormai da tempo nella raccolta farnesiana[21].

Fig. 3 Bottega ellenistica, *Cammeo con Alessandro e Olimpia*, ca. 278-269 a. C, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Anche le intermediazioni avevano naturalmente dei costi. Dalla corrispondenza tra Prospero Visconti e i regnanti bavaresi, sappiamo per esempio che il 15 giugno 1581 Michele Scala -altro membro di una famiglia di intagliatori a lungo impegnata per i Gonzaga[22], aveva inviato a Monaco un globo di cristallo di circa un braccio di diametro (ca. 59 cm), composto di «diversi pezzi […] ligato in oro», con «la Spagna miniata», per cui egli chiedeva 1200 scudi. Otto anni dopo però, non essendo riuscito a smerciarlo, Michele affiderà il «mapamondo» a Pompeo Leoni, scultore e orafo, figlio di Leone, perché lo portasse in terra iberica e lo vendesse a «sua Regia Maesta o vero ad altri che lo vorano comprare», per non meno di mille scudi. Per le sue fatiche Pompeo avrebbe trattenuto 800 Lire imperiali, ma se durante il trasporto ci fossero stati incidenti (cioè se la nave «indasesse in scoglio di qualche piratti, o siano assassini turcheschi, o mori, o altri infortunii per strata nell'andate ut supra, et che gli fusser levate o tolte dette robbe per disgratia»), egli non sarebbe stato obbligato a risarcire in alcun modo l'intagliatore[23].

Forniscono ulteriori dati alla nostra questione le vicende relative all'acquisto e lavorazione di un voluminoso blocco di cristallo.

Il 26 febbraio 1598 Pirro Visconti Borromeo, colto e aggiornato intermediatore tra le botteghe di Milano e i Gonzaga, viene incaricato da Vincenzo I di procurare «certi cristalli, cercando di tirarli, se fusse possibile, ad uno scuto la libra», stringendo «il prezzo a scuti 700, essendo i cristalli un pezzo di libre 770, e l'altro 300, o alme-

Fig. 4 Bottega dei Saracchi, *Vaso in forma di drago*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer.

no a tre quarti di scuto la libra»; Pirro riuscirà a chiudere a 750 ducatoni. Trasferiti nella bottega dei Saracchi, i cristalli giaceranno per molto tempo senza che gli intagliatori, oberati dal lavoro, vi mettessero mano. Alla fine di settembre, dopo l'ennesimo sollecito, temendo di indispettire il duca Gonzaga, i Saracchi fecero sapere che avrebbero finalmente iniziato e che erano disposti a «lavorare a rischio» per tre mesi senza ricevere alcuna somma; passato questo periodo avrebbero chiesto «danari per pagare li lavoratori conforme a quello sarà conveniente visto quello sarà operato, et così seguendo di tre mesi in tre mesi»[24].

Nel tentare di comprendere quali siano state le logiche di attribuzione dei valori di stima, occorre infatti tenere presente che esisteva la consuetudine degli anticipi e delle caparre, non sempre dichiarate, oltre ad esborsi in natura, che potevano comprendere la corrisponsione di vitto, vestiario e alloggio per l'autore e i propri famigliari, collaboratori o lavoranti[25]. Una buona esemplificazione è fornita dalle richieste avanzate intorno al 1573 dai fratelli Giovanni Ambrogio, Simone, Stefano Saracchi, disposti a trasferirsi temporaneamente alla corte del duca Alberto di Baviera. Il trentaduenne Giovanni Ambrogio, che «lavora di grossaria», avrebbe lasciato a Milano la «moglie in casa di suo suocero», chiedendo per sé una «casa franca per allogiare, et per lavorare» e come salario 15 scudi mensili, con «li danari d'un anno inanzi tratto»; le spese per il viaggio dovevano essergli anticipate prima della partenza e il salario conteggiato iniziando dal giorno in cui avrebbe lasciato Milano, ricevendo appena arrivato in Baviera «il restante d'un anno»; «instrumenti, utensilii et materie» necessari, sarebbero stati a spese del duca di Monaco, il quale in aggiunta avrebbe dovuto pagare i diversi «lavori rimettendosi al suo discreto giuditio»; Giovanni Ambrogio avrebbe realizzato un «vaso solamente solio con fessoni», ma non gli intagli di «fogliami e figure», di pertinenza invece del venticinquenne fratello Simone. Questi sarebbe venuto solo, chiedendo venti scudi mensili «per essere il suo lavore di maggiore importanza»; rimanevano invece identiche a quelle del fratello Giovanni Ambrogio le formule di pagamento. I compensi del ventiduenne Stefano, anch'egli impegnato a lavorare «di grossaria» sarebbero stati uguali a quelli di Giovanni Ambrogio. I tre avrebbero inoltre portato con loro un aiutante «che disgrossi li lavori», per il quale chiedevano otto scudi mensili «ò poco più ò meno secondo si trovarà». Giovanni Ambrogio si offriva inoltre di andare un mese in Baviera, «senza premio alcuno, accio' che S.

Ecc.a lo possa veder lavorare», salvo il pagamento del viaggio, «insieme con una cavallata de utensilii»; Simone invece sarebbe rimasto a Milano, perché «lavorare un mese a benplacito […] gli sarebbe di troppo danno»[26]. La documentazione nota non fa sapere se la permanenza in Baviera si effettuasse o no. Un esemplare di cristallo in forma di imbarcazione, intagliato con «Historie antiche», munito di legature d'oro gemmate, «a sembianza d'una Galera naturale», con «Schiavi Mori a nove banchi per parte […] Capitani, Soldati, Comiti, Sottocomiti, Bombardieri con diversi pezzi d'artigliaria, li quali sparavano, con arbori e vele», consegnato nel 1579 al duca Alberto di Baviera insieme a un «grandissimo vaso» di cristallo, fruttò ad ogni modo «di premio» sei mila scudi d'oro e due mila Lire Imperiali «del ben servito»[27]. Anche la presenza di altre figure contribuiva a determinare il prezzo finale dei prodotti. La lavorazione era spesso avviata sulla base di somme elargite da soci finanziatori, ai quali andava una quota del ricavato. Maurizio Visconti per esempio finanziò più di un'impresa dei Saracchi. Con atto notarile del 26 giugno 1596 Giovanni Ambrogo Saracchi (q. Bartolomeo) diveniva unico proprietario d' alcuni cristalli (bacili, boccali, vasi diversi, anche in «forma di drago», o di «tinca», o di «Gallo d'India», croci e candelieri, una «pace», nonché una «cassa d'ebano con cristalli non finita»), (Fig. 4) approntati a decorrere dall'agosto 1590 con i fratelli Simone e Michele, in società finanziaria con Maurizio Visconti. Il 4 e l'8 luglio successivo Giovanni Ambrogio vendeva quindi al Visconti per 2000 scudi d'oro la «metà» di questo insieme di oggetti con il patto che il socio sborsasse i soldi necessari per comprare oro e gioie necessari a concludere alcuni pezzi. (Fig. 6) Gli introiti delle vendite sarebbero stati divisi a metà, ma Giovanni Ambrogio avrebbe dovuto a sue spese «perficere li cristalli» e il fondo «della cassetta non finita». In totale il Visconti versò 16 mila Lire imperiali, ripartite in vario modo, tenendo anche in conto l'importo per l'affitto della casa di sua proprietà abitata dai Saracchi, versatogli durante il 1595 e il 1596[28]. Per connotare il livello del prodotto e i relativi costi, era fondamentale l'apporto dei dettagli preziosi, gemme e soprattutto cammei, nella cui lavorazione le botteghe milanesi erano specializzate.

Fig. 5 Annibale Fontana, *Vaso di Proserpina*, ca. 1571-1579, Monaco, Schatzkammer der Residenz.

Tra queste quella dell'intagliatore e orafo Gerolamo Desio, maestro che doveva avere una certa fama, tra l'altro in contatto con il noto cammeista Alessandro Masnago, attivo in esclusiva per Rodolfo II. In occasione della stesura del suo testamento, il

27 settembre 1576 Gerolamo decise di inventariare le opere custodite nel suo *atelier*. Nell'elenco compaiono numerosi cammei. Il prezzo più alto (100 scudi) spetta due «grandi uno de la Natività dil Signore altro Moixè pastore», al «cameio grando de uno Orfeio de agata de colore» e a una «medalia de oro con otto rubini e uno cameio grando maritimo»; 30 scudi è invece prezzato un cammeo recante un'«archa de agata de colore con […] l'angello che anoncia la Madona» che ho collegato all'esemplare con la scritta AVE. GRATIA. PLENA attualmente a Vienna (Kunshistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, n. XII 28); vale invece 60 scudi un «toxone de perle che fu l'ordino dil re Filipo ligato», cioè il re Filippo II di Spagna. Nel documento viene inoltre precisato che il cammeo con la raffigurazione di «una testine» (stimato 6 scudi) era ad opera del «magistre Dominicho di Cameii», presumibilmente il famoso intagliatore Domenico de Rossi, padre di Prudenza, moglie dal 1549 di Gerolamo Miseroni. Ma ci sono anche cammei figurati, anche «picoli» per «bottoni» (a 4 scudi per dozzina), nonché altri trentacinque «grandi per medalia» (10 scudi) e quarantasei con «santi» (9 scudi per dozzina), e si registrano anche una «Madona che ascenda in giello con angello» (12 scudi), una «Diana de agata» (6 scudi), un «cameio de uno Oracio picolo e uno Bacho e una maschera» (5 scudi), oltre a esemplari con rappresentazioni animalisitche proposti in diverse varianti (con uno o due animali per ciascun cammeo, grandi o piccoli)[29].

Anche se non sempre descritti negli inventari, questi piccoli elementi preziosi caratterizzavano quasi sempre i vasi in pietra dura che stiamo considerando, specie quelli approntati dai Saracchi, (Fig. 5) come nella raccolta Gonzaga il contenitore in diaspro orientale a sagoma di «baboino», con legature d' argento dorato ornate da «reporti d'oro et gioie», prezzato 80 ducatoni (n. 1555), eseguito tra il 1603 e il 1605 da questi maestri per Vincenzo I[30]. Non mancano nell'elenco altre attestazioni. Tra quelle recanti la «V» di Vincenzo I, ci imbattiamo per esempio in due «vassetti» di lapislazzuli con legature d'oro, stimati 129 ducatoni, ciascuno con «quattro arpie», una «figurina sul coperto», «cameini et gioie» (n. 1657); «rubini e camaini» abbelliscono anche un altro «vaso», sempre in lapisalzzuli ma a «otto bocche», con coperchio, legature e «un drago […] in cima» d'oro, valutato 230 ducatoni (n.1668). Al momento della stima risultò invece mancante il cammeo in origine sul manico d'oro di un «caldarino» di cristallo munito di coperchio, prezzato 170 ducatoni (n. 1407), assenza che contribuì sicuramente a rendere meno alta la valutazione dell'opera.

Note

[1] ASMn, *AG* = Archivio di Stato di Mantova, *Archivio Gonzaga.* Per i documenti relativi alla corte Gonzaga, si veda il *database* sul collezionismo gonzaghesco presso il Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, Mantova, URL http://banchedatigonzaga.centropalazzote.it/collezionismo/. Per l'inventario, cfr. R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2000 (d'ora in poi i numeri tra parentesi si riferiscono a questo elenco). Per la quadreria, cfr. S. Lapenta- R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627,* Cinisello Balsamo 2006; Sulle pietre dure, i cammei, ecc. Gonzaga, cfr. P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettine, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626- 1627. Da Guglielmo a Vincenzo II Gonzaga*, Cinisello Balsamo 2005; Eadem, Venturelli, *Ori e avori. Museo Diocesano Francesco Gonzaga di Mantova*, Mantova 2012.

[2] Per i dipinti, cfr. R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco*, pp. 57-58; Eadem, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati. Di autori senza opere e di opere senza autore*, in S. Lapenta- R. Morselli, *Le Collezioni Gonzaga. La quadreria*, pp. 38-38, 57-58, 60-61; per il «fornimento» da cavallo citato, cfr. P. Venturelli, *Un «fornimento da cavalo alla gianetta» per il duca Francesco IV Gonzaga (1612),* in *Testi e Contesti per Amedeo Quondam*, a cura di C. Continisio-M. Fantoni, Roma 2015, pp. 265-275. Lira mantovana = 20 soldi di 12 denari; Ducatone =10 Lire; per gli «scudi mantuani», «da lire sei l'uno», cfr. R. Morselli, *Un labirinto di quadri*, p. 58, e nota 48, a p. 59); per valori di scudo, ducato, ducatone, lira; A. Martini, *Manuale di metrologia, ossia misure pesi e monete in corso attuanente e anticamente presso tutti i popoli*, Roma 1883.

[3] Per l'identificazione dei due vasi, cfr. P. Venturelli, "*Havendo animo a tutti li christalli, e altri vasi, cameo grande et altri camei". Oggetti preziosi della collezione Gonzaga (dal duca Guglielmo al 1631*), in *Gonzaga. La Celeste Galeria*, catalogo della mostra (Mantova 2002), Milano, a cura di R. Morselli, Milano 2002, pp. 233-252 (a p. 246); per questa bottega, cfr. Edem, *Saracchi*, in *Dizionario Biografico degli Italian*i, Roma 2017, *online* (con bibliografia). Per l'identificazione della cassetta del Fontana e le sue vicende, cfr. P. Venturelli, *A proposito di un recente articolo sugli 'Scala e altri cristallai milanesi'. Con notizie circa un'opera di Annibale Fontana*, in "Nuova Rivista Storica", LXXV, gennaio-aprile, 2001, pp. 135-144; Eadem, *"Havendo animo a tutti li cristalli* 2002, pp. 233-252; Eadem, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli*, pp. 125, 133; sulle lastrine di cristallo della cassetta, cfr. Eadem, in *La Celeste Galeria*, schede nn. 81-82, pp. 290-291. Per Annibale Fontana, Eadem, *"Raro e Divino". Annibale Fontana (1540-1587) intagliatore e scultore milanese. Fonti e documenti (con l'inventario dei suoi beni)*, in "Nuova Rivista Storica", LXXXIX, gennaio-aprile, 2005, pp. 203-226; Eadem, *Annibale Fontana e la Madonna dei Miracoli di san Celso, tra Carlo e Federico Borromeo*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp.151-157; pp. 284-303.

[4] Cfr. P. Venturelli, "Havendo animo a tutti li christalli pp. 233-252; Su Daniel Nys e la vendita della quadreria Gonzaga, cfr. A. Luzio, La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1626-1628, Milano 1913; S. Lapenta- R. Morselli, Le collezioni Gonzaga. La quadreria; C. M. Anderson, The art of friendship: Daniel Nijs, Isaac Wake and the sale of the Gonzaga collection, in "Renaissance Studies", 27 (2013), pp. 724-737; Eadem, The Flemish Merchant of Venice. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection, New Haver and London 2015.

[5] Rimando a P. Venturelli, Materiali e oggetti preziosi tra i Gonzaga e Mantova. Aggiunte e rettifiche, in Cesare Mozzarelli - Storico e Organizzatore di cultura, Atti del convegno (Mantova 2005), numero speciale di "Bollettino Storico Mantovano", n. s. 5, gennaio- dicembre, 2006, pp. 111-124 (a pp. 115-118).

[6] P. Venturelli, Mantova. Collezioni e collezionisti di oggetti suntuari in pietre dure. Tra la corte e i cortigiani (XVI-XVII sec.) Alcune riflessioni, in Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture, Atti del convegno (Somma Lombardo 2007), a cura di C. Cremonini- E. Riva, Roma 2011, pp. 355-374; P. Venturelli, Gonzaga Collecting: Palace Inventories and New Objects (1626-1709), in The Transition in Europe between XVIIth and XVIIth centuries.

Perspectives an case studies, a cura di A. Alvarez- Ossorio- C. Cremonini- E. Riva, Milano 2016, pp. 350-364.

[7] Cfr. G. Guerzoni, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia (1400- 1700)*, Venezia 2006, p. 49; Idem, *Prezzi, valori e stime delle opere d'arte in epoca moderna*, in M. Barbot - J. F. Chauvard- L. Mocarelli (eds), *Questioni di stima*, numero monografico di "Quaderni Storici", 135, XLV, 3, 2010, pp. 723-752.

[8] Cfr. P. Venturelli, Mantova. Collezioni e collezionisti; Eadem, «…quella splendidissima virtù, che magnificenza si chiama», in Ecco il gran desco splende. Lo spettaccolo del mangiare, catalogo della mostra (Mantova 2017), a cura di J. Ramharten- P. Assman, Mantova 2017, pp. 55-77.

[9] D. Ferrari, Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542, Cinisello Balsamo 2003, p.14.

[10] Cfr. Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna, Atti del Convegno (Verona 2000), a cura di M. Dalpozzolo- L. Tedoldi, Verona 2003; G. Guerzoni, Prezzi, valori e stime delle opere d'arte. Emblematica la lunga trattativa di Danyel Nys per l'acquisto di quadri della collezione Gonzaga da inviare al re d'Inghilterra, con la stesura di diverse liste recanti valori differenti per le medesime opere, i cui prezzi non corrispondono a quelli nell'inventario 1626-1627 (cfr. A. Luzio, La Galleria dei Gonzaga venduta).

[11] R. Morselli, Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni, p. 74 (altri periti sono nominati per altre categorie di manufatti); per Apollonio de Comi, Andra Spiga, Girolamo Coiro e Gabriele Saracchi, cfr. P. Venturelli, Le Collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pp. 15-15 e sub indice; Eadem, Un "fornimento da cavalo alla gianetta".

[12] P. Venturelli, Splendidissime, pp. 197-198.

[13] Rimando a P. Venturelli, "Raro e divino"; Eadem, Splendidissime, pp. 116-127.

[14] Ho commentato questi documenti collegandoli al cammeo con due teste oggi a san Pietroburgo, in P. Venturelli, Carlo Sovico ed Eliseo Magoria. Gioiellieri a Milano tra Cinque e Seicento. Alcune notizie e documenti anche in relazione alla collezione dei Gonzaga di Mantova, in "Nuova Rivista Storica", LXXXVI, maggio- agosto (2002), pp. 376-398 (a p. 386); Eadem, in La Celesta Galeria, scheda n. 77, pp. 288-289 (sicuramente a Mantova era comunque rimasto un «cameo grande», dato che Daniel Nys nel 1627 lo richiedeva insieme alla cassettina in cristallo di Annibale Fontana).

[15] F. Caglioti- D. Gasparotto, Lorenzo Ghiberti, il 'sigillo di Nerone' e le origini della placchetta antiquaria, in "Prospettiva" 85, 1997, pp. 2-38 (a p. 20, appendice II) .

[16] Per le citazioni, cfr. E. Plon, *Leone Leoni sculpteur de Charles – Quint et Pompeo Leoni*, Paris 1887, p. 262; S. Butters, *Making art and pay: the meaning and value of art in late 16th C. Rome and Florenz*, in T*he Art Market in 16th and 17th C. Italy*, ed by S. Matthews- Grieco, Modena, 2003, pp. 25-50 (a p. 26).

[17] H. Simonsfeld, *Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts,* in "Abhandlungen Historischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften", XXI (1902), n. 257 (1577, agosto 26); per Gaspare Fasolo, cfr. P. Venturelli, *Splendidissime*, sub indice.

[18] P. Venturelli, *Materiali e oggetti preziosi tra i Gonzaga e Mantova*, pp. 113-114; per Girolamo Corio, cfr. P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli*, sub indice; Ead, *Splendidissime*, sub indice.

[19] P. Venturelli, *Ferdinando Gonzaga e le pietre dure*, in *Ritratto di un Principe del Rinascimento Ferdinando Gonzaga. Duca di Mantova e di Monferrato*, a cura di R. Maestri, Nepi (VT) 2016, pp. 147-158.

[20] Per i documenti citati, cfr. ASMn, AG: busta 1556, f. I, cc. 13-14, 18; f. III, cc. 211-212, 219-219. Per la raccolta di questo mercante, cfr. S. Furtlehner- R. Lauber, *La Collezione di Bartolomeo della Nave*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, a cura di L. Borean-S. Mason, Venezia 2007, pp. 258-261 (con bibliografia precedente); per Bertazzolo, cfr. D. Ferrari, *Gabriele Bertazzolo: l'inventario dei suoi beni*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimento a Mantova*, Cinisello Balsamo 1985, pp. 140-147; per Bertazzolo e la ricerca di pietre dure per i Gonzaga, cfr. P. Venturelli, *Materiali e oggetti*, pp. 112-115.

[21] Cfr. C. M. Brown, *Isabella d'Este Gonzaga's Augustus and Livia Cameo and the 'Alexander and*

Olympias' Gems in Vienna and Saint Petersburg, in *Engraved Gems. Survival and Revivals*, "Studies in the History of Art", 54, 1997, ed by C. M. Brown, pp. 85-107 (a pp. 91-92).

[22] Per i della Scala, cfr. P: Venturelli, Una preziosa cassetta in ebano, avorio e gioie. Milano 1584, , Contributi per la storia della gioielleria, oreficeria, argenteria,a cura di P. Pazzi, Venezia 1997, pp. 272-275; Eadem, Le Collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pp. 161-163; Eadem, Splendidissime, pp. 28-32, pp 178-182.

[23] Cfr. P. Venturelli, *Un documento inedito per Pompeo Leoni: Milano 1589*, in "Arte Lombarda", 124, 1998, n. 124, pp. 65-67; Eadem, *Splendidissime*, pp. 29-30.

[24] In ASMn, *AG*, b. 1722, alle date 1598: febbraio 26, marzo 16 e 27, settembre 25, ottobre 31; ASMn, *AG*, b. 1744, 1616, maggio 11 (cfr. P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli,* pp. 164-165, 215).

[25] G. Guerzoni, *Apollo e Vulcano*, pp. 231-264 (a pp. 233-234).

[26] R. Distelberger, Die Saracchi Werkstatt und Annibale Fontana, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LXXI, 1975, pp. 161-162, doc. 4 (documento senza data). Il blocco di cristallo veniva sbozzato grossolanamente e quindi scavato all'interno («lavorare di grossaria»); si passava poi alle raffigurazioni, prima incise ('disegnate') e successivamente lavorate mediante asportazione della materia, cfr. P. Venturelli, La lavorazione dei cristalli e delle pietre dure, in Il Rinascimento italiano e l'Europa, III. Produzioni e tecniche, a cura di P. Braunstein-L. Molà, Treviso 2007, pp. 261-282; EadE m, Splendidissime, pp. 101-110.

[27] P. Morigia, *La nobiltà di Milano* (1595), ed. rist. Bologna 1979, pp. 484-485.

[28] Cfr. P. Venturelli, *Splendidissime*, pp. 53-54, 83-88, 206-211.

[29] P. Venturelli, *Un' "archa de agata de colore con [...] l'angello che anoncia la Madona". Cammei di Gerolamo da Desio (Milano 1576),* in *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblata*, Cracovia 2010, pp. 187-196; per Masnago e Domenico dei Cammei, cfr. Eadem, *Splendidissime*, sub indice. Rimando agli esemplari eseguiti per i Medici, cfr. P. Venturelli, *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2009, sub indice.

[30] Identifico le opere dei Saracchi nell'inventario 1626-1627, in P. Venturelli, "*Havendo animo a tutti li christalli*; Eadem, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli,* pp. 165-166.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Un viaggio nella memoria sacra: le opere d'arte antica nelle chiese di nuova edificazione della città di Palermo

di Gaetano Giannotta

Il presente contributo ha l'obiettivo di portare alla luce una serie d'antiche opere d'arte inedite e non che, per troppo tempo, sono rimaste relegate ai margini della storia dell'arte palermitana a causa della loro particolare condizione. Di fatti, l'oggetto di questo articolo non sono le famose sculture che si possono ammirare nelle riccamente decorate chiese barocche della città o i conosciuti dipinti esposti nei suoi musei e gallerie, mete prescelte dei più classici itinerari turistici; bensì, i quadri, le sculture, gli altari che, per i motivi più svariati, non si trovano più nelle loro sedi originarie e che al presente ornano le parrocchie di nuova edificazione della città di Palermo. È in questi luoghi di semplice devozione quotidiana, lontani dal caos delle masse di turisti, che questi capolavori dell'ingegno umano sono stati albergati, passando oggi perlopiù inosservati e privi della valorizzazione e della tutela che meriterebbero[1].
Lo spostamento di questi manufatti dalle loro sedi originarie coincise cronologicamente con quella che sarebbe passata alla storia come una delle espansioni urbanistiche meno fortunate della storia contemporanea[2]. Sin dal suo inizio, che si fa coincidere con l'annessione della Sicilia al Regno d'Italia nel 1860, il racconto urbanistico della città di Palermo fu caratterizzato dalla coesistenza di tentativi legalmente organizzati di espansione e puntuali casi di speculazione edilizia. I primi erano mossi da organici piani regolatori, i secondi da illegali interessi di stampo mafioso. Questa dualità fu evidente sin da quello che si può considerare come il primo progetto urbanistico della storia contemporanea della città, realizzato all'indomani dell'annessione al Regno dalla Commissione del progetto di riforma e abbellimento della città[3]. I suoi interventi furono responsabili di sostituire ai cauti interventi di matrice neoclassica della seconda metà del Settecento e della prima metà dell'Ottocento, la tecnica *haussmanniana* consistente nella realizzazione di puntuali sventramenti finalizzati ad abbattere i quartieri malsani e ricostruire sulle loro rovine nuovi volumi edilizi, rilevanti per i movimenti finanziari[4]. Sebbene gli interventi della Commissione non si tradussero in progetti sostanziali dal punto di vista edilizio, i principi che li reggevano ebbero il demerito di fornire una base apparentemente legale agli sventramenti del tessuto urbano della città. Questi si inaugurarono nel 1875,con l'abbattimento della Chiesa e del Monastero delle Vergini Teatine dell'Immacolata Concezione e del Convento delle Stimmate per la costruzione del Teatro Massimo[5].
I primi, organici piani regolatori della città, stilati dall'ingegnere Felice Giarrusso nel 1885 e nel 1889, non fecero che peggiorare la situazione[6]. Di fatti, accanto agli interventi regolari da essi pre-

visti, la municipalità continuò ad approvare piani regolatori *ad casum* che ferirono irrimediabilmente il volto della città[7].
Neppure la felice parentesi edilizia inauguratasi con l'Esposizione Nazionale che si celebrò a Palermo dal novembre 1891 al maggio 1892 ebbe, tutto sommato, esito felice. Grazie soprattutto all'attività d'importanti famiglie di imprenditori emigrate negli anni precedenti a Palermo, come gli Ingham, i Whitaker e soprattutto i Florio, per qualche decennio la città si convertì in una delle maggiori capitali della *belle époque* e del *liberty*[8]. Nonostante ciò, bisogna considerare anche l'altro lato della medaglia[9]. La municipalità palermitana infatti comprese in quell'occasione che il turismo era la via da battere per il successo economico della città[10]. Se da un lato, questo diede vita a splendidi complessi come la Villa Igea, il castello Utveggio o alla conclusione della maestosa via della Libertà, non si deve trascurare l'irrimediabile impatto negativo che il turismo massivo ebbe, per citare un solo esempio tra i tanti, sulla zona balneare di Mondello[11].
Dunque, negli anni di passaggio dal XIX al XX secolo, Palermo si stava trasformando in una città moderna, capace di competere dal punto di vista architettonico e urbanistico con le sue compagne europee. Tuttavia, l'aggiornamento urbanistico, pur dando vita ad esempi unici e spettacolari d'arte e edilizia, si stava rendendo responsabile anche di irrimediabili disastri. La sua trasformazione in una vera e propria capitale dell'amministrazione regia, inoltre, fece sì che Palermo non venisse esclusa dalla visione politica del fascismo, imbevuta, come è saputo, anche da ferrei principi estetici. Nel 1922, questi diedero vita ad uno dei momenti più feroci della devastazione urbanistica alla quale si sta accennando, il taglio della via Roma[12].
Quest'opera ebbe conseguenze devastanti e irrimediabili per il patrimonio artistico dell'antico centro storico, tagliato letteralmente in due dal nuovo asse viario. Per limitarsi ad un solo esempio, portò alla scomparsa della Chiesa e del Monastero di Santa Rosalia, che erano stati edificati all'indomani del miracoloso rinvenimento delle ossa della santa come *ex voto* della Municipalità per la liberazione di Palermo dalla peste. Quando agli interessi culturali e tradizionali della città si sovrapposero le aspirazioni autocelebrative del fascismo, fu chiaro che la breve e fortunata stagione del *liberty* si era definitivamente conclusa.
Nel frattempo, le continue deroghe ai piani urbanistici regolatori stavano facendo in modo che nel tessuto edilizio della città si accentuassero le differenze. Si creò una sorta di zonizzazione sociale, per cui le aree abitate dalla povera gente erano ben distinte da quelle dei benestanti. Le prime derivavano dagli sventramenti della città antica, abbandonata dal ceto medio-borghese e dai ricchi, i quali preferirono i quartieri di nuova costruzione fuori dalle antiche mura cittadine, privilegiando soprattutto l'area in cui, nel 1891-92, si era celebrata l'Esposizione Nazionale.
Questa situazione fu paradossalmente rafforzata da un decreto-legge che accordò alla città di Palermo un finanziamento di 270 milioni per la realizzazione di opere pubbliche[13].Una parte consistente del denaro doveva essere destinata alla redazione di un piano regolatore di risanamento e ampliamento, che tuttavia tardò ad arrivare. Intanto però, si approfittò delle somme ottenute per operare demolizioni a tappeto nei rioni della Conceria, Olivella, San Giuliano e Albergheria. Il letterale sventramento di quest'ultima fu giustificato dalla volontà di dar vita alla via Mongitore, promettendo

contestualmente la creazione di isolati a scacchiera, ancora oggi irrealizzati e rimasti occupati da macerie. In altre delle aree risultanti da queste demolizioni,per iniziativa privata o per l'azione di istituti come l'Istituto Case Popolari,si realizzarono abitazioni di carattere borghese e condomini che creavano nuove occasioni di profitti e rendite. Nel frattempo, nell'aprile del 1939 si indisse un concorso nazionale per la redazione del progetto di massima del piano regolatore e di ampliamento della città e dintorni, che tuttavia dovette essere ancora una volta disatteso per un evento che segnò irrimediabilmente la storia, anche urbanistica, di Palermo: il bombardamento del 1943 da parte delle forze alleate anglo-americane.
Le conseguenze per il patrimonio urbanistico e architettonico della città furono abnormi: 2 milioni di vani risultarono completamente distrutti, circa 4 milioni e mezzo furono danneggiati più o meno gravemente. Limitandosi al patrimonio artistico immobiliare si registrarono 15 complessi integralmente distrutti, 21 semidistrutti e 75 danneggiati meno gravemente[14]. La parte più cospicua di queste rovine era rappresentata dalle chiese, oltre 60 delle quali erano state centrate dalle bombe. In questo quadro deprimente le Soprintendenze e il Genio Civile formularono e operarono i primi interventi di salvaguardia al patrimonio[15]. La situazione di urgenza portò, nel 1944, alla stesura di un piano regolatore generale, per la formazione del quale si approfittò delle indicazioni contenute nei progetti vincitori del citato concorso del 1939. Il pregio di questo piano d'emergenza fu quello di impedire, per la prima volta, l'iniziativa dei privati nella costruzione di edifici, escludendo, almeno per legge, qualunque deroga al piano generale. Il piano così previsto fu definitivamente approvato il 3 luglio 1947. Fu chiaro sin da subito che la ricostruzione era il problema emergente. Attuata nel massimo rispetto del nuovo piano regolatore, questa avrebbe potuto costituire la premessa per la tanto aspirata sistemazione organica della città. Purtroppo, come già era avvenuto più volte, le attese furono fortemente deluse.
Con lo scopo di aggirare le norme del piano regolatore del 1947, si diede vita infatti ai cosiddetti piani particolareggiati che, di fatto, erano dei piani accessori, specifici caso per caso che, a seconda delle necessità, vennero affiancati a quello generale[16]. La conseguenza di uno di questi piani particolareggiati fu, per esempio, l'espropriazione delle Ville Tasca e Sperlinga con l'obiettivo di edificare nuovi quartieri residenziali nei lotti da esse precedentemente occupati. Con questo e altri sciagurati avvenimenti ebbe inizio quello che è passato alla storia come il Sacco di Palermo che portò alla sistematica demolizione del patrimonio liberty che era sorto nella città a cavallo dei due secoli e all'irrazionale e intensiva espansione della città per scopi di pura speculazione edilizia di stampo mafioso. La ferita certamente più famosa di questa fase della storia urbanistica palermitana fu la demolizione del Villino Deliella a partire dal pomeriggio del 28 novembre del 1959. È assurdo che questo scempio fu operato solamente otto giorni dopo l'adozione di un nuovo, moderno piano regolatore che, almeno normativamente, avrebbe dovuto preservare beni di tale considerevole valore artistico e monumentale.
Non è questa la sede in cui si vuole analizzare le ragioni politiche, sociali ed economiche che causarono i numerosi sventramenti del patrimonio artistico monumentale palermitano. Tuttavia, questa introduzione risulta necessaria per comprendere cosa diede origine al movimento delle opere d'arte che sono oggetto di questo studio e che,

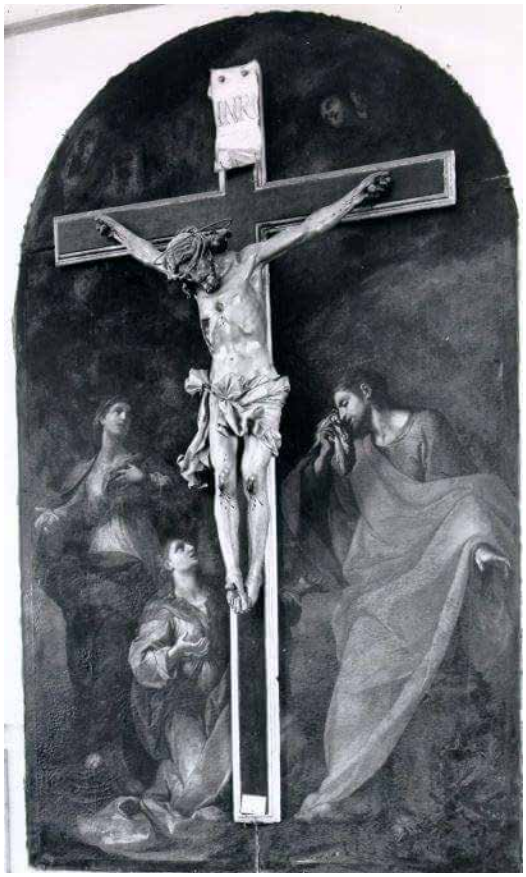


Fig. 1. Scultore ignoto, XVIII secolo, *Crocifisso*, e Gioacchino Martorana, *Dolenti*, Palermo, Chiesa di San Giovanni Apostolo. Anticamente nella Chiesa di Santa Rosalia.

Fig. 2. Manifattura trapanese, XVIII secolo, *Crocifisso*, marmo alabastrino, Palermo, Chiesa della Regina Pacis.

in origine, erano custodite all'interno delle chiese, monasteri ed oratori che venivano demoliti. In alcuni casi la Diocesi di Palermo poté preventivamente incamerarle nei depositi del suo museo. L'esempio del Monastero delle Stimmate è noto. I suoi rivestimenti decorativi in stucco, pregevole opera di Giacomo Serpotta furono ricoverati – e ancora oggi si conservano – presso l'Oratorio dei Bianchi, in seguito alla demolizione del complesso di San Giuliano di cui il monastero era parte[17].Nei casi come quello appena citato, i manufatti artistici che erano nati per essere oggetti o strumenti di devozione furono sradicati dai luoghi per i quali erano stati originariamente creati e semplicemente depositati o esposti in luoghi di differente avvocazione, come i musei e le gallerie d'arte. Il presente articolo vuol far luce sui casi in cui i musei e i loro depositi furono soltanto un luogo di transizione, prima della definitiva incorporazione di questi antichi manufatti in nuovi luoghi di culto[18].

Come esempio, si può citare di nuovo l'antica Chiesa di Santa Rosalia distrutta per il taglio della via Roma negli anni Venti del Novecento. Diverse opere d'arte mobili si salvarono da questo tempio e, tra esse, almeno due furono certamente albergate presso i depositi del Museo Diocesano di Palermo prima di essere donati a chiese di nuova costruzione. Si tratta del settecentesco *Crocifisso* ligneo cui faceva da sfondo

Fig. 3. Ambito di Ignazio Marabitti, XVIII secolo, *Santa Rosalia*, Palermo, Chiesa di Santa Rosalia.

una tela con i *Dolenti* di Gioacchino Martorana (Fig.1). Mentre il quadro si trova ancora nei depositi del museo in attesa di restauro, il *Crocifisso* fu restituito al culto presso la Chiesa di San Giovanni Apostolo al C.E.P.[19].Anche l'altare tardo-barocco che oggi si trova nella Chiesa della *Regina Pacis* proverrebbe dalla prima chiesa dedicata alla Patrona palermitana, sebbene questa notizia non sia supportata da alcuna documentazione, basandosi esclusivamente su testimonianze orali. Però indipendentemente da dove arrivasse, è probabile che con l'altare fosse arrivato anche il magnifico *Crocifisso* in marmo alabastrino rosa che, qualche anno fa, il Museo Diocesano ha provveduto a restaurare (Fig. 2). Neppure è documentata, ma è molto probabile la provenienza dall'antica Chiesa di Santa Rosalia della bellissima scultura di *Santa Rosalia* che si trova nella nuova parrocchia dedicata alla patrona palermitana, opera ascrivibile alla bottega di Ignazio Marabitti (Fig. 3)[20].
Continuando ad analizzare gli spostamenti d'opere d'arte causati dalla speculazione edilizia, la già citata Parrocchia di San Giovanni Apostolo al C.E.P. conserva altre opere provenienti da antiche chiese distrutte. L'elegantissimo fonte battesimale proviene dalla Chiesa di Santa Ninfa ai Crociferi e già si trovava in quella di Santa Margherita alla Conceria, dove lo vide Gaspare Palermo all'inizio del XIX secolo (Fig. 4)[21]. Da qui fu trasferito a Santa Ninfa dopo il 1895, anno in cui venne raso al suolo

Fig. 4. Ignoto, XVII secolo, *Fonte battesimale*, Palermo, Chiesa di San Giovanni Apostolo. Anticamente nella Chiesa di Santa Ninfa ai Crociferi, già in quella di Santa Maria alla Conceria.

Fig. 5. Ambito gaginesco, XVI secolo, *Ciborio*, Palermo, Chiesa di San Giovanni Apostolo, già nella Chiesa di Santa Croce.

il rione Conceria per la realizzazione della via Roma. Ancora, all'interno della sua Cappella Sacramentale, la chiesa del C.E.P. custodisce un elegante ciborio in marmo d'ambito gaginesco, proveniente dalla Chiesa di Santa Croce (Fig. 5)[22].

Questo importante tempio sopravvisse miracolosamente agli sventramenti operati a principio del XX secolo per risanare il rione dell'Albergheria e operare il taglio della via Mongitore. Tuttavia, le sue antiche strutture non poterono che cedere sotto ai bombardamenti che, tra il febbraio e il maggio del 1943, colpirono la città. La Chiesa di Santa Croce fu uno dei 15 edifici ecclesiastici integralmente distrutti, secondo le ricognizioni operate dal soprintendente Mario Guiotto all'indomani del disastro[23]. Fortunatamente alcuni dei manufatti in essa custoditi furono salvati. È il caso, oltre al citato ciborio gaginesco del C.E.P.,della maestosa *Natività del Redentore* attribuibile alla scuola di Vito D'Anna che si trova nella Chiesa di Sant'Espedito, costruita su quelli che erano stati i terreni occupati dall'Esposizione Nazionale del 1891-92 (Fig. 6)[24]; o ancora, del fonte battesimale in marmo rosso custodito nella Chiesa di San Luigi Gonzaga[25].

Edificata a partire dagli anni Trenta lungo l'asse d'espansione nord-ovest della città, la Chiesa di San Luigi Gonzaga fu scelta per albergare, almeno secondo la documentazione, ben cinque altari provenienti dalle chiese di Santa Croce e Santa Lucia al Borgo Vecchio, entrambe integralmente devastate dai bombardamenti[26]. Quello certamente più spettacolare è l'*Altare del Crocifisso*, una vera e propria macchina teatrale barocca, grande esempio della competenza tutta siciliana nella modellazione dei marmi con le tecniche del mischio e del tramischio (Fig. 7). In origine era stato realizzato per la Chiesa di Santa Teresa fuori Porta Nuova, a sua volta demolita in seguito alle

leggi eversive del 1866. Fu allora acquistato dal parroco Girolamo Sarmiento per ornare uno dei lati dell'ottagonale Chiesa di Santa Lucia al Borgo Vecchio. Teresa Vinci lo ha attribuito allo scultore Gaspare Guercio, famoso per aver realizzato le statue delle patrone di Palermo della piana della Cattedrale, e lo ha datato alla seconda metà del XVII secolo[27]. Contiene un magnifico *Crocifisso* ligneo dipinto, anch'esso databile alla seconda metà del XVII secolo. La scultura si riteneva proveniente dalla Quinta Casa dei Gesuiti al Molo, ma attualmente si pensa che quel *Crocifisso* sia quello che oggi è situato nella chiesa di Maria SS. di Monserrato alle Croci[28]. Pertanto, la realizzazione dell'altare e della scultura che contiene devono ritenersi contestuali, come peraltro conferma la iconografia dei marmi, chiaramente allusivi alla passione di Cristo. Anche quello che oggi funge da altare maggiore della Chiesa di San Luigi Gonzaga, proviene dall'antica Chiesa di Santa Lucia, dove era dedicato alla santa titolare (Fig. 8). Rispetto al primo altare, è più tardo, presentando in nuce alcuni elementi neoclassici. Meno sicura è la provenienza dell'ultimo altare che oggi si conserva in San Luigi Gonzaga, dove è dedicato alla Madonna di Pompei. Un questionario redatto nel 1947 dal parroco e conservato presso l'Archivio Diocesano di Palermo cita un totale di cinque altari, di cui tre provenivano da Santa Lucia e due, con il fonte battesimale, da Santa Croce[29]. Un altro documento, un pizzino vergato a mano, cita tre altari provenienti da Santa Lucia, però poi si sofferma esclusivamente su quello del Crocifisso[30]. Al di là dell'impossibilità di definire incontrovertibilmente la provenienza dell'altare, deve dirsi che si tratta senza dubbio del più antico che la Chiesa di San Luigi Gonzaga conserva, essendo di stile manieristico e potendosi datare, dunque, ai primi anni del XVII secolo (Fig. 9). Un altro maestoso altare in marmi mischi e tramischi

Fig. 6. Ambito di Vito d'Anna, XVIII secolo, *Natività del Redentore*, Palermo, Chiesa di Sant'Espedito, già nella Chiesa di Santa Croce.

Fig. 7. Gaspare Guercio, seconda metà del XVII secolo, *Altare del Crocifisso*, Palermo, Chiesa di San Luigi Gonzaga, già nella Chiesa di Santa Lucia al Borgo Vecchio.

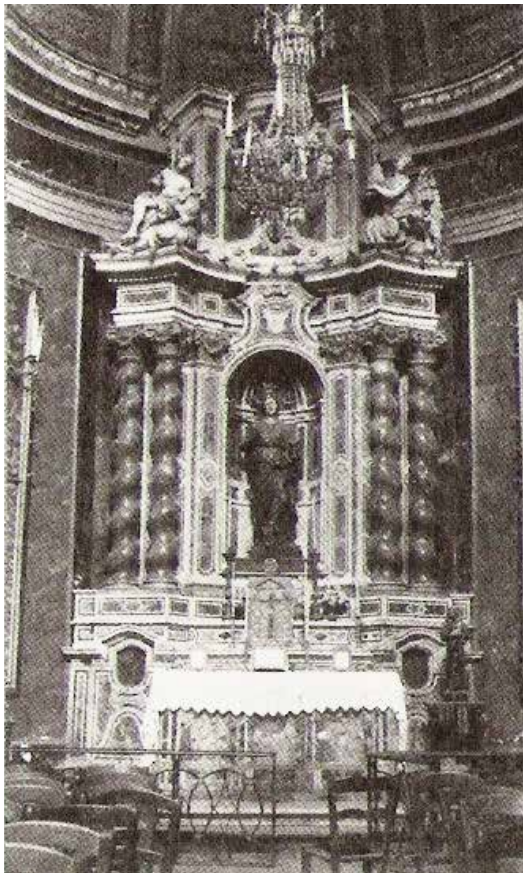


Fig. 8. Ignoto, XVIII secolo, *Altare maggiore*, Palermo, Chiesa di San Luigi Gonzaga. Già Altare di Santa Lucia nell'antica Chiesa di Santa Lucia al Borgo Vecchio.

Fig. 9. Ignoto, prima metà del XVII secolo, *Altare della Madonna di Pompei*, Palermo, Chiesa di San Luigi Gonzaga.

si conserva nella Chiesa di Sant'Antonio Abbate all'Arenella. Per la ricchezza del suo stile potrebbe provenire anch'esso dalla Chiesa di Santa Lucia al Borgo Vecchio e, effettivamente, Ettore Sessa e Adriana Chirco lo dicono procedente da quel tempio per volontà del Cardinale Ernesto Ruffini[31].

Finora sono stati citati soltanto alcuni degli innumerevoli spostamenti d'opere d'arte di cui la città di Palermo fu testimone all'indomani degli avvenimenti che ferirono irrimediabilmente il suo patrimonio ecclesiastico antico. Senza ombra di dubbio, questi movimenti furono la naturale conseguenza del sorgere di chiese e parrocchie moderne nei quartieri di nuova espansione della città. Il loro clero e i fedeli necessitavano infatti di suppellettili liturgiche e opere d'arte per espletare la loro devozione. Nello stesso frangente la Diocesi di Palermo, nella persona del Cardinale Ernesto Ruffini, aveva deciso di dar vita alla Commissione Diocesana di Arte Sacra, riguardo alla quale l'articolo 371 del XIV Sinodo diceva: «Non è lecito alienare alcun arredo sacro od oggetto di arte appartenente a qualsiasi chiesa senza il parere della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e l'autorizzazione scritta dell'Arcivescovo»[32]. All'articolo successivo si prescrisse che i suoi compiti erano vigilare sull'arte sacra anche per evitare, cito letteralmente, gli «eccessi dell'arte moderna, approvare e controllare i

Fig. 10. Ignoto, XVII secolo, *San Vincenzo de'Paoli predicando*, Palermo, Chiesa di San Vincenzo de'Paoli.

Fig. 11. Olivio Sozzi, prima metà del XVIII secolo, *Madonna delle Grazie*, Palermo, Chiesa della Madonna delle Grazie, già nella Chiesa della Madonna del Soccorso all'Albergheria.

progetti di restauro che riguardassero beni ecclesiastici diocesani, essere oggetto di consultazione sugli acquisti di paramenti o arredi liturgici e, infine, proporre essa stessa restauri di beni ecclesiastici mobili e immobili»[33].

Molto spesso è rimasta testimonianza archivistica di queste relazioni, perlopiù epistolari, tra la Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e le singole parrocchie. È il caso della Congregazione della Missione di San Vincenzo de' Paoli, il cui superiore nel 1945 scrisse alla Commissione tre lettere nelle quali richiedeva in prestito degli arredi sacri per la nuova chiesa che la Congregazione aveva contribuito a edificare in via dei Quartieri[34].Come risposta, la Commissione le affidò in deposito temporaneo un grande candelabro con bracci multipli in legno intagliato e dorato del XVIII secolo, un paliotto in seta bianca con ricami in oro pure dello stesso secolo, un quadro di scuola novellesca con l'*Angelo Custode* ed una tela centinata del XIX secolo con l'*Assunzione di Maria*. Una cornice con tela di *San Girolamo* fu richiesta dal parroco nel corso dello stesso anno, ma pare che non sia mai arrivata a destinazione[35]. Di tutte le opere citate, ad oggi, nessuna è più presente nella parrocchia[36]. Tuttavia, vi si conserva una grande tela settecentesca raffigurante *San Vincenzo de' Paoli predicando* entro una cornice certamente anteriore (Fig. 10)[37].

Fig. 12. Ambito gaginesco, XVI secolo, *Madonna degli angeli*, marmo zuccherino, Palermo, Chiesa di Santa Maria degli Angeli.

Un altro caso abbastanza curioso del quale permane costanza documentale è quello che coinvolse la Commissione e le Chiese della *Regina Pacis* e Santa Maria delle Grazie. Nel 1936 il parroco della *Regina Pacis* fece richiesta alla Commissione perché le affidasse alcune opere provenienti dalla Chiesa della Madonna del Soccorso all'Albergheria, in demolizione per il taglio della via Mongitore[38].Si trattava di due nicchie a commesso marmoreo, un *Crocifisso* ligneo e una tela della *Madonna delle Grazie* che attribuisco alla mano di Olivio Sozzi[39]. Le nicchie, che per anni furono collocate ai lati del presbiterio della nuova parrocchia, non sono più lì, perché un altro parroco, dieci anni dopo, ne richiese la rimozione in quanto discordanti con lo stile del resto della chiesa[40]. La loro attuale posizione purtroppo è ignota. Le altre due opere, invece, finirono per errore della Commissione nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie in Corso del Mille. Quando la Commissione si rese conto dell'errore chiese la restituzione delle opere. Tuttavia, il parroco confessò che i fedeli avevano ormai legato l'immagine della *Madonna delle Grazie* al titolo della parrocchia e, per questa ragione, chiedeva di potere trattenere le opere, cosa che gli fu accordata (Fig. 11)[41].

Questo episodio mi permette di introdurre un altro particolare aspetto relativo ai movimenti d'opere d'arte che stiamo analizzando, cioè quello dell'iconografia. Come visto nel caso della *Madonna delle Grazie* o del *San Vincenzo de' Paoli predicando*, molto spesso l'iconografia dell'opera è stata l'elemento che ha giustificato il suo spostamento verso un nuovo luogo di culto determinato, ovvero quello la cui titolarità ben vi si connetteva. Un altro caso esemplare è quello della Parrocchia di Santa Maria degli Angeli a Partanna che nella sua abside conserva un bellissimo rilievo della *Madonna degli Angeli* di scuola gaginesca (Fig. 12). Secondo una testimonianza di Adriana Chirco appartenne ai principi di Partanna, la cui cappella privata costituì il nucleo d'origine dell'attuale parrocchia[42]. Nel 1985 Mons. Collura incamerò l'opera nel Museo Diocesano e, al numero 177 del suo inventario, la disse proveniente dalla parrocchia di Partanna[43]. Soltanto un anno dopo il bassorilievo, che era stato condotto al museo «per abbellirlo»[44], fu restituito alla chiesa, certamente perché la sua iconografia vi si connetteva ormai indissolubilmente.

Nella Chiesa di Maria Santissima Assunta alla Noce si trova una *Assunta* che, secondo il prof. Mazzarino dell'Accademia delle Belle Arti di Palermo che la restaurò nel 2000, è attribuibile all'ambito di Elia Intergugliemi. Nella Chiesa di Santo Spirito in via Juvarra una *Pentecoste* del XVII secolo di chiara derivazione spagnola dimo-

stra una volta di più come la titolarità del tempio e l'iconografia delle opere che vi arrivavano non può certo essere sottovalutata. In un caso curioso, questa relazione fu così forte che portò la devozione dei fedeli a cambiare, non sappiamo se consapevolmente o meno, il nome di un'opera. Parlo dell'*Incoronazione della Vergine* che si conserva nel presbiterio della Chiesa della *Mater Dei* a Valdesi. Per quanto l'iconografia dell'opera, che Mauro Sebastianelli attribuì a Gaspare Serenario, sia evidentemente quella indicata, i fedeli continuano a considerarla una Assunzione della Vergine. Questo comportamento è forse da attribuire anche al fatto che, almeno fino al 1906, nella borgata di Valdesi esisteva una piccola cappella dedicata all'Assunta, fatta edificare nientemeno che da Ferdinando IV di Borbone[45]. Se al momento non esistono dati per affermare se questa opera provenisse proprio da quella cappella, si può però evidenziare – e perché no, ammirare – la persistenza nella devozione dei fedeli del tema dell'Assunzione di Maria.

Fig. 13. Jacques de l'Ange, prima metà del XVII secolo, *Martirio di San Lorenzo*, Palermo, Chiesa di Santa Rosalia.

Ormai ci siamo addentrati abbastanza nel tema per cominciare a chiederci in che misura i movimenti che sto analizzando siano stati positivi per le opere d'arte. È risaputo, infatti, che qualunque sradicamento di un manufatto dal luogo per il quale era stato originariamente previsto, se non addirittura creato, ne menoma il potere estetico. Bisogna chiedersi se questo vale anche per gli spostamenti che sono originati da avvenimenti che irrimediabilmente cancellano gli edifici in cui questi manufatti sono contenuti. Nei casi che stiamo analizzando, mantenere gli oggetti d'arte nei luoghi d'origine avrebbe portato alla loro distruzione contestualmente agli sventramenti urbanistici o ai bombardamenti del '43. Un altro aspetto positivo dei movimenti qui studiati è che, sebbene in alcuni casi e per breve tempo i manufatti siano stati custoditi in depositi o sale museali, sono poi tornati a svolgere, anche se in luoghi differenti, la funzione cultuale per i quali erano stati creati.

Dal punto di vista conservativo, è indubbio che gli spostamenti abbiano pregiudicato in molti casi le opere. Come si è visto, molte hanno avuto bisogno dell'esperta mano dei restauratori che, con l'occasione, hanno potuto studiarle e attribuirle a un artista o una scuola. Alcune chiese si sono mostrate, sotto questo punto di vista, molto più virtuose di altre. È il caso della Parrocchia di Santa Rosalia nella Piana dei Colli. Delle molte opere antiche che conserva – sono ben sette dipinti, che fanno di questa chiesa un'atipica pinacoteca – la maggior parte di esse sono state restaurate, perlopiù da studenti del corso in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università di Palermo. Tra queste non posso non citare il *San Giacomo*, copia certamente coeva

Fig. 14. Elia Interguglielmi, 1807, *Presentazione di Gesù al tempio*, Palermo, Chiesa di Santa Rosalia.

di un originale purtroppo perduto di Pietro Novelli, del quale si conserva anche un disegno presso i depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis[46]. Il *Martirio di San Lorenzo* forse proviene dall'antica chiesa normanna di San Lorenzo non più utilizzata dal 1900 (Fig. 13)[47]. Formalmente è identico al quadro già ospitato nella collezione Muratori a Roma, che però proviene dalla Sicilia ed è ormai certamente attribuito a Jacques de l'Ange. Non è possibile stabilire se si tratta di una copia o di un originale influenzato dal tenebrismo di Mattia Stomer, che si trovava in Sicilia contemporaneamente a de l'Ange[48]. Infine, la *Presentazione di Gesù al tempio*, opera inedita autografa di Elia Intergugliemi, datata 1807 (Fig. 14). Si ricordi che questo pittore, che molta fortuna ebbe tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, fu molto presente nella Piana dei Colli durante gli anni di decorazione della Real Casina Cinese. Forse proprio in concomitanza con quel cantiere, Interguglielmi realizzò questo meraviglioso dipinto che bene esemplifica il merito dell'artista di avere introdotto in Sicilia il nuovo classicismo romano e napoletano[49].
Moltissime altre opere non possono che essere semplicemente citate. Ad esempio, i numerosissimi crocifissi sei e settecenteschi, come quello della Chiesa del Santissimo Crocifisso a Pomara, proveniente dall'Oratorio dell'Ecce Homo al Capo[50], o quello dell'attuale Chiesa di Santa Lucia, che vi fu trasferito dalla sagrestia dell'Oratorio di Santo Stefano al Monte di Pietà[51]. Ma senza dubbio più numerosi sono i quadri. Oltre a tutti quelli precedentemente citati, ho potuto ritracciare i seguenti. Del Seicento, la *Flagellazione di Cristo* e la *Caduta di Cristo con la croce* nella Chiesa di Sant'Espedito, che con molta probabilità formavano parte di una serie iconografica sulla Passione purtroppo perduta; il *Cristo morente* attribuibile a Mario Minniti nella Chiesa di San Giovanni Bosco[52]; la *Madonna della Soledad* nella Chiesa di Nostra Signora della Consolazione. Passando alle opere settecentesche, sempre nella parrocchia di via dei Cantieri, le due grandi tele ottagonali con l'*Annunciazione* e il *Sogno di San Giuseppe*; il *Sacro Cuore di Maria tra i Santi Francesco di Paola, Rosalia, Rita da Cascia e Antonio da Padova* nella Chiesa del Villaggio Santa Rosalia; la *Madonna col Bambino tra i Santi Francesco di Paola, Gaetano, Francesco e Stefano* nella Chiesa del Sacro Cuore a Villagrazia; la tela centinata con *Sant'Agata* della Chiesa della Sacra Famiglia; l'*Immacolata tra i Santi Rocco e Ninfa* nella Parrocchia di Santa Susanna. Anche il XIX secolo è rappresentato con la *Madonna spargendo fiori*, iconografia particolarissima presente in un quadro in Sant'Espedito, il *Sacro Cuore*

di Gesù di Pasquale Sarullo nella Parrocchia di Maria Santissima Assunta alla Noce e la *Madonna con Bambino* della Nostra Signora delle Nazioni.
La maggior parte dei quadri, delle sculture, degli altari analizzati in questo contributo vengono menzionati qui per la prima volta. Questo è segno che, dal punto di vista della loro valorizzazione, molto lavoro deve essere ancora fatto. Per troppo tempo questi manufatti sono rimasti lontano dall'attenzione storico-artistica che pure meritano. Oggetto di culto e liturgia, fonte di nuove e forti devozioni, il loro valore è accresciuto dalla loro storia pregressa, fatta di devastazioni, spostamenti, ferite al tessuto urbano e edilizio-monumentale di Palermo, che però non hanno minato la loro importanza storica ed estetica come prodotto dell'arte umana. Ci si augura che l'aver dedicato loro questo lavoro scientifico contribuisca a trarli dall'oblio, incentivi gli episodi di restauro e, soprattutto, risvegli nei devoti palermitani, che giorno dopo giorno pregano davanti ad essi, il desiderio di valorizzare i preziosi tesori della nostra memoria sacra.

Note

[1] Quest'articolo costituisce l'adattamento a un supporto scientifico delle tesi triennale e magistrale da me difese presso l'Università degli Studi di Palermo, rispettivamente negli anni 2016 e 2018. Rappresenta anche un omaggio a coloro che mi hanno accompagnato nella loro stesura e che oggi reputo miei maestri, i professori Maurizio Vitella, Pierfrancesco Palazzotto e Pablo González Tornel.

[2] Per un quadro generale dell'espansione urbanistica di Palermo nell'epoca contemporanea, invito alla lettura di G. De Spuches, V. Guarrasi, M. Picone, *La città incompleta*, Palermo 2002 ed S. Di Benedetto, *L'espansione della città di Palermo fuori le mura: le borgate, i quartieri*, Palermo 1996.

[3] Al riguardo si veda la lettera d'incarico del Pretore Duca della Verdura, datata 02 agosto 1860 e citata in S. M. Inzerillo, *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, Palermo 2017, p.32.

[4] G. De Spuches, V. Guarrasi, M. Picone, *La città...*, 2002, pp.212-213.

[5] C. Costanzo, *Per la raccolta museale del Teatro Massimo di Palermo: decorazioni e opere d'arte*, Palermo 2017, pp.15-50; M.C. Di Natale, *Il Teatro Massimo: architettura, arte e musica a Palermo*, Palermo 2018, pp.15-39; S. Proto, *L'Ottocento: la città nuova e i suoi teatri*, in *Le mappe del tesoro: venti itinerari alla scoperta del patrimonio culturale di Palermo e della sua provincia*, XII, Palermo 2015, pp.1-13.

[6] F. Giarrusso, *Piano regolatore e di risanamento della città di Palermo: progetto*, Palermo 1885.

[7] Il primo Piano Giarrusso del 31 maggio 1885 proponeva un disegno omogeneo e unitario tanto per la città antica da risanare e bonificare come di quella nuova da costruire. Per la prima era prevista, al principio, la demolizione di costruzioni per un totale di 22 ettari circa e di 30 mila persone da sfrattare e trasferire nei quartieri di nuova costruzione. Per l'ampliamento, invece, determinava una nuova viabilità e individuava le zone per le future edificazioni, continuando a favorire l'espansione verso nord inaugurata a principio Ottocento. Nel 1886, poiché si era considerato troppo utopistico e costoso, il progetto cambiò, prevedendo demolizioni "solo" per 18, 2 ettari e lo sfratto di 18000 persone. Per quanto concerne l'ampliamento si previde che la città triplicasse le sue dimensioni, sempre privilegiando l'asse nord-ovest a discapito di quello sud (vedi G. De Spuches, V. Guarrasi, M. Picone, *La città…*, 2002, pp. 172-173).

[8] La bibliografia al rispetto è troppo ampia per essere citata esaustivamente. Pertanto, si rimette solamente al sempre attuale lavoro di M. C. Sirchia, *Il* liberty *a Palermo*, 2° ed., Palermo 2001.

[9] M. Iannello, G. Scolaro, *Palermo. Guida all'architettura del '900*, Palermo 2009, pp. 24-26.

[10] Si veda, ad esempio, C. Quartone, *Il turismo culturale e la fattibilità degli itinerari del Liberty in Sicilia*, Palermo 2008.

[11] Nel 1912 i terreni bonificati di Mondello vennero dati in concessione alla società italo-belga *Les tramways de Palerme* che ne iniziò lo sfruttamento con la creazione di alcuni villini e la cessione di lotti aprivati perché ne fabbricassero altri. La società fu responsabile anche della costruzione dello stabilimento balneare e della linea tramviaria che collegava la borgata balneare alla città, incentivandone il turismo (vedi M. Iannello, G. Scolaro, *Palermo…*, 2009, pp. 38-41).

[12] Idem, pp.17-21; A. Chirco, M. Di Liberto, *Via Roma: la "strada nuova" del Novecento*, Palermo 2008.

[13] Decreto-legge n.886 del 26 maggio del 1926.

[14] Una più dettagliata disamina degli edifici di Palermo e dell'intera Sicilia danneggiati dai bombardamenti è fornita in Mario Guiotto, *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla Guerra*, a cura della Soprintendenza ai Monumenti di Palermo, Palermo 1943.

[15] Si veda, per esempio, il fondamentale contributo del soprintendente Mario Guiotto in P. Palazzotto, "Mario Guiotto Soprintendente ai Monumenti in Sicilia occidentale (1942-1949): tutela e restauro a Palermo nel secondo dopoguerra", in *Critica d'Arte e Tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra. Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (SISCA), 17-19 novembre 2015*, a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp.467- 486.

[16] M. Iannello, G. Scolaro, *Palermo. Guida…*, 2009, pp.124-127.

[17] Si rimanda al catalogo dell'ultima mostra realizzata presso l'Oratorio, *Serpotta e il suo tempo*, Catalogo della mostra (Palermo, 23 giugno-1 ottobre 2017), a cura di V. Abbate, 2017, in cui gli stucchi dell'antico Monastero delle Stimmate furono esposti con altre opere del grande stuccatore palermitano provenienti dal Museo Diocesano di Palermo e artefatti di artisti contemporanei.

[18] Per quest'aspetto risulta fondamentale il lavoro di P. Palazzotto, *Il "Fondo Pottino-Collura". Per una storia delle collezioni del Museo Diocesano di Palermo*, in *Storia e arte nella Scrittura, L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007),* S. Flavia 2008, pp. 247- 284.

[19] La tela è registrata al numero 316 nell'inventario del Museo Diocesano redatto da Mons. Collura attorno agli anni Settanta, il quale cita anche la collocazione del crocifisso al C.E.P. e la sua provenienza originaria. ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, fasc. "Inventario del Museo diocesano redatto da Mons. Collura", n.5; M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2010, p.18, fig. 8.

[20] Ettore Sessa, *Le Chiese a Palermo*, 2003, pp. 234-238.

[21] Gaspare Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1984, p. 123. Si segnali che il coperchio del fonte non è quello originale.

[22] ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, fasc. "Santa Croce", lettera di Salvatore Renda Pitti datata 12 giugno 1968, n.2, ed estratto de *La Sicilia eucaristica. Studi di archeologia eucaristica siciliana,* 1924, che cita il ciborio nella cappella del Sacramento, sita nell'abside destra dell'antica chiesa.

[23] M. Guiotto, *I monumenti della Sicilia occidentale…*, 1943.

[24] Bisogna sottolineare però che la provenienza dell'opera dalla Chiesa di Santa Croce non è supportata da alcuna documentazione, basandosi esclusivamente su una tradizione orale.

[25] Questionario n.1 redatto dal parroco in data 9 agosto 1947 che cita 3 altari da Santa Lucia, 2 altari da Santa Croce e il fonte battesimale da Santa Croce, in ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, fasc. "S. Lucia al Porto", n.3; P. Palazzotto, *Il Fondo "Pottino-Collura" …*, 2008, p.271.

[26] Si veda nota anteriore.

[27] *Inventio Crucis. Il restauro del Crocifisso della chiesa San Luigi Gonzaga a Palermo*, testi di Filippo Sarullo [et al.], Bagheria 2009, pp.57-60

[28] Idem, pp. 34-35.

[29] ASDPa*, Fondo Pottino-Collura*, fasc. "S. Lucia al Porto", n.3.

[30] *Ibidem.* Riporto il testo integrale del manoscritto: «Tre altari trasportati in S. Luigi. Altare di S. Lucia in S. Luigi come altare mag. L'altare magg. di S. Lucia fu collocato a sinistra entrando e da destra fu collocato l'altare del Crocif. Ma il Crocifisso oggi è dentro l'urna della chiesa delle Croci. Ivi anche balaustra, lampadari, organo, campane e la biblioteca e la statua di marmo che era sulla facciata di S. Lucia».

[31] A. Chirco, *Palermo, la città ritrovata. Itinerari fuori le mura dalla Conca d'Oro, ai Colli, a Mondello*, Palermo 2006, p. 444 ed Ettore Sessa, *Le chiese…*, 2003, pp. 248-249.

[32] Arcidiocesi di Palermo, *Sinodo Diocesano XIV celebrato dall'Em.mo e Rev. Signor Cardinale Ernesto Ruffini del titolo di S. Sabina Arcivescovo di Palermo e Amministratore Apostolico di Piana degli Albanesi (Palermo 7-9 luglio1960)*, Palermo 1962, pp. 117-118. Anche citato in P. Palazzotto, *Il "Fondo Pottino-Collura" …,* 2008, pp.267-268.

[33] *Ibidem*.

[34] ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, fasc. "San Vincenzo de' Paoli", lettere del 30 agosto, del 17 e del 18 settembre 1945, n.3.

[35] Idem, lettera del 22 dicembre 1945 in cui, relativamente alla questione del quadro, il parroco si scusa per la mancata tempestività nel ritiro dello stesso.

[36] P. Palazzotto, *Il "Fondo Pottino-Collura"…*, 2008*,* pp. 271-272.

[37] Per completezza è bene riferire che il parroco della chiesa mi disse di possedere anche un cero pasquale del Settecento, ma essendo in disuso per il suo cattivo stato di conservazione non mi fu mostrato.

[38] ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, n.9, fasc. "Rapporti con la Commissione per l'Arte Sacra", n.3.

[39] Si compari la pittura con la *Madonna col Bambino* del Sozzi che si trova nel Museo Pepoli di Trapani; non potranno ritenersi casuali le stringenti analogie formali e stilistiche tra il quadro trapanese e quello che sto analizzando, con il quale condivide il modo di rendere le vesti della Vergine, gli incarnati dei putti e i tenui colori pastello che saranno propri anche di Vito d'Anna, genero del Sozzi.

[40] Idem, fasc. "Maria SS. Regina Pacis", n.1, lettera del 13 settembre 1946; P. Palazzotto, *Il "Fondo Pottino-Collura" ...*, 2008, pp. 270 - 271.

[41] ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, n. 9, fasc. "Commissione Diocesana di Arte Sacra", n.3. Lettera della Commissione del 20 giugno 1936 e risposta del 23 luglio 1936.

[42] A. Chirco, *Palermo, la città ritrovata...*, 2006, p.429.

[43] ASDPa, *Fondo Pottino-Collura,* n.5, fasc. "Inventario del Museo Diocesano redatto da Mons. Pottino".

[44] La nota di restituzione, datata 26 aprile 1986, si trova in ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, n.9, fasc."Rapporti con la Soprintendenza". In questa lettera Mons. Collura sbagliò il numero d'inventario dell'opera (117 anziché 177), forse confondendolo con il numero civico della parrocchia.

[45] A. Chirco, *Palermo, la città ritrovata...*,2006, p.467.

[46] S. Grasso, scheda III. 65b, in *Pietro Novelli e il suo ambiente. Catalogo della mostra*, a cura di M. P. Demma, Palermo 1990, pp. 418 - 419, che però identifica il disegno come quello preparatorio per il dipinto, come si è detto perduto, che si trovava nella Chiesa "de' Projetti" del Collegio di San Rocco.

[47] A. Chirco, *Palermo, la città ritrovata...*, 2006, pp. 388 - 389.

[48] Peraltro, un originale di Stomer di questo tipo iconografico e molto simile al nostro quadro si incontra presso la Biblioteca Casatanense di Roma.

[49] Per completezza dicasi che le altre pitture custodite nella Chiesa di S. Rosalia sono una *Annunciazione* e una *Adorazione dei Magi* del XVII secolo, una *Immacolata* e una *Madonna della lettera* del Settecento, tutte opere purtroppo anonime. L'elevato valore artistico dei beni custoditi in questo edificio fu opportunamente appuntato dal sacerdote Giovanni Lo Cascio nel 1971, quando chiese particolari ed opportune cautele per la custodia e la difesa (ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, n.3, fasc. "S. Rosalia (S. Lorenzo Colli)", lettera 30 luglio 1971).

[50] Idem, n.9, fasc. "Elenco degli oggetti d'arte entrati nel Museo Diocesano dal 20 gennaio 1970". Vedi anche P. Palazzotto, *Il "Fondo Pottino-Collura" ...*, 2008, p.263.

[51] ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, n.9, fasc. "Elenco degli oggetti d'arte entrati nel Museo Diocesano dal 20 gennaio 1970". Altri crocifissi che si sono rintracciati, ma di cui si ignora la provenienza, sono quello custodito nella sacrestia della Chiesa della Nostra Signora delle Nazioni – l'unico secentesco –, nella Chiesa di S. Basilio, nella Chiesa del SS. Crocifisso ai Ciaculli – che conserva anche una *Sacra Famiglia* novellesca –, nella Chiesa di Sant'Espedito, nella Parrocchia dell'Annunciazione in Villaggio S. Rosalia e in quella del Cuore Eucaristico di Gesù in Corso Calatafimi.

[52] Il quadro che oggi è malamente esposto nella controfacciata proviene dalla Chiesa dei Credenzieri come documentato in ASDPa, *Fondo Pottino-Collura*, n.9, fasc. "Commissione Diocesana di Arte Sacra", n.3. Vedi anche A. Chirco, *Palermo, la città ritrovata...*, 2006, p.19 e P. Palazzotto, *Il Fondo "Pottino-Collura" ...*, 2008, p.270.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Arte e devozione tra Calabria e Sicilia. Argentieri messinesi, monaci *migratori* e *la Madonna della Lettera*: un breve *excursus* tra reliquiari antropomorfi e mante nel territorio reggino tra '500 e '700

di Maria Teresa Sorrenti

Nel 1922 lo studioso messinese Ludovico Perroni Grande (1879 – 1941) pubblicava sul primo numero di "Brutium", la rivista d'arte fondata da Alfonso Frangipane[1], un articolo con il quale rendeva noto il documento relativo ad un ancora sconosciuto maestro Guidono Giustino, calabrese di Nicotera che «Il 4 gennaio 1472 in Messina [..] si impegnava a costruire per Ascanio Pittello, suo corregionario di Satriano, una croce di rame dorato con Cristo […]»[2]. Il contributo dell'illustre studioso apriva, in maniera quasi pionieristica, la strada ad un filone di ricerca che fino a quel momento aveva rivestito scarsissimo interesse presso gli studiosi calabresi, e non solo[3]. Negli anni successivi in occasione della compilazione dell'*Inventario degli oggetti d'arte* (1933) relativo alla Calabria, primo e fondamentale censimento del patrimonio artistico regionale sopravvissuto a tante perdite e dispersioni, lo stesso Frangipane catalogava con scrupolo certosino le numerose testimonianze di argenteria sacra da lui rinvenute presso tutte le diocesi della regione, argomentando con metodo, spesso anche sulla scorta di notizie d'archivio in suo possesso, circa la manifattura e/o l'area di provenienza delle opere: cominciavano a delinearsi le coordinate culturali e gli ambiti artistici di riferimento di centinaia di oggetti, tavole, sculture, legni, oreficerie e stoffe da ascriversi, come le successive ricerche avrebbero ben documentato, alla fitta rete di rapporti commerciali, culturali ed artistici tra le due sponde dello Stretto. In quegli stessi anni La Corte Cailler[4], nelle note redatte a commento di alcuni atti notarili del secolo XV, forniva altrettanto preziosiragguagli circa la commissione ad argentieri messinesi di suppellettili sacre da parte di prelati calabresi: così tale Pandolfo di Gerace che nella qualità di procuratore della chiesa di Santa Venera dei Disciplinati di Polistena commissionava nel 1488 ad Artesio di Artesio[5], argentiere con bottega in contrada dei Banchi a Messina, «quemdam calicem argenti, […] magistraliter laboratum, deauratum et bullatum bulle messane», e Petrus de Romano[6] «aurifaber, civis messanensis» che il 7 luglio 1458 consegnava al sac. Marco Savani, abitante in Sant'Agata di Calabria, «calicem unum argenteum cumpatenam»per il prezzo di 12 fiorini. Ricerche archivistiche successive hanno evidenziato anche la presenza di maestri messinesi a Reggio, forse qui stabilitisi con propria bottega quali Ettore Trofeo[7], «orifexsivegioyellerius» presso il quale Bartolomeo Grani mette a bottega il figlio Ambrosio di 15 anni[8] e Placido Furnari[9], già documentato a Reggio nel 1623[10] ed incaricato il 7 gennaio 1632 di stimare i gioielli della dote di donna Margherita d'Alogna, vedova di Agostino Monsolino[11]. Giovani calabresi venivano messi bottega presso le più accreditate maestranze isolane, come Matteo Taurini o Tauroni[12] da Reggio Calabria apprendista presso l'argentiere messinese Giovanni Foti[13], Pietro

Fig. 1. Argentiere messinese, fine XVI secolo, *Busto reliquiario di San Nicodemo*, Mammola, chiesa di San Nicodemo.

Fig. 2. Argentiere messinese, fine XVI secolo, *Busto reliquiario di san Giovanni Teresti*, Bivongi, Santuario di San Giovanni Teresti.

Geraci[14] nativo di Cosenza a bottega presso Angelo D'Alosa[15] fino al meglio noto Cesar de Judice «auri faber civis messanensis oriundus Terre flomare muri calabrie», ricordato dall'Accascina per l'esecuzione nel 1513 di una custodia in oro e smalti per il Corpus Domini[16].

In tale contesto e a fronte della dispersione che purtroppo ha interessato il patrimonio di suppellettile sacra delle chiese calabresi acquista rilievo la sopravvivenza di un discreto numero di suppellettili sacre[17] ed in particolare di alcune custodie reliquiarie in argento, databili tra l'ultimo ventennio del XVI secolo e la metà del XVIII pertinenti frammenti del corpo di santi eremiti e monaci "migratori" spesso provenienti dalla vicina Sicilia[18]e sospinti dall'avanzata musulmana tra l'VIII ed il X a trovare rifugio in Calabria dove, risalendo dalle aspre giogaie ioniche e tirreniche fino alle estreme falde dell'Appennino, crearono una fitta rete di eremitaggi e monasteri, la "nuova Tebaide"[19].

Il monachesimo italo-greco, infatti, lungi dall'esaurirsi con l'avvento normanno[20] o in conseguenza dello scadimento morale registrato già a metà del XV secolo dai "visitatori" pontifici[21], conobbe sul finire del '500 rinnovato impulso con l'istituzione nel 1573, ad opera del pontefice Gregorio XIII , della Congregazione dei Greci «pro reformatione Graecorum in Italia existentium et monachorum et monasteriorum Ordinis Sancti Basilii»[22] ed indusse le autorità ecclesiastiche, pur ligie alle raccomandazioni del Concilio, a muoversi con molta cautelain territori dove, nonostante l'abolizione ufficiale del rito greco,[23] l'anima delle popolazioni rimaneva tenacemente ancorata alle tradizioni dei padri.

Fig. 3. Santo Casella, 1635, *Busto reliquiario di San Leo*, Bova, Santuario di San Leo, cappella delle Reliquie (Foto P. Faenza).

Questa premessa, necessariamente sintetica, consente di delineare le coordinate culturali entro le quali si muoveva in Calabria, ancora alla fine '500, l'autorità latinacui si chiedeva di contemperare lo zelo riformistico con la cautela politica, canalizzare la *pietas* della popolazione di cultura greca verso forme di normalizzazione alla latina e promuovere il culto delle reliquie dei santi monaci in una gara di emulazione che avrebbe coinvolto devote famiglie feudali quali i Carafa della Spina ed alcune *universitas*.

Oltre alla dottrina grande ebbe santità di vita, per mezzo della quale è tenuto e nominato santo[24]

Tra le "memorie figurative" più rilevanti di questa koiné culturale rientrano a buon diritto i busti in bronzo dorato raffiguranti i Santi Nicodemo[25] (Fig. 1) e Giovanni Terista o Theriste[26] (Fig. 2), databili al nono decennio del XVI secolo ed oggi conservati nelle eponime chiese di Mammola e Stilo site nell'attuale territorio diocesano di Locri-Gerace[27]. Le custodie furono entrambe commissionate dal cardinale Antonio Carafa (1538 – 1591)[28], abate commendatario dal 1583 del monastero di San Nicodemo di Cellarano o Kellerana[29], il cui stemma è ben visibile al centro di entrambi i busti. Il Carafa, personaggio di notevole spessore culturale e di grande prestigio nell'ambiente curiale romano, particolarmente sensibile al rapporto con le confessioni religiose di rito non latino e membro autorevole della Congregazione dei Greci, procurò che le reliquie del santo, già oggetto di frequentatissimi pellegrinaggi, venissero trasferite dal monastero in un nuovo edificio, qui poste sotto la mensa dell'altare maggiore ed il capo incluso in un busto di rame da lui stesso donato alla collettività religiosa[30]. E' probabile che entrambe le custodie siano tratte da un medesimo modello messo in opera da abile intagliatore dotato che con vivo senso plastico ne scolpisce i volti incorniciati dalle ciocche della barba bipartita e raccordata senza soluzione di continuità ai baffi e alla chioma ondulata; per esse è stata avanzata una condivisibile attribuzione ad argentiere siciliano[31] in virtù delle caratteristiche stilistiche che le apparentano alla produzione isolana tardo rinascimentale di cui condividono anche la soluzione tipologica con il taglio arrotondato del busto[32]. In quegli stessi anni i vertici ecclesiastici della curia metropolitana reggina si rivolgevano al messinese Rinaldo Bonanno per la pregevolissima scultura in marmo dell'eremita San Leo (1582) da destinare alla diocesi "greca" di Bova[33]alla quale, qualche tempo dopo (1635),veniva fatto dono di un prezioso reliquiario argenteo[34] raffiguran-

Fig. 4. Santo Casella, 1635, *Busto reliquiario di San Leo* (particolare del punzone), Bova, Santuario di san Leo, cappella delle Reliquie (Foto P. Faenza).

te il medesimo eremita. Secondo la tradizione sarebbe stato Mons. Annibale D'Afflitto (1593 – 1638)[35] illustre prelato palermitano alla guida della diocesi più importante ed antica della Calabria a commissionarlo per la suffraganea sede bovese forse per "pacificare" la comunità religiosa da tempo in lite con quella del vicino villaggio di Africo per il possesso delle reliquie del «Santo Padre Nostro Leone di Africo»[36]. La committenza del manufatto costituisce fatto rilevante dell'episcopato del D'Afflitto[37] che ligio e zelante nell'applicazione dei dettami conciliari non mostrò verso la *parte greca* le aperture – anche politiche - del suo predecessore Mons. Gaspare del Fosso[38] cui va ascritto il generoso tentativo «di far risorgere dalle ceneri (il monachesimo greco locale n.d.r.) mediante il rinvigorimento con monaci chiamati dalla Sicilia»[39] Conservato nella cappella dell'omonimo santuario il reliquiario argenteo di San Leo[40] (Fig. 3), raffigurato a tre quarti di busto in posizione frontale, poggia su un'urna ottocentesca di argentiere napoletano realizzata nel 1855 in sostituzione dell'originaria teca *vitrea et lignea de argentata* contenente *caput integru/et alias reliquias in multis corporibus ossis*[41] documentata dalle Visite pastorali settecentesche. Il santo indossa la veste monacale alla cui canonica semplicità fa contrappunto una sobria quanto raffinata decorazione consistente di un minuto ornato floreale che emerge dal fondo fittamente inciso; sulla pazienza, tirata a lucido e incorniciata da una passamaneria a piccole volute, fa bella mostra una vistosa collana disegnata dal susseguirsi di elementi quadrilobi ed ovoidali e terminante con un raffinato gioiello assimilabile ad

una croce pettorale, forse metafora della dignità vescovile da leggersi quale segno di speciale riguardo. Il volto dagli zigomi alti, la barba corta e minutamente incisa come la capigliatura a ciocche lisce e piatte, la fronte solcata da rughe, ha un'espressione ieratica simbolo di una vita ascetica ed eremitica, ma anche molto laboriosa suggerita dagli attributi iconografici, la falce e la pece che, come riferiscono le fonti agiografiche, l'eremita ricavava con duro lavoro nei boschi dell'Aspromonte a vantaggio dei poveri. Emblematica la tangenza fisiognomica riscontrabile con un'altra immagine del santo, datata anch'essa 1635[42], conservata nel vicino centro di Africo che, come ricordato, lungamente contese a Bova tanto le reliquie quanto il privilegio di avergli dato i natali.

Fig. 5. Argentiere AN PAS, seconda metà XVII secolo, *Busto reliquiario di San Leo* (particolare del punzone), Bova, Santuario di san Leo, Cappella delle Reliquie (Foto P. Faenza).

Sulle lamine del busto e dell'aureola è impresso lo stemma del consolato di Messina ed il monogramma SC affiancato dalle ultime cifre dell'anno 1635 (Fig. 4) riferibili probabilmente all'argentiere Santo Casella[43], documentato già nel 1618 ed il cui punzone è stato rilevato lungo un arco cronologico compreso tra le date 1626 ed 1634 su diversi arredi, tra cui un reliquiario fitomorfo ed una pisside del Duomo di Messina[44] e, nella stessa provincia, a Molino su due turiboli della chiesa di Santa Maria della Scala e su una pisside della Chiesa Madre di Santo Stefano Briga[45] e, più di recente, anche su un ostensorio della chiesa di san Pietro di Lipari[46].

L'intervento conservativo condotto sul manufatto[47] ha consentito di rilevare alcuni scarti esecutivi e stilistici nella conduzione plastica delle mani, forse non contestuali (sostituite?) alla realizzazione delle altre parti, ipotesi avvalorata dal riscontro di una diversa punzonatura proprio sulla scure che il santo stringe nella mano destra dove sono leggibili, anche se parzialmente abrasi, oltre allo scudo crociato del consolato messinese, il monogramma NT in campo rettangolare ed AS entro altro campo. Questi sembrerebbero rinviare all'argentiere ANT PAS (Fig. 5), forse individuabile in Antonio Pasqualino o Pascalino o Pascaluni, il cui marchio è attestato in manufatti messinesi della seconda metà del XVII secolo quali la coppa di una pisside della Chiesa Madre di Castroreale[48], un piatto da parata in collezione privata a Marsala[49] un tabernacolo architettonico della chiesa di S. Calogero di Naro e, tra gli altri, un calice della Cattedrale di Noto ed una coperta di immagine sacra del Duomo di Messina[50].

Fig. 6. Argentiere P.SC, 1739, *Busto reliquiario di San Leo*, Africo, chiesa Matrice (Foto P. Faenza).

La rivalità tra Bova ed Africo è certamente all'origine di un'altra interessante ma più tarda testimonianza iconografica di San Leo, consistente anch'essa in un busto reliquiario[51] (Fig. 6) ma contenente in realtà la reliquia del solo dito della mano, forse inizialmente conservata in un braccio sostituito nel 1739 con l'attuale custodia[52]. L'immagine dell'eremita nella sua rigida frontalità appare ancorata adunformulario iconografico di gusto arcaizzante, il volto allungato incorniciato dalla barba ondulata e raccordata ai baffi e ai capelli che lasciano scoperta la fronte alta solcata da rughe. Il saio è costruito con lamine finemente lavorate a sbalzo ed incise sulle quali si effonde un repertorio esornativo di volute specchiate, tralci fogliacei e motivi floreali evocanti la preziosità dei damaschi settecenteschi. La resa del volto, eseguito non a fusione ma a sbalzo, risultato della saldatura di due forme (cranio e viso), è modellato con accurata anatomia e sembra evocare, per quanto attiene alle caratteristiche somatiche, il simulacro marmoreo tardo cinquecentesco del Bonanno, posto sull'altare maggiore dell'omonimo santuario bovese.

Il recente restauro[53] ha consentito di leggere con maggiore chiarezza la bulla del consolato messinese, già in precedenza rilevata[54], costituita dallo scudo crociato e coronato della città di Messina con accanto i punzoni PF739, da riferirsi al console per l'anno 1739, ed il monogramma P.SC all'argentiere facitore (Fig. 7). Il bollo consolare è stato rilevato su esemplari alquanto noti e rappresentativi, quali un ostensorio della chiesa madre di Alì[55], le aggiunte settecentesche del veneratissimo busto reliquiario cinquecentesco di san Marziano nella Cattedrale di Siracusa[56], una pisside di collezione privata messinese[57] e due calici, uno nella chiesa di S. Nicola di Bari in San Fratello ed un altro in quella di san Sebastiano a Militello Rosmarino[58], entrambi in provincia di Messina. L'attività del console PF, che alcuni studi identificano con l'argentiere Placido Furnari[59], è ampiamente documentata tanto per l'anno di nostro interesse quanto per l'anno precedente, il 1738, durante il quale dovette ricoprire la carica per l'ultimo semestre: il suo punzone è impresso sulla pregevole stauroteca rococò del Tesoro della Cattedrale di Messina esibente un apparato decorativo «in chiave arcadica e naturalistica»[60], su una lampada pensile della chiesa madre di Rometta[61] ed ancora su un gruppo di manufatti della chiesa di S. Maria delle Grazie di Castel di Lucio (Me)[62] e per il 1736 su un calice della chiesa madre di Comiso[63]. Più difficile, invece, il tentativo di ricostruire la produzione dell'argentiere P.SC che,

Fig. 7. Argentiere P.SC, 1739, *Busto reliquiario di San Leo* (particolare del punzone), Africo, chiesa Matrice (Foto P. Faenza).

al momento, sembrerebbe attestato in maniera incerta per l'anno 1738 dal punzone rilevato su una patena ed un reliquiario del velo della Madonna della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Castel di Lucio[64].

Le fonti relative al *bios* del«Santo Padre Nostro Leone di Africo» rinviano ai rapporti con la vicina Sicilia, dove l'eremita si sarebbe "rifugiato" per sottrarsi alla popolarità che i miracoli compiuti in Calabria gli avevano procurato: ciò, probabilmente, costituisce un *topos* che ne accumuna la vicenda umana a quella di altri "santi migratori" come sant'Elia da Enna[65] un santo siciliano vissuto nel IX secolo, le cui reliquie giungevano nel 903[66] sul litorale tirrenico reggino nel territorio dell'antica diocesi di Taureana[67] in *vallis Salinarum*. La testa reliquiario[68] (Fig. 8) che ne conserva il cranio rappresenta un unicum in Calabria per le inusuali aperture delle lamine che ne compongono il viso e ne lasciano vedere il teschio. Il volto iconico, assunto ad emblema del più severo ascetismo, ha un'espressione quasi accigliata, la fisionomia è caratterizzata da sopracciglia marcate, gli occhi leggermente ravvicinati ed il naso curvo, la bocca piccola incorniciata da una corta barba resa con striature verticali e raccordata ai baffi. L'artefice «M. DANIEL VERVARE» forse messinese probabilmente attivo nell'ambiente culturale del monastero basiliano di Messina firma e data (1603) il manufatto che si suppone eseguito per commemorare l'anniversario del *diesnatalis* del santo monaco, proponendo – probabilmente su precise indicazioni della committenza – una tipologia a "testa" sicuramente arcaizzante se si considera la maggiore diffusione, a quella data, della più aggiornata forma "a busto".

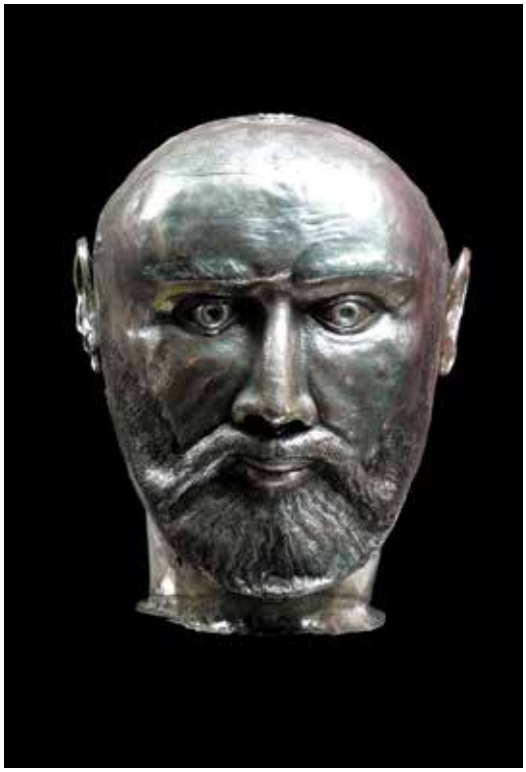


Fig. 8. Daniele Vervare, 1603, *Testa reliquiaria di Sant'Elia*, Seminara, Museo del Santuario della Madonna dei Poveri (Foto M. De Marco).

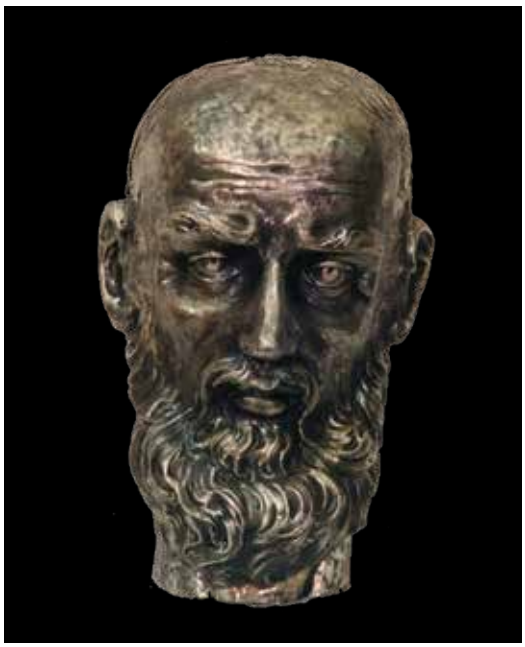


Fig. 9. Argentiere GC, 1717, *Testa reliquiaria di San Filarete*, Seminara, Museo del Santuario della Madonna dei Poveri (Foto M. De Marco).

La devozione al santo di Enna si intreccia "spiritualmente" in Calabria e nella stessa Seminara con quella di un altro grande asceta del monachesimo bizantino, il siciliano Filarete[69] (1020 -1070) il cui corpo venne miracolosamente ritrovato, a seguito del terremoto del 1693, tra le rovine del convento di sant'Elia Nuovo dove erano state trasferite in seguito all'abbandono del monastero sul monte Aulinas in *terris Salinarum*[70]. La custodia della reliquia del cranio (Fig. 9), commissionata dopo lo straordinario evento, risulta particolarmente efficace nella descrizione fisiognomica dell'eremita quasi "ritagliata" sulla descrizione tramandataci dal biografo Nilo «il viso allungato il colorito bruno, in esso vi era ben visibile la traccia di una bruttissima malattia che aveva contratto da bambino [..] aveva un bel naso, belle sopracciglia, gli occhi vagamente celesti, la barba non troppo folta»[71]. Il volto emaciato ha un'espressione severa e lievemente accigliata; gli occhi ombreggiati da folte sopracciglia, le guance flosce, il naso prominente e l'ovale del viso incorniciato da una barba che si presenta come una massa compatta solcata da striature che ne definiscono le ciocche rese dal sapiente uso del bulino. Il manufatto reca incisa sulla nuca un'iscrizione, che ci ragguaglia circa il committente il Rev. P. D. Giova. Batt. Di Lauro, e la data 1717 confermata dalla bulla consolare messinese affiancata dalle iniziali del console P.P.C., riferibili probabilmente a Placido Pascalino[72]; il punzone P.P.C. è stato rilevato sul raffinatissimo calice in filigrana d'argento della chiesa di Santa Maria La Nova di Scicli recante la data 1706[73] e su una serie di manufatti «di elevata finezza esecutiva» tra cui nel Duomo di Messina una monumentale croce ed alcuni candelabri datati 1711[74], un ferma-

glio da piviale datato 1716 in collezione privata romana[75], un calice del Museo di Arte Sacra di San Marco D'Alunzio[76], un bussolotto per elemosine in collezione privata[77], un calice della chiesa di Maria SS. Assunta di Cesarò[78], ed un altro in collezione privata messinese[79], un piatto da parata sempre in collezione privata a Marsala[80].

La sigla dell'argentiere GC è, invece, di incerta identificazione per cui sono stati proposti al riguardo i nomi di Giovanni Calamita, Giovanni Caruso e Giuseppe Conti[81]. Il punzone di questo maestro appare in qualità di vidimatore in numerosi manufatti che a partire dal 1737[82] si scalano lungo un arco cronologico che giunge quasi alla fine del secolo[83]: tra questi, oltre ad un calice della chiesa madre di Regalbuto[84], il "pezzo" più rilevante è certamente costituito dallo scenografico paliotto *rocaille* raffigurante la Vergine Santissima della Sacra Lettera della Cattedrale Santa Maria Assunta di Messina[85] datato 1769. In Calabria il monogramma GC68 è stato censito unitamente a quello P.C. su un raffinato ostensorio della Concattedrale di San Nicola vescovo di Palmi[86].

Fig. 10. Bottega di Sebastiano Juvarra, 1704, *Busto reliquiario di Santa Veneranda*, Gerace, Museo del Tesoro.

Al 1704 si data il pregevolissimo busto reliquiario di Santa Veneranda[87] «[…] Il suo culto fu portato nella Bassa Italia dai Bizantini e quivi la santa fu appellata s. Venera e assunta come patrona della città di Acireale in Sicilia (26 luglio), di Gerace in Calabria (28 luglio) e di Lecce nella Apulia (5 maggio). Le plebi cristiane di questi tre luoghi attribuirono ciascuna alla propria città la nascita della santa e vi localizzarono il martirio. Ma si tratta di una sola e medesima santa, cioè della santa Parasceve dei Greci»[88]. A Gerace il culto di Santa Veneranda giunse in epoca imprecisata[89] ma sicuramente già nel X secolo esisteva un monastero a lei dedicato[90] che, distrutto dagli Atei Agareni, venne ricostruito dal vescovo Leonzio nel 1106 e nel 1540 durante l'episcopato di Tiberio Muti (1538 - 1552) aggregato a quello di Sant'Anna, sotto la regola di San Basilio. Fu infatti la Badessa di questo convento, più tardi passato all'ordine agostiniano, a commissionare insieme alle suore Fortunata Infusini, Anna Cavallo ed Agnese Mangullo, la custodia argentea (Fig. 10) che conserva il cranio della martire cristiana. La scultura poggia su un'alta base poligonale modanata la cui anima lignea è rivestita da lamine d'argento sbalzato e cesellato; sulla fascia mediana delimitata da due cornici baccellate trovano posto tra gli ornati floreali i cartigli contenenti le iscrizioni relative alla committenza e lo stemma del vescovo Mons. Domenico Diez De Aux (1689 – 1729) alla cui prodigalità sono da ricondurre manufatti

Fig. 11. Sebastiano Juvarra, 1704 (?), *Busto reliquiario di Santa Veneranda* (particolare del punzone), Gerace, Museo del Tesoro.

tra i più notevoli della cattedrale geracese e tra questi, oltre al già ricordato calice in filigrana[91], la custodia argentea dell'antica stauroteca della Sacra Croce giunta in diocesi grazie al vescovo Atanasio Chalkeopulos (1461 – 1497)[92]. La santa, raffigurata a tre quarti di busto, indossa una veste il cui tessuto leggermente drappeggiato all'altezza della vita e lungo lo scollo della veste è fittamente rabescato e curato nel prezioso dettaglio delle *ruches* delle maniche dalle quali fuoriesce la camicia che riveste gli avambracci della santa. L'espressione del volto garbatamente reclinato è dolce ed assorta e la capigliatura raccolta in fitte ciocche lascia scoperto il viso e l'aristocratico collo. Sul capo è la corona il cui modulo decorativo è costituito da un serto floreale reso con sbalzo deciso. Su di essa sono impressi il marchio consolare messinese ed il punzone SEBA ***AR (Fig. 11) riferibile a Sebastiano Iuvarra esponente di spicco di una tra le più prestigiose ed affermate famiglie di argentieri messinesi nella cui vastissima e diversificata produzione[93] l'interpretazione del modulo floreale raggiunge esiti formali di notevole senso plastico raffrontabili con quelli della corona geracese: si vedano in proposito il reliquiario di San Biagio della chiesa di Maria Assunta di Novara di Sicilia[94] e quello della chiesa di Sant'Alfio di Lentini[95] per citarne alcuni tra i più rappresentativi.
La mancanza di punzonatura sulle altre lamine della custodiapone degli interrogativi relativi al possibile coinvolgimento del maestro anche riguardo al busto che potrebbe essere stato realizzato, in via di ipotesi, sempre nell'ambito della bottega degli Juvarra ma non punzonato, pratica non inusuale nel caso di un rapporto fiduciario tra com-

Fig. 12. Argentiere messinese, 1640 - 1691, *Reliquiario di Sant'Ilarione*, Caulonia, Chiesa Matrice.

Fig. 13. Argentiere messinese, fine XVII secolo, *Reliquiario di Sant'Ilarione* (particolare del nodo), Caulonia, Chiesa Matrice.

mittente ed argentiere; la corona è l'unico elemento che reca il punzone del maestro e, in assenza della data di vidimazione e del punzone consolare, potremmo ritenere o che Sebastiano ne sia l'artefice - cosa al momento in contrasto con l'estremo cronologico della sua attività fin qui documentata – o supporre l' utilizzo del suo marchio all'interno della bottega successivamente alla data (1701) che oggi costituisce l'estremo cronologico *ante quem* della sua produzione.

Accanto ai vertici ecclesiastici anche le più notabili famiglie feudali calabresi, oltre a finanziare importanti imprese decorative, gareggiarono soprattutto tra '600 e '700 nel promuovere e sostenere con donativi e splendide committenze le più sentite devozioni popolari di tradizione greca.

Giovanni Fiore da Cropani scrivendo alla fine del '600 il suo *Della Calabria Illustrata*[96], dedicato a Don Carlo Maria Carafa Branciforte (1651 – 1695) figlio di Fabrizio Carafa ed Agata Branciforti, quarto principe di Roccella e dal 1675 anche di Butera[97], dopo aver lodato la munificenza di mons. Carlo Carafa (1611 – 1680) che, già arciprete della chiesa Matrice dell'antica Castelvetere, fece dono alla sua Chiesa di «[…] alcune reliquie insigni in Istatue bellissime indorate»[98] si sofferma sul reliquiario del «S. Braccio incrostato dentro un Braccio e mano di Argento, costrutto con mirabile maestria, dentro la Chiesa matrice, in una Cappella sita pomposamente in onore del S. Protettore»[99] Ilarioneeretta da Girolamo II Carafa quarto marchese di Castelvetere e Principe della Roccella.[100]

Fig. 14. Argentiere messinese, inizi XVIII secolo, *Reliquiario del Sacro Capello*, Palmi, Concattedrale di San Nicola.

Il simulacro argenteo (Fig. 12, 13) della venerata reliquia «visitata ed enunciata in tempo di Monsignor Ottaviano Pasqua» poggia su una base triangolare rialzata su peducci, realizzata con lamine d'argento finemente incise con simbolici motivi floreali (gigli) e definite da cornicette di tarsie; sulla lamina di prospetto è impresso lo scudo sormontato da corona e bipartito con a sinistra lo stemma dei Carafa e a destra quello dei Branciforte. Su questo *piedistallo triangolare* si innalza la custodia simulante la manica di una veste priva di decorazione e morbidamente drappeggiata in un susseguirsi di pieghe interrotte dall'aprirsi della teca reliquiaria evidenziata da una liscia incorniciatura. Dal polsino fuoriesce la mano risolta naturalisticamente le cui dita, all'epoca della visita pastorale di mons. Il denfonso Del Tufo del 1730, esibivano tre anelli oggi mancanti[101].
Recenti approfondimenti documentari[102] hanno consentito di contestualizzare storicamente il manufatto e, in virtù dello stemma inciso sulla base, ricondurne con sufficiente certezza l'esecuzione e la committenza alla circostanza che vide l'unione delle famiglie Carafa e Branciforte con il matrimonio di Fabrizio II Carafa, figlio di Girolamo II, e donna Agata Branciforte dei Principi di Butera; per tale motivo è stata proposta una plausibile, ma solo parzialmente condivisibile, datazione ad un periodo post 1640 ma certamente anteriore al 1691, data quest'ultima dell'edizione postuma del primo libro del Fiore. Un'attenta lettura stilistica ingenera infatti alcune perplessità dovute alle evidenti incoerenze riscontrabili tanto nella morfologia della custodia, esageratamente allungata e dal linguaggio quasi arcaizzante, quanto nella differente qualità dell'inciso delle lamine, decisamente più corsivo in quelle costituenti il *piedistallo triangolare* rispetto a quello più fitto e vibrato esibito sul piano d'appoggio del braccio. Si può, dunque, ipotizzare - prassi assai usuale soprattutto quando il valore devozionale e storico di certa suppellettile ne consigliava la manutenzione e la sopravvivenza, - che la custodia argentea sia stata oggetto di assettamenti o adattamenti resisi necessari nel corso del tempo come la sistemazione di quel *catinaccio pieno di piombo*, ricordato nella visita pastorale del 1730, lascia ipotizzare. Ciò spiegherebbe anche l'incoerenza stilistica della cornicetta a palmette ricadente sulla base alla quale risulta fissata tramite un *aggiustamento tecnico*, suggerito dal chiodino posto al centro dell'elemento decorativo.
Alla committenza di Carlo Maria CarafaBranciforte, figura di principe illuminato e devoto, è da ricondursi la presenza nella cappella delle reliquie della chiesa matri-

ce di Caulonia del reliquiario ad ostensorio del *capello della Beata Vergine*[103] che esibisce sulla specchiatura centrale del piede, impostato su base poligonale e gradinata, lo scudo con corona delle famiglie Carafa e D'Avalos la cui unione veniva sancita dal matrimonio nel 1674 del principe Carlo Maria con Isabella d'Avalos figlia del marchese del Vasto e di Pescara. Un repertorio ornamentale di gusto chiaramente manierista accompagna in un gioco di volute curve e spezzate simulanti figure mostruose l'elevarsi del fusto con nodo a vaso sul cui recto è incisa l'immagine dell'Immacolata e sul verso quello della Madonna della Lettera. Due testine alate di diversa grandezza, eseguite a fusione e di bella resa plastica, fungono da raccordo con il ricettacolo di forma ottagonale lungo i cui lati è un alternarsi di testine ed elementi polilobati dall'articolato intreccio di piccole volute a ricciolo affrontate. L'esecuzione della raffinata custodia priva di punzonatura può ragionevolmente collocarsi cronologicamente tra gli anni 70 ed '80 del '600 tanto in considerazione di quanto argomentato circa la presenza dello stemma bipartito riproducente le armi dei Carafa e dei D'Avalos, sia in ragione del repertorio esornativo esibito: dalle testine di cherubini alati, molto in voga nell'argenteria sacra dell'epoca, ai ritmi concavo convesso delle volute, alla sopravvivenza di figurazioni tipiche degli apparati decorativi di gusto manierista riscontrabili nei fregi culminanti con teste di drago presenti sulla base e ai lati del vaso. L'alta qualità esecutiva dell'opera si coniuga ad un impaginato che testimonia la condivisione ed elaborazione di repertori napoletani circolanti in Sicilia[104], reinterpretati nell'ampio campionario delle arti decorative e nella suppellettile sacra: stringenti affinità stilistiche ed iconografiche si possono cogliere tra il manufatto calabrese ed il reliquiario di argentiere palermitano databile a metà del '600, punzonato dal console Carlo Di Napoli e conservato in Palazzo Abatellis[105].

Fig. 15. Bonaventura Caruso, 1774, *Manta argentea della Madonna della Lettera*, Palmi, Concattedrale di San Nicola.

La devozione alla *gloriosa Vergine Madre di Dio protettrice di Messina* cui nel 1644 Placido Samperi dedica la sua monumentale *Iconologia*[106] trova in Calabria già dal finire del XVI secolo un'importante attestazione nell'icona della sacra Lettera, documentata già nel 1576 in un disegno d'archivio[107], ma rivestita solo nel Settecento da una preziosa manta[108] e collocata sull'altare maggiore della Concattedrale di San Nicola vescovo in Palmi, cittadina della costa tirrenica reggina dove, secondo una consolidata tradizione, la reliquia del *sacro capello* giunse nel 1582 quale dono dei cittadini messinesi per l'aiuto ricevuto dai palmesi in occasione della pestilenza del

Fig. 16. Bonaventura Caruso, 1774, *Manta argentea della Madonna della Lettera* (particolare del punzone), Palmi, Concattedrale di San Nicola.

1575. Nel corso del XVIII secolo, in concomitanza con l'elevazione di Maria della Sacra Lettera a patrona (1733), la devozione dovette conoscere particolare incremento e dar luogo ad importanti committenze cui non furono estranee le cure rivolte dal vescovo Michele Ajerbe D'Aragona (1723 – 1734) ed i decreti del 23 agosto 1732 e 23 settembre 1733 relativi alla concessione della recita dell'Ufficio in uso a Messina e di quaranta giorni indulgenza "in perpetuo" ai sacerdoti che, dopo l'Ufficio divino, avessero letto la *Lettera* a Maria e recitato l'antifona[109]. Tra le testimonianze figurative della devozione mariana è il reliquiario fitomorfo[110] (Fig. 14) che custodisce il pio dono dei messinesi. Il manufatto, mutilo del piede originario oggi sostituito con la base di un calice settecentesco, ripropone la tipologia delle frasche fiorite, assai diffuso nella cultura figurativa meridionale tra '600 e '700. Un fitto tralcio di tulipani ed anemoni cui si accompagna un serto fogliaceo, accuratamente descritto nelle varietà che lo compongono, si svolge trattenuto da un nastrino che dà vita qua e là a minuti fiocchetti intorno alla teca e si raccoglie in alto a formare un cespo fiorito. Sul reliquiario, il cui inserimento nell'attuale base sembra aver comportato un assettamento anche dell'elemento centrale in cui si inserisce la custodia, non è stata riscontrata alcuna punzonatura ma può raffrontarsi con analoghi prodotti delle maestranze siciliane quali la serie di cornici con fiori marchiate a Palermo di collezione Virga[111] datate entro il quarto decennio del '700, epoca in cui a Palmi conosce rinnovato vigore la devozione alla Madonna della Sacra Lettera.

Nel 1774 Michele Guido procuratore della Venerabile Cappella della Vergine commissionava quale testimonianza del culto speciale riservato alla sacra effige la preziosa manta argentea[112] (Fig. 15) che ancora oggi ricopre l'icona lasciandone scoperti solo i volti della Vergine e del Bambino e le rispettive mani. Un fastoso ornato floreale formato da girali fogliacei, naturalistici boccioli, peonie ed anemoni, resi con accurata esecuzione e nitida definizione grafica ripropone i repertori tessili coevi, si effonde sull'intera superficie del manto edescrive su un fondo inciso con un sottile rigatino elementi romboidali con al centro minute corolle; sulla veste si svolge invece un lucido reticolato di motivi sinusoidali con inseriti elementi floreali: ne risulta un ornato serrato il cui effetto è un vibrare dolce ed effuso della luce. Su ciascuna delle 13 lamine costitutive il manufatto sono impressi il punzone della zecca messinese ed il monogramma dell'argentiere PC (Fig. 16) che potrebbe intendersi quale vidimatore del manufatto o piuttosto coincidere con quello del facitore, ipotesi quest'ultima più plausibile dal momento che ad oggi si conoscono per l'anno 1774 le sigle consolari MC e PG[113]. Lo stesso punzone PC (con un puntino in basso tra le due lettere) è stato rilevato unito al bollo consolare GC68 su un ostensorio della Concattedrale palmese[114] e, dubitativamente, sempre nel corredo di vasa sacra dello stesso edificio, su una pisside recante il marchio consolare OL73[115]: manufatti che consentono di integrare il corpus delle opere di un argentiere che, grazie alle ricerche documentarie condotte da Grazia Musolino e relative al monumentale ostensorio con raffigurazioni della Fede e della Speranza della chiesa di Santo Stefano di Milazzo[116], è possibile identificare nell'argentiere Bonaventura Caruso "professore ed orefice di Messina", personalità di grande prestigio e molto ricercato non solo dalla committenza isolana - come testimonianola croce processionale del duomo di Santo Stefano Protomartire di Milazzo[117], la cassa reliquiaria di santa Flavia della chiesa di san Giovanni di Malta in Messina ed i manufatti del Duomo e del monastero benedettino di Santa Caterina d'Alessandria di Geraci Siculo ed altra sacra suppellettile in Mistretta[118] - ma anche da quella calabrese.

Fig. 17. Domenico Gianneri, 1739, *Stauroteca della Croce di Polsi*, Polsi, Museo del Santuario (Foto M. Ameduri).

Gli esemplari palmesi la cui cifra stilistica si caratterizza per l'adesione ai più aggiornati formulari di gusto rococò sono opera certamente di grande valenza ed impegno che confermano il credito di cui il Nostro dovette godere negli anni 70 del '700 presso la curia della diocesi di Oppido-Palmi con la quale si impegnava a realizzare per

Fig. 18. Domenico Gianneri, 1739, *Stauroteca della Croce di Polsi*, (particolare del punzone), Polsi, Museo del Santuario (Foto M. Ameduri).

l'anno 1779 quattro calici con patene, una lampada grande e due piccole ed il guarnimento di un messale, da destinarsi alla chiesa di santa Maria delle Grazie di Sinopoli e tutti da realizzarsi con la fusione dell'argento vecchio[119].

La diffusione nella Calabria meridionale della devozione messinese alla Madonna della Sacra Lettera è attestata fin nel cuore dell'Aspromonte reggino dove nel Santuario della Madonna di Polsi, meta di documentati pellegrinaggi di devoti siciliani già nel '600, si conserva un'icona su tavola a lei intitolata recante la data 1715[120]. Le cronache del Santuario e le viste pastorali settecentesche ci forniscono ragguagli relativi ad un prezioso reliquiario mariano ivi conservato, la stauroteca de «la Sacra Croce ritrovata dal Toro con l'incastro d'Argento, fatto da divoti Messinesi l'anno 1739»[121] (Fig. 17, 18, 19). La preziosa reliquia consistente della croce in ferro rinvenuta miracolosamente da un toro che, secondo la leggenda, venne trovato dal suo padrone in adorazione davanti all'oggetto proprio nel luogo dove poi, per indicazione della Vergine, sarebbe sorto il santuario, si imposta su una base che si erge a guisa di monte lungo i cui fianchi l'eccellente artista sbalza e descrive nel dettaglio, guidato da una sensibilità decorativa di gusto arcadico, gli elementi arborei e vegetali che concorrono a restituire l'intricato paesaggio boschivo e le asperità dell'Aspromonte calabrese. Sui terminali della croce dai profili a volute fogliacee includenti testine angeliche sono ben leggibili la bulla della zecca messinese, i punzoni del vidimatore P.DC, riferibile probabilmente a Placido Donia[122] e dell'argentiere DG, da identificarsi con Domenico Gianneri[123], la cui personalità artistica contraddistinta da un' «innegabile vivacità inventiva» è stata recentemente approfondita da Grazia Musolino[124] nell'ambito della disamina di due delle sue creazioni più singolari ed innovative: il calice della chiesa di S. Maria dell'Annunziata di Comiso[125] datato 1736 e l'ostensorio del seminario vescovile di Caltagirone che, a ragione della straordinaria valenza artistica e della «tecnica ineccepibile» intrisa di stringenti contenuti dottrinari, possono figurare tra i capi d'opera del maestro, insieme al raffinato calice di gusto rocaille della chiesa del SS. Crocifisso di Milazzo[126].

Un'altra importante presenza di argentieri messinesi – questa volta nel nord della Calabria- è fornita dal rivestimento argenteo dell'immagine della Madonna delle Grazie nella chiesa della SS. Annunziata in Carpanzano (Cs) (Fig. 20) che nel lasciare sco-

Fig. 19. Domenico Gianneri, 1739, *Stauroteca della Croce di Polsi*, (particolare del marchio consolare), Polsi, Museo del Santuario (Foto M. Ameduri).

perti i volti e le mani della Vergine e del Bambino riproduce «esattamente i profili, le movenze e alcuni particolari iconografici dell'immagine sottostante»[127]. La superficie sbalzata, incisa e modellata sull'icona per simularne il manto è decorata da racemi di foglie e fiori liberamente composti mentre la sottostante tunica finemente pieghettata è resa nella sua serica vaporosità da un leggero cesello; su entrambe le teste della Vergine e del Bambino si disegna un'aureola suddivisa da piccole specchiature quadrate con iscritto un fiore a cinque petali. Su ogni lamina sono riprodotti la bulla del Consolato messinese ed i punzoni, rispettivamente dell'argentiere SV e del console St.C[*6, quest'ultimo di non facile identificazionee per il quale è stato propostouncondivisibile riferimento all'argentiere Stefano Stagnitta[128].La medesima punzonatura contrassegna per l'anno 1767 un pregevole ostensorio figurato di gusto rococò ed una copertura di messale pertinenti la chiesa conventuale di San Pietro in San Pier Niceto (Me)[129], mentre il solo marchio consolare risulta apposto su un ostensorio di Mongiuffi Melia[130] e su una legatura di messale in Alì Superiore[131]. Il monogramma SV rferibile all'argentiere facitore marchia le lamine che compongono la preziosa *sopraveste* argentea posta a copertura del seicentesco dipinto di San Francesco di Paola [132]in San Pier Niceto ed individua con ogni probabilità l'argentiere Stefano Vinci la cui produzione,[133] distinta daapprezzabile raffinatezza esecutivae manifesta adesione

Fig. 20. Stefano Vinci, 1766, *Manta argentea della Madonna delle Grazie*, Carpanzano, Chiesa della SS. Annunziata.

alle più aggiornate mode decorative del rococò, si svolge lungo un arco cronologico che dalla metà degli anni '60 del '700 – come conferma la data 1766 del marchio consolare rilevato sulla manta di San Pier Niceto – giunge fino agli anni '80 del secolo e precisamente al 1784 con la tiara conservata presso il Duomo di Taormina[134].

Il breve e certamente non esaustivo excursus tra i *capi d'opera* dell'argenteria sacra di provenienza messinese tutt'oggi conservati in territorio calabroha intesomettere in luce la duplice rilevanza che ad essi va attribuitanell'ambito delle secolari relazioni artistiche e culturali,ma anche di devozione,di cui è intessuta la *storia* dello Stretto: se, da una parte, infatti, parteciparne la conoscenzaagli studiosi o appassionati del settore contribuiscead implementare in maniera qualificata e significativa il catalogo di importanti maestri messinesi come Bonaventura Caruso o Sebastiano Juvarrao Domenico Gianneri, dall'altra aiuta a riannodare le sfilacciatetrame di un tessuto prezioso dai colori consunti e mortificati da secoli di *polverosa*trascuratezza restituendone, a quanti lo vorranno ammirare, una più corretta lettura.

Note

[1] Alfonso Frangipane (Catanzaro, 1881 - Reggio Calabria, 1970) fondò nel 1922 e diresse fino alla sua morte il periodico "Brutium Rivista d'Arte Moderna" una esperienza editoriale di alta valenza scientifica e tutt'oggi insostituibile fonte di ricerca. Cfr. R. Cioffi, *Per uno studio delle riviste d'arte del primo Novecento: note su Alfonso Frangipane e la rivista "Brutium*, in *L'arte nella storia,* a cura di V. Terraroli-F. Varallo-L. De Fanti, Milano 2000, pp. 85-93. Appassionato studioso di storia calabrese, infaticabile ricercatore, storico dell'arte, saggista, decoratore raffinato il Frangipane fu figura centrale della cultura artistica calabrese e stimato organizzatore delle Biennali d'Arte Moderna e nel 1913 della prima mostra retrospettiva su Mattia Preti. Promosse nei più prestigiosi contesti nazionali l'artigianato della regione e fu convinto sostenitore degli studi artistici che sostenne favorendo la nascita nella città di Reggio dell'Accademia di Belle Arti, del Liceo artistico e dell'Istituto d'Arte Cfr. *Alfonso Frangipane e la cultura artistica del '900 in Calabria*, Atti del Convegno di studi (Reggio Calabria, Biblioteca P. De Nava, 26 settembre 2009) a cura di G. De Marco- M.T. Sorrenti, Roccelletta di Borgia 2010.

[2] L. Perroni Grande, *Per la Storia d'Arte i Calabria. Un orafo calabrese del XV secolo*, in "Brutium", a. I, n. 2, p. 2

[3] Sull'argomento si veda G.C. Sciolla, *La riscoperta delle arti decorative in Italia nella prima metà delNovecento. Brevi considerazioni*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (Palermo - Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 51-58.

[4] G. La Corte Cailler, *Orefici ed argentieri in Sicilia nel XV secolo (da documenti inediti)*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, catalogo della Mostra (Messina, Chiesa dell'Annunziata ai Catalani, 28 novembre 1981 - 31 gennaio 1982) a cura di G. Cantelli, Roma 1981, pp. 131-154.

[5] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Molonia, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico,* a cura di M.C. Di Natale, vol. 2, Palermo 2014, I, p. 195, *ad vocem*.

[6] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Molonia, in *Arti Decorative* …, 2014, I, p. 530, *ad vocem*

[7] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Chillè, in*Arti Decorative*…, 2014, I, p.590, *ad vocem*

[8] F. Arillotta, *Reggio nella Calabria spagnola. Storia di una città scomparsa (1600-1650*), Reggio Calabria 1981, p. 258.

[9] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a A. Raffa, in *Arti Decorative*…, 2014, II, p. 459, *ad vocem*

[10] C. Ciolino, *L'arte orafa e argentaria a Messina nel XVII secolo*, in *Orafi ed Argentieri al Monte di Pietà: artefici e botteghe messinesi del XVII secolo*, catalogo della Mostra (Messina, Monte di Pietà, 18 giugno – 18 luglio 1988) a cura di C. Ciolino, Messina 1988, p. 137 nota 38.

[11] F. Arillotta, *Reggio*…, 1981, p. 258.

[12] G. La Corte Cailler, *Orefici ed argentieri* …, 1981, p. 145

[13] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Molonia, in *Arti Decorative ...,* 2014, I, p. 256, *ad vocem*

[14] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Molonia, in *Arti Decorative...,* 2014, I, p. 281, *ad vocem*

[15] Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Molonia, in *Arti Decorative...,* 2014, I, p. 163, *ad vocem*

[16] M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal 12. al 19. secolo*, Palermo 1974, p. 226;
Per il profilo dell'argentiere si rimanda a G. Molonia, in *Arti Decorative*…, 2014, I, p.372, *ad vocem*; si veda inoltre G. Larinà, *Storia, arte e iconografia di un Ostensorio*, in *Acqua e pane. Arte e teologia di un Ostensorio*, a cura di G. Larinà - N. Fazio, Messina 2005, pp. 5-26.

[17] Si rinvia per l'argomento al catalogo della mostra *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo*, a cura di S. Abita, catalogo della mostra (Cosenza, Palazzo Arnone, 1 dicembre 2006 – 30 aprile 2007), Pozzuoli 2006, pp. 84-85.

[18] G. Strano, *Considerazioni sui Bioi dei Santi greci tra Sicilia e Calabria meridionale (secoli IX – XI)*, in *Elia il Giovane. La vita e l'insegnamento dall'età bizantina al mondo contemporaneo*, a cura di P. Spallino - M. Mormino, Palermo 2019, pp. 57-70; S. Pricoco, *Un esempio di agiografia regionale: la Sicilia*, in *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale* (Spoleto, 7-13 aprile 1988), XXXVI Settimana di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1989, pp. 319-376

[19] G. Roma, *Il fenomeno monastico nel territorio dell'attuale Calabria dalle origini alla conquista normanna*, in *Dialogando. Studi in onore di Mario Boselli*, a cura di C. Masseria - E. Marroni- S. Borsari, Pisa 2017, pp. 359-372: 364; Si veda inoltre S. Borsari, *Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale prenormanne*, Napoli 1963; G. Musolino, *Calabria bizantina. Iconi e tradizioni religiose*, Venezia, 1966; E. Follieri, *I Santi dell'Italia greca*, in *Histoire et Culture dans l'Italiebyzantine. Acquis et nouvelles recherches*, a cura di A. Jacob - J. M. Martin - Gh. Noyé, Roma 2006, pp. 95-126.

[20] C.D. Fonseca, *L'organizzazione ecclesiastica dell'Italia normanna tra l'XI ed il XII secolo: i nuovi assetti istituzionali*, in *Le istituzioni ecclesiastiche della Società Christiana dei secoli XI-XII: diocesi, pievi e parrocchie*. Atti della Sesta settimana internazionale di studio, Milano 1-7 settembre 1974, Milano 1977, pp. 342-345.

[21] Si veda sull'argomento M.H. Laurent-A. Guillou, *Le "Liber Visitazionis" d'AthanasaeChalkeopoulos (1457-1458*), Città del Vaticano 1960.

[22] Cfr. V. Peri, *Chiesa latina e Chiesa greca nell'Italia post-tridentina (1564-1596),* in *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo,* Atti del Convegno storico Interecclesiale, (Bari, 30 aprile-4 maggio 1969*),* Voll. 3, I, Padova 1973, pp. 271-469; M. Petta, *Apollinare Agresta abate generale basiliano (1621 – 1695*), Mammola 1981; Idem, *Documenti e appunti sulla Riforma postridentina dei monaci basiliani*, in "Aevum", a. 51, fasc. 5/6, pp. 411-478.

[23] Sull'argomento si veda F. Russo, *Storia della Archidiocesi di Reggio Calabria*, voll. 3, I, *Dalle origini al Concilio di Trento*, Napoli, 1966, II, pp. 48-57; E. D'Agostino, *La diocesi greca di Bova, in Calabria bizantina. Il territorio grecanico da Leucopetra a Capo Bruzzano*, Soveria Mannelli, pp. 89-113; Idem. *La Cattedra sopra la rupe*, Soveria Mannelli 2014.

[24] F. Russo, *Storia* …1966, I, p. 374.

[25] Per il *bios* di San Nicodemo cfr*., Vita di San Nicodemo abate dell'ordine di San Basilio Magno / scritta da P. Maestro D. Apollinare Agresta edita in Roma nel 1677 riprodotta con note dal prof. Antonio Aromolo*, Cirò 1901; V. Saletta, *Vita inedita di S. Nicodemo di Calabria: dal cod. messian. 30***,** Roma 1964; Monaco Nilo, *Vita di San Nicodemo*, trad. D. Minuto, Reggio Calabria 2010; A. Acconcia Longo, *Santi greci della Calabria meridionale*, in *Calabria bizantina. Testimonianze d'arte e strutture di territori. VIII – IX Incontro di Studi Bizantini*, Soveria Mannelli 1991, pp. 211-230; G. Musolino**,** *Santi eremiti italogreci. Grotte e chiese rupestri in Calabria*, Soveria Mannelli 2002, pp. 57-66.

[26] Per il *bios* di San Giovanni Terista cfr. S. Borsari, *Vita di S. Giovanni Terista*: *testi greci inediti*, in *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, 1953 (22), Tivoli 1953, pp. 136-151; A. Acconcia Longo, *S. Giovanni Terista nell'agiografia e nell'innografia*, in *Calabria Bizantina. Civiltà bizantina nei territori di Gerace e Stilo*, Soveria Mannelli 1998, pp. 137-154; G. Musolino, *Santi eremiti*…, 2002, pp. 81-86.

[27] E. D'Agostino, *La diocesi greca di Gerace*, in *Storia della Calabria medioevale*, a cura di A. Placanica, voll. 2, I, pp. 321-345.

[28] G. Benzoni, *Carafa Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 19, Roma 1976.

[29] G. Gallucci, *Documenti per la storia del monastero di San Nicodemo già Grancia di San Biagio: Le urne con le reliquie del Santo*; Villa San Giovanni 2004; C. Mammola, *Il Monasterodi S. Nicodemo in un Documento del 1580*, in "Eco del Chiaro", 2017, n. 4, pp. 10-21.

[30] C. Mammola, *Il Monastero ...*; il documento, conservato presso l'archivio dell'Abbazia di Grottaferrata descrive la visita compiuta dall'abate generale Colantonio Ruffo in data 10 dicembre 1580 al monastero di San Nicodemo e ad altri monasteri calabresi. Il cenobio era sito a Mammola nel luogo detto la "la Grangia" e qui viene aperta la "cascietta" contenente le sacre reliquie e tra queste la "croccia de la testa".

[31] Per l'attribuzione a maestranze siciliane cfr. G. Leone, *Culto e iconografia dei santi italo-greci nell'area reggina durante la Controriforma*,in *Sacre Visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia*

di Reggio Calabria (XVI – XVIII secolo), catalogo mostra a cura di R. M. Cagliostro - C. Nostro - M. T. Sorrenti, (Reggio Calabria, Rotonda Nervi, 16 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000), Roma 1999, pp. 60-67.

[32] Si vedano in proposito i busti di Sant'Agacio del Duomo di Nicosia (R. Vadalà, scheda n. 32 in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco,* catalogo della mostraa cura di M. C. Di Natale (Palermo, Albergo dei Poveri 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) Milano 2001, p. 374-375; di San Tommaso Becket (M. C. Di Natale, scheda n. 5 in *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostraa cura di M. C. Di Natale-V. Abbate (Trapani, Museo Regione Pepoli, 2 dicembre1995-3 marzo 1996), Palermo 1995, p. 192; di San Martino (?) del palermitano Pietro Rizo (R. Vadalà, scheda n. 43 in *Splendori*…, 2001, p. 383) fino ai busti di San Gerlando e del Beato Matteo di Agrigento (G. Costantino, scheda n. 46 in *Splendori*…, 2001, p. 385)

[33] Sulla storia della diocesi di Bova, cfr. E. D'Agostino, *La Diocesi greca di Bova* in *Calabria Bizantina, Il territoriogrecanico da Leocupetra a Capo Bruzzano.* Atti del X Incontro di Studi Bizantini (Reggio Calabria, 4-6 Ottobre 1991), Soveria Mannelli 1995, pp. 89-113.

[34] M. T. Sorrenti, *Argenti.* Scheda n. 5, in *Sacre visioni…,* 1999, p. 136; P. Faenza, *Il busto e il reliquiario di San Leo nel Santuario omonimo di Bova*, in *Bova. Storia di una Comunità Greca di Calabria*, a cura di G. Caridi- F. Cozzetto- C. G. Nucera, Bova 2010, pp. 231-243.

[35] *Vita del venerabile servo di Dio Annibale D'Afflitto, Arcivescovo di Reggio Calabria. Scritta dal padre Giuseppe Fozi della Compagnia di Giesù,* Roma 1681; sull'opera episcopale del D'Afflitto rimane fondamentale A. Denisi*, L'opera pastorale di Annibale D'Afflitto,* Roma 1983; Idem, *Gaspare Del Fosso e Annibale D'Afflitto: due arcivescovi reggini durante il Viceregno*, in "Calabria Sconosciuta", 1994, n. 64, pp. 49-51.

[36] La più antica attestazione del culto del «Santo Padre Nostro Leone di Africo» è contenuta in una nota a margine del calendario liturgico noto come *Sinassario Lipisiense* (186), compilato dal monaco Basilio di Reggio nel 1172. La nota, databile tra la fine del dell'XII secolo e gli inizi del successivo, lega i natali del Santo, vissuto probabilmente intorno alla metà del XII secolo (cfr. D. Minuto, *Profili di Santi nella Calabria Bizantina*, Reggio Calabria 2002, pp. 80-82) al villaggio di Africo, piccolo centro della jonica reggina. Si vedano sull'argomento S. Lucà, *Una nota inedita del cod. Messan. gr. 98 sulla chiesa di San Giorgio di Tuccio*, in "Bollettino Badia Greca di Grottaferrata", n.s. Vol. XXXI, Gennaio-Giugno 1977, pp. 31-40 ed il *Compendium gloriosae vitae et mortis Sancti Leonis Civis et Patroni Civitatis Bovae* (1774), documento settecentesco che attingendo ad una consolidata tradizione orale fornisce una versione diversa e lo dice «Quinto Saeculonatus [..] Bovae a parenti bus honestis» cfr. F. Toscano, *Sul Compendium gloriosae vitae et mortis Sancti Leonis*, in *Storia e vita di San Leo d'Aspromonte*, a cura di P. Faenza-F. Tuscano, Reggio Calabria 2012, pp. 27-74; A. Acconcia Longo, *S. Leo, S. Luca di Bovae altri Santi italo greci*, in *Calabria Bizantina, Il territorio grecanico da Leocupetra a Capo Bruzzano,* in "X Incontro di Studi Bizantini", Reggio Calabria, 4-6 Ottobre 1991, Soveria Mannelli 1995, pp. 76-77.

[37] La situazione culturale ed ecclesiastica del lungo episcopato di mons. Annibale D'Afflitto è efficacemente sintetizzata in C. Longo, *Gli ultimi tempi della grecità a Motta San Giovanni,* in "*Calabria bizantina. Testimonianze d'arte*…1991, pp. 283-309: 284. Sulla scorta di una approfondita lettura delle visite pastorali effettuate periodicamente dal D'Afflitto, lo studioso asserisce che«[esse] fotografano il lentissimo declino della grecità nell'estremo lembo meridionale della Calabria, la sua indolore morte, non affrettata, ma desiderata, voluta con ogni mezzo da quel prelato palermitano, venuto da Madrid, per il quale ogni difformità dal conformismo imposto diventava incontrollabile forza di disgregazione dell'unità cattolica […]».

[38] Sulla figura e l'episcopato di Mons. Gaspare Ricciulli del Fosso si veda *Gaspare Del Fosso e la Riforma Cattolica Tridentina in Calabria*, Atti del Convegno a cura di Centro Culturale San Paolo (Rogliano – Paola - Reggio Calabria, 5-7 dicembre 1992), Reggio Calabria 1997.

[39] E. D'Agostino, *Gaspare Del Fosso ed il monachesimo greco*, in *Gaspare Del* Fosso…, 1997, pp. 291-302: 299.

[40] M. T. Sorrenti, scheda n. 5, in *Sacre Visioni* …, 1999, p. 137; P. Faenza, *Del Santo Padre Nostro Leone di Africo. Storie di un monaco, di una reliquia e di un reliquiario,* Reggio Calabria 2014, p.24, nota n.2.1

[41] ASDRCB, *Fondo Bova, Visite Pastorali*, Visita pastorale di Mons. Giuseppe Barone, 18 luglio 1730; cfr. M. T. Sorrenti, *I busti reliquiari del San Leo di Bova e del San Leo di Africo. Appunti e nuove acquisizioni*, in *Storia* …, 2012, pp. 149-158; P. Faenza, *Il busto reliquiario di San Leo nel Santuario omonimo di Bova*, in *Bova. Storia di una Comunità Greca di Calabria*, a cura di G. Caridi - F. Cozzetto-C. G. Nucera, Reggio Calabria 2010, pp. 242 - 243: 239

[42] G. Leone, *Le sculture di San Leo a Bova e ad Africo,* in *Storia ...,* 2012, p. 135-148:143.

[43] Per il profilo dell'argentiere si rimanda ad A. Migliorato, in *Arti Decorative*…, 2014, I, p.118, *ad vocem*..

[44] G. Musolino, *Argentieri messinesi tra XVII e XVII secolo, Messina*, Messina 2001, p. 39

[45] Ibidem

[46] S. Serio, *Argenti messinesi del XVII-XVIII secolo*, Tesi di dottorato di ricerca in analisi, rappresentazione e pianificazione delle risorse territoriali, urbane e storico-architettoniche e artistiche, indirizzo Arte, Storia e Conservazione in Sicilia, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, Tomo I, a. 2015, p. 268

[47] R. M. Filice, *Il busto reliquiario di San Leo* in *Del Santo padre nostro*…, 2014, p. 73-82.

[48] G. Musolino, *Argentieri messinesi*…, 2001, pp. 47-48.

[49] M. C. Di Natale, scheda in *Ori e argenti*…, 1989, II, 67; G. Musolino, *Argentieri*…, 2001, ibidem

[50] G. Musolino, scheda n. 131, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, 2 voll., a cura di S. Rizzo, catalogo della mostra (Praga, Maneggio di Palazzo Wallenstein, 19 ottobre-21 novembre 2004), Catania 2008, pp. 111-112.

[51] M. Sorrenti, *I busti reliquiari* …, 2012, pp. 156-157; R. Filice, *Il busto reliquiario di San Leo*, in *Del santo Padre Nostro Leone di Africo*, a cura di P. Faenza, Reggio Calabria 2014, pp.73-82.

[52] La notizia di un braccio reliquiario databile forse alla fine XVII secolo appartenuto alla comunità di Africo è in P. Faenza, *Del Santo Padre Nostro*… 2014, p. 23 ed è tratta da ASDRCB, *Fondo Bova*, fasc. Velonà. G. Dieni, *Appunti riguardanti Bova e la Diocesi*, Bova 1894, dattiloscritto, a cura di G. Velonà, Roma 1974, p. 63.

[53] P. Faenza, *Il restauro del busto e dell'urna di San Leo di Africo*, in *Del Santo Padre Nostro*…, 2014, pp. 87-92.

[54] M. T. Sorrenti, *I busti* …, 2012, pp. 156-157.

[55] S. Di Bella, scheda n. 19 in *Alì. La Chiesa Madre. La cultura artistica*, Messina 1994.

[56] V. Di Piazza, scheda n. 24in *Splendori di Sicilia* …, 2001, pp. 368-369.

[57] S. Serio, scheda 249, in *Argenti*…, 2015, p. 529.

[58] S. Serio, schede 251, 252 in *Argenti*…, 2015, pp. 531 e 532-533.

[59] R. Filice, *Il busto reliquiario*…, 2014, p.78; P. Faenza, *Nuove considerazioni sul busto reliquiario di San Leo della chiesa del Santissimo Salvatore di Africo Nuovo e su alcuni argenti del Settecento della Calabria meridionale*, in "Stauros", a. IV (2016), 2, pp.21-38: 26; G. Di Stefano, *Il tesoro della Cattedrale di Siracusa nel XVI secolo. Note e documenti*, in Éstudios de Platería, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia 2010, p. 291-304.

[60] G. Musolino, *L'argenteria del Settecento a Messina tra barocchetto e formule rococò*, in*Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro Occidentale 1735-1789,* catalogo della mostra (Lubeccca 21 ottobre 2007-6 gennaio 2008) a cura di S. Grasso- M. C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 95-122: 106, fig. 16.

[61] G. Musolino, scheda n. 23, in *Rometta e il Patrimonio storico artistico*, a cura di T. Pugliatti, Messina 1989, pp. 166-167.

[62] S. Serio, schede 242, 244 in *Argenti*…, 2015, pp. 522 e 524.

[63] G. Musolino, scheda n. 160, in *Il tesoro*…, 2008, pp. 123-124.

[64] S. Serio, in *Argenti*…, 2015, pp. 160 e 212.

[65] *Vita di Sant'Elia il Giovane. Testo inedito con traduzione italiana pubblicato e illustrato da G. Rossi Taibbi*, in *Vite dei santi siciliani*, Palermo 1962 (Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici. Testi e Monumenti, 7)*;* Si veda inoltre G. Musolino, *Santi eremiti italogreci…,* 2002, pp. 31-38; G. Strano, *Alcune considerazioni sui Bioi dei Santi greci fra Sicilia e Calabria meridionale (secoli IX-XI)*, in *Elia il Giovane. La vita e l'insegnamento dall'età bizantina al mondo contemporaneo*, a cura di P. Spallino - M. Mormino, Palermo 2019, pp. 57-70.

[66] Il Santo morì a Tessalonica durante il viaggio che avrebbe dovuto condurlo a Costantinopoli.

[67] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiasticada san Pietro ai nostri giorni*, Venezia 1840-1861, vol. 73, p. 18; V. Saletta, *La diocesi di Taureana*, in Studi Meridionali, XII, nn.2-3 e 4, 1979; pp. 219-261, 338-374; D. Minuto, *La Valle delle Saline*, in "Polis. Studi interdisciplinari sul mondo antico", 2006, n. 2, pp. 323-328. La diocesi di Taureana veniva soppressa insieme a quella di Vibona nel 1073 dal Conte Ruggero a vantaggio della nuova diocesi latina di Mileto.

[68] A. Frangipane, *Inventario*…, 1933, p.307; M. T. Sorrenti, scheda n. 8, in *Sacre Visioni*…, 1999, p.137; G. Leone, *Reliquiario a testa*, in *Argenti di Calabria. ...,* 2006, pp. 84-85.

[69] Nilo, *Vita di San Filareto di Seminara*. Introduzione, testo, traduzione e note di U. Martino, rist. Reggio Calabria 2014. Si vedano inoltre S. Caruso, *Il bios di s. Filareto il Giovane (XI sec.) e la Calabria tardo-bizantina*, in *Sant'Eufemia d'Aspromonte*, Atti del convegno di Studi per il bicentenario dell'autonomia (Sant'Eufemia d'Aspromonte, 14/16 dicembre 1990), a cura di S. Leanza, Soveria Mannelli 1997, pp. 91-121; N. Ferrante, *Vita di san Filarete*, in *Santi italogreci*, Reggio Calabria 1999, pp. 331-337; G. Musolino, *Santi eremiti…,* 2002, pp. 87-92.

[70] A. Basile, *I Conventi basiliani di* Aulinas sul Monte S. *Elia e di* S. *Elia Nuovo e S. Filarete in Seminara*, in "Archivio Storico Calabria e Lucania", a. XIV, 1945, pp.19-36.

[71] Nilo, *Vita* …, 1997.

[72] G. La Licata, in *Ori e argenti…,* 1989, p.408, *ad vocem*.

[73] M. C. Di Natale, scheda II.113, in *Ori e argenti…,* 1989, p. 262-263; G. Musolino, scheda n.148, in Il Tesoro *dell'Isola*…, 2008, pp. 118-119. Tra gli esemplari stilisticamente riconducibili al calice di Scicli vi è quello del Tesoro della Cattedrale di Gerace ascrivibile alla committenza del vescovo Mons. Domenico Diez de Aux (1689 – 1729) e datato 1726 sul quale è stato rilevato il punzone DFC riferibile al vidimatore Decio Furnò e quello dell'argentiere P.C di più difficile identificazione cfr. M. T. Sorrenti, scheda, in *Arte e Fede a Gerace (XII – XX sec.). Guida breve all'esposizione*, catalogo della mostra (Gerace, Cattedrale 3 – 31 agosto 1996) a cura di R. M. Cagliostro - T. Sorrenti, p.16; Eadem, scheda n. 66, in G. Leone, *Pange Lingua: l'eucarestia in Calabria.Storia, devozione, arte. Catanzaro* 2002, p. 617; G. Aita, scheda n. 84, in *Argenti di Calabria*…, 2006, p.204.

[74] G. Musolino, *Argentieri messinesi*…2001, pp. 37-38; G. Musolino, scheda n.148, in Il Tesoro *dell'Isola*…, 2008, pp. 118-119.

[75] M. G. Aurigemma, scheda II. 127, in *Ori e argenti*...1989, pp. 271-272.

[76] S. Serio, scheda n. 220 in *Argenti*…, 2015, p. 499.

[77] S. Serio, scheda n. 208, in *Argenti*…, 2015, p. 4877-38; G. Musolino, scheda n.148, in Il Tesoro *dell'Isola*…2008, pp. 118-119. M. G. Aurigemma, scheda II. 127, in *Ori e argenti*...1989, pp. 271-272. S. Serio, scheda n. 220 in *Argenti* …2015, p. 499, 487.

[78] S. Serio, scheda n.194, in *Argenti*…2015, p. 475.

[79] S. Serio, scheda n. 202, in *Argenti*…2015, p. 481.

[80] M. C. Di Natale, scheda II. 129, in *Ori e argenti*...1989, p. 273.

[81] Cfr. M. Accascina, *I marchi delle argenterie*…, 1976, p. 109; S. Serio, *Argenti*…, 2015, pp. 17 e 599.

[82] S. Serio, scheda 237, in *Argenti*…, 2015, p. 516.

[83] Il censimento condotto da Salvatore Serio documenta il marchio consolare GC fino al 1798 cfr. S. Serio, scheda 446, in *Argenti*…, 2015, p. 739.

[84] S. Intorre, scheda II. 38, in M. C. Di Natale - S. Intorre, *Ex elemosinis Ecclesiae et Terrae Regalbuti. Il Tesoro della Chiesa Madre*, Palermo 2012, p. 109.

[85] G. Musolino, scheda n. 173 in *Il Tesoro…,* 2008, pp. 129-131.

[86] L. Lojacono, scheda n. 110, in *Pange Lingua*…, 2002, p. 639.

[87] F. Gravina de Cruyllas, *Vita di Santa Venera dai latini detta Veneranda, dai Greci Parasceve, vergine, martire e predicatrice di Cristo*, Palermo 1645. La vita ed il martirio della Santa sono narrati in alcuni manoscritti greci, poi tradotti in latino in età normanna per esigenze devozionali ed una delle più antiche attestazioni è contenuta nella *Passio* di Giovanni d'Eubea che, seppure datata all'VIII secolo, si ritiene rappresenti la "trascrizione" di una più antica tradizione orale risalente al VI secolo. Cfr. anche E. D'Agostino, *Da Locri a Gerace: storia di una diocesi della Calabria bizantina dalle origini al* 1480, Soveria Mannelli 2004, p. 52. Alcuni autori mettendo in dubbio la realtà storica della Santa ritengono si tratti di una "pia finzione" ovvero della personificazione del Venerdì Santo avvenuta,

appunto nel VI secolo. L'uso del nome Parasceve risulta, invece attestato ab antiquo su una tomba cristiana del IV secolo il che farebbe riflettere circa la possibilità dell'effettiva esistenza di una cristiana martirizzata tra il III ed il IV secolo. Si veda anche S. Pennisi, *Un frammento della Passio di Sancta Venera (BHL 8530)* in www.accademiadeglizelanti.it.

[88] F. Lanzoni, *Le Diocesi d'Italia dalle origini al VII secolo (anno 604) studio critico*, Faenza 1927, pp. 339- 340.

[89] Si veda sull'argomento E. D'Agostino, *Da Locri a Gerace. Storia di una diocesi della Calabria bizantina dalle origini al 1480*, Soveria Mannelli 2004; Idem, *I vescovi di Gerace*, Chiaravalle Centrale, 1981, p. 101; Idem, *La Cattedra sulla Rupe. Storia della Diocesi di Gerace (Calabria) dalla soppressione del rito greco al trasferimento della sede (1480 – 1954)*, Soveria Mannelli 2015.

[90] V. Naymo, *Chiese e monasteri greci di Gerace dall'XI al XVI secolo, in Calabria Bizantina. Civiltà bizantina nei territori di Gerace e Stilo*, in *XI Incontro di Studi bizantini* (Locri- Stilo- Gerace, 6,9 maggio 199), Soveria Mannelli 1998, pp.165-239: 236-237.

[91] cfr. *supra* nota 77.

[92] E. D'Agostino, *I vescovi di Gerace*, Chiaravalle Centrale 1981, pp.77-85.

[93] Sebastiano Juvarra, figlio di Pietro e Caterina Donia, emancipato nel 1663 è partecipe con i fratelli ed il padre di prestigiosissime realizzazioni tra cui il *tosello* per l'esposizione del Santissimo donato da Filippo IV a ai Luoghi Santi in Gerusalemme e preziosi corredi liturgici nel tesoro delle diocesi siciliane. La sua qualificata ed intensa attività è stata oggetto di una ricognizione puntuale supportata da studi rigorosi e documentati ai quali si rimanda per ogni approfondimento cfr. G. Musolino, *Argentieri messinesi*…, 2001, pp. 96-103; Eadem, in *Arti Decorative*…, 2014, I, p. 330, *ad vocem*.

[94] G. Musolino, scheda n. 45, in *Orafi e argentieri al Monte di Pietà. Artefici e botteghe messinesi del sec. XVII*, catalogo della mostra (Messina, Monte di Pietà 18 giugno-18 luglio 1988) Palermo 1988, p.246.

[95] G. Musolino, scheda n. 140, in *Il Tesoro*…, 2008, pp. 112-113.

[96] G. Fiore da Cropani, *Della Calabria Illustrata*, 1691-1743, ristampa a cura di U. Nisticò, Soveria Mannelli 1999.

[97] Per la storia e la genealogia della famiglia Carafa rimane fondamentale il volume di B. Aldimari, *Historia genealogica della falla famiglia Carafa*, vol. 3, Napoli 1691; si veda inoltre G. Scichilone, *Carlo Maria Carafa Branciforte principe di Butera*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 15, Roma 1972, *ad vocem*; P. Castagna, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, Catanzaro, vol.2, II, 1996, pp. 36-45, e IV, 2003, p. 273 e 288; M. Pisani, *I Carafa di Roccella. Storie di Principi, cardinali, grandi dimore*, Napoli 1992; V. Naymo, *Uno Stato feudale nella Calabria del Cinquecento. La Platea di Giovanni Battista Carafa Marchese di Castelvetere e Conte di Grotteria*, Gioiosa Jonica 2005.

[98] G. Fiore, *Della Calabria* … vol. II, p.249; I reliquiari raffigurano le Sante Emerenziana, Eugenia e Facondia e due personaggi maschili di più difficile individuazione, abbigliati all'antica come soldati e dalla pelle olivastra, solitamente identificati con i martiri della legione tebea decimata sotto l'imperatore Massimiano. Si veda M. Panarello, *L'altare reliquirio*, in *Atlante del Barocco in Italia. Calabria*, a cura di M. R. Cagliostro, Roma 2002, pp. 366 -367; P. L. Leone De Castris, *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Altomonte 30 luglio 2008 – 31 gennaio 2009) Napoli 2009, p. 44.

[99] G. Fiore, *Della Calabria* … I, p.180.

[100] M. De Marco - F. Racco, "*In eremo Sancti Ilarionis in montanis Castriveteris": storie di uomini, di arte, di spiritualità. Una proposta per Francesco Cozza*, in "Esperide. Cultura artistica in Calabria", 2011, nn. 7-8, pp. 136-157: 141.

[101] M. De Marco - F. Racco, *ibidem*

[102] M. De Marco - F. Racco, "*In eremo*...pp. 140-142; C. Perri, *Il priorato della Roccella in Calabria: committenza artistica al tempo dei Carafa, tra spunti ed approfondimenti*, in *Mattia Preti e Gregorio Crafa. Due Cavalieri Gerosolimitani tra Italia e Malta*, Atti della Giornata di Studio (Malta, La Valletta, 12 maggio 2013), a cura di S. Guido - G. Mantella - M. T. Sorrenti, Serra San Bruno 2015, pp. 21-38: 34; M. Ameduri - C. Perri, *Arte e Devozione artistica dei Carafa della Spina in Calabria al tempo di Gregorio: schede delle opere*, in *Un ponte tra la Calabria e Malta. Il Cavalier Mattia Preti e il Gran Maestro Gregorio Carafa*, catalogo della mostra (Reggio Calabria, Museo Archeologico

Nazionale, 20 ottobre – 12 dicembre 2015) a cura di M. T. Sorrenti - S. Guido, Campo Calabro (RC) 2015, pp. 64-67.

[103] G. Fiore, *Della Calabria illustrata*…vol. I, p. 249.

[104] M. C. Di Natale, *Ori e Argenti*…, 1989, p. 143; G. Musolino, *L'argenteria del Settecento*…, 2008, p.98, fig. 4.

[105] M. C. Di Natale, scheda II.55, in *Ori e Argenti*…, 1989, p. 227.

[106] P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina* introduzione di G. Lipari - E. Pispis - G.Molonia, rist. anas. Messina 1991.

[107] M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria ed altre icone meridionali,* Soveria Mannelli 1992, p.207.

[108] M. T. Sorrenti, in "Calabria Sconosciuta" a. XIX, n. 70, pp. 31-34; Eadem, *Argenti,* in *Atlante*…, 2002, pp. 202-212:210.

[109] R. Liberti, *Palmi*, in "Quaderni Mamertini" a. 2002, n. 31.

[110] M. T. Sorrenti, scheda n. 10, in *Sacre Visioni*…, 1999, p. 137-138; Eadem, scheda n. 72, in *Argenti*…, 2006, p. 180

[111] M. C. Di Natale, scheda II.162 in *Ori e Argenti*…, 1989, pp. 296-297.

[112] Circa la diffusione nella produzione messinese, in particolare del XVII e XVII, di questi preziosi rivestimenti in argento a protezione di immagini sacre oggetto di speciale devozione si rinvia a G. Musolino, *Le forme del divino: mante e simulacri d'argento nelle chiese delle diocesi messinesi*, in *Il Tesoro*…, 2008, pp. 23-39 con bibliografia precedente.

[113] S. Serio, *Argenti*…, 2015, p.862.

[114] Cfr. *supra* nota 86.

[115] L. Lojacono, scheda n. 115 in *Pange Lingua*…, 2002, p. 641. Il monogramma dell'argentiere OL in qualità di *facitore* ricorre in un servizio di anfore per la consacrazione degli oli santi unitamente ai marchi consolari PG87 e PRC89 cfr. L. Lojacono, *Argenteria sacra tra XVIII e XIX secolo nella Cattedrale Maria SS. Assunta di Reggio Calabria*, in "Daidalos", a. III, 2003, n. 1, pp. 26-33. La studiosa segnala, altresì, il medesimo monogramma su un analogo servizio del museo diocesano di Oppido datato 1792.

[116] G. Musolino, scheda n. 179 in *Il Tesoro*…2008, pp. 132-136; Eadem, scheda III.6 in Tesori di *Milazzo. Arte sacra tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Milazzo 13 giugno-6 settembre 2015) a cura di V. Buda-S. Lanuzza, Milazzo 2015, pp. 90-91.

[117] G. Musolino, scheda III.5, in *Tesori di Milazzo*…, 2015, pp. 88-89.

[118] G. Travagliato, *Aggiunte al catalogo di Bonaventura Caruso, sacerdote e orafo messinese della seconda metà del '700*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 4 - dicembre 2011 (www.unipa.it/oadi/rivista).

[119] A. Tripodi, *In Calabria tra Cinquecento e Ottocento (Ricerche d'archivio)*, Reggio Calabria, Jason, 1994, p. 264: Idem, *Notizie sulla storia dell'arte e dell'artigianato in Calabria (III parte)*, in "Brutium", a. 67, 1988, n. 3, pp. 38, 42-43; S. Lanuzza, in *Arti Decorative* …, 2014, I, p. 116, *ad vocem*.

[120] G. Passarelli, *Lettura dell'icona della Madonna "Gorgoepikoos" di Polsi*, in *Santa Maria di Polsi. Storia e pietà popolare*, Atti del Convegno Polsi 19-21 settembre, Locri 21 settembre 1988, Reggio Calabria 1990, pp. 143-162. L'immagine replica quella eseguita dal pittore siciliano Antonio Filocamo per Siracusa Messina (cfr. K. Guida, *Le icone postbizantine in Sicilia Secoli XV – XVIII*, Roma 2013, pp. 93-94) e reca in basso l'iscrizione con i nomi dei procuratori e la data 1715, probabile frutto di un intervento manutentivo, come supposto da M. P. Di Dario, *Icone*…, 1993, p. 207.

[121] E. D'Agostino, *I vescovi di Locri-Gerace a Polsi*, in *S. Maria*…, 1990, pp. 285-342:293 nota n. 19.

[122] Il monogramma P.D. probabilmente riferibile a Placido Donia è stato rilevato unitamente al marchio MC7** su un ostensorio con fusto figurato oggi presso il museo diocesano di Reggio Calabria, ma proveniente da Scilla Cfr. L. Lojacono, scheda n. 114 in *Pange Lingua*…, 2002, p. 641.

[123] *Gianneri Domenico*, in *Arti Decorative*…, 2014, I, p. 286.

[124] G. Musolino, scheda n. 161 in *Il Tesoro dell'Isola*…, 2008, pp. 123-124.

[125] G. Musolino, scheda n. 160 in *Il Tesoro dell'Isola*…, 2008, pp. 124-126.

[126] G. Musolino, scheda III.4, in *Tesori di Milazzo*…, 2015, p. 87.
[127] G. Leone, scheda n. 96, in *Argentidi Calabria*…, 2006, pp. 232-235.
[128] S. Lanuzza, scheda n. XLVIII, in *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di San Francesco da Paola*, catalogo della mostra (Germaneto, Cittadella regionale 15 maggio – 15 agosto 2018), a cura di A. Acordon - M. T. Sorrenti- M. Panarello, Bari 2019, pp. 432-433.
[129] Ibidem
[130] G. Musolino, scheda in *L'Arma per l'Arte. Beni Culturali di Sicilia recuperati dal Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*, a cura di A. Mormino-G. Cassata-C. Pastena-F. Spatafora, Catalogo della Mostra (Palermo 27 ottobre-27 dicembre 2009), Palermo 2010, p. 187.
[131] S. Di Bella, *Alì, la Chiesa Madre. La cultura artistica*, Messina 1996, p. 117.
[132] G. Musolino, scheda XLVII, in *La Calabria*…, 2018, pp. 430-431.
[133] G. Chillè, scheda in *Arti Decorative*…, 2014, II, p. 607.
[134] Cfr. *supra*, nota n. 125.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Opere d'arte negli inediti scritti del collezionista Salvatore Renda Pitti

di Lisa Sciortino

Il recupero di alcuni documenti, fotografie e vari appunti inediti del collezionista Salvatore Renda Pitti[1] (1906-1992) (Fig.1), i cui beni artistici – donati alla Diocesi di Monreale – si trovano distribuiti tra Museo Diocesano, Cattedrale, Seminario e Palazzo Arcivescovile, ha consentito un approfondimento degli studi su questo personaggio del secolo scorso, attento custode di preziosi manufatti generosamente concessi, alla sua morte, alla fruizione pubblica[2]. Nei suoi scritti (Fig.2) si evince l'appassionata descrizione di dipinti e *biscuits*, il timido tentativo di attribuzione e datazione dei manufatti, talora impreciso soprattutto per le manomissioni durante i "restauri" subìti nel corso dei secoli, il racconto della storia dell'opera e qualche volta persino la sua provenienza. Un viaggio interessante tra le carte polverose di un uomo appassionato di bellezze artistiche.

Fra i documenti ritrovati vi è un quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", compilato da Renda Pitti negli anni Ottanta del Novecento, che offre un lunghissimo elenco di opere collezionate nel tempo, con il relativo costo e il valore stimato. Anche se non cronologicamente ordinati, questi appunti consentono di conoscere la grande quantità di manufatti posseduti, le spese affrontate, il valore economico delle opere d'arte rapportate al tempo dell'acquisto e offrono i

Fig. 1. Salvatore Renda Pitti nella propria abitazione a Palermo, s.d.

Fig. 2. Salvatore Renda Pitti nella propria abitazione a Palermo, 2 aprile 1989.

Fig. 3. Maestranze siciliane, *Poltrona*, legno intagliato e dorato, velluto ricamato, prima metà del XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

racconti minuziosi di una serie di oggetti non solo destinati al Museo Diocesano ma anche donati ad amici e conoscenti.
Sul quaderno, tra le opere destinate all'allora ancora costituendo Museo Diocesano di Monreale, si riscontrano una serie di manufatti di seguito analizzati[3]. Vi si legge, ad esempio, che nel giugno 1978, presso la "Casa delle Aste e delle Esposizioni" di Rosario Seidita[4], Renda Pitti acquistò una *Coppia di vasi da fiori in vetro rosso scuro con decorazione a forma di rami stilizzati e bacche lobate – Venezia*[5].
La descrizione parrebbe indicare l'inedito vaso in vetro rosso d'inizio Novecento, dipinto di bianco a motivi fitomorfi, custodito presso il Palazzo Arcivescovile. Il piccolo oggetto, di manifattura veneziana (?) del XX secolo, è giunto in esemplare unico e non a coppia, come annotato, e fu pagato L. 40.000.
All'Asta Seidita del febbraio 1979 Renda Pitti fu attratto dall'imponenza solenne della *Grande poltrona (trono) in legno dorato, schienale con foglie a volute e festoni di frutta e foglie, sormontata da*

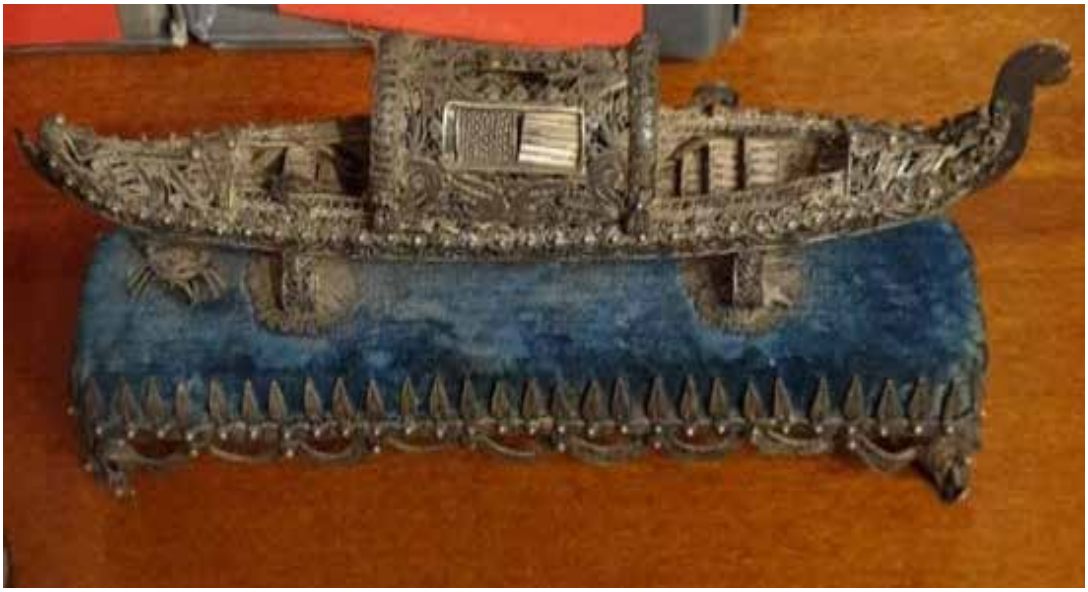


Fig. 4. Argentiere ligure (?), *Gondola*, filigrana d'argento, legno e velluto, XIX-XX secolo, Monreale, Palazzo Arcivescovile.

arabesco intagliato, braccioli a forma di cigni alati sostenuti da sfingi egiziane con ali aperte e piedi che terminano a zampa. Ricoperta in velluto rosso finemente ricamato in oro e argento con monogramma centrale PAX (benedettino)[6]. A margine del quaderno si legge: *regalato dopo una rifinitura delle parti rovinate alla Cattedrale di Monreale per la Pasqua del 1979, come ho voluto fare incidere nel legno dell'ossatura di dietro*[7]. Privo della cifra pagata per il pregiato manufatto, sul quaderno viene invece indicato il *valore attuale in circa L. 10.000.000*[8]. Si tratta dell'inedita *Poltrona* in legno intagliato e dorato e velluto ricamato, realizzata agli inizi dell'Ottocento da maestranze siciliane ed esposta nella cappella Neoclassica del Museo Diocesano (Fig. 3). Lo stile *Retour d'Egypte*[9] ebbe larga eco in Europa dopo la campagna militare di Napoleone Bonaparte in Egitto nel 1799. La moda delle cosiddette "egizianerie" trovò diffusione soprattutto dopo la pubblicazione *Viaggio nel Basso e Alto Egitto* (1802) del barone Dominique Vivant Denon il quale aveva seguito il giovane Bonaparte nella terra dei faraoni.

Altro punto di riferimento per gli acquisti del collezionista Renda Pitti fu la "Galleria d'Arte Sarno"[10], attiva ancora oggi, della quale si conservano anche numerose ricevute di spese lì effettuate. All'Asta del 17 marzo 1979 Salvatore Renda Pitti acquistò una piccola *Gondola in filigrana per L. 250.000*[11]. L'inedita opera, verosimilmente realizzata da argentiere ligure del XIX-XX secolo, è completata da una base lignea rivestita di velluto azzurro (Fig. 4). Nel novembre dello stesso anno, presso la medesima Casa d'Aste, Renda Pitti comprò per L. 20.000 un *Centro tavola in antica porcellana composta da tre putti che sorreggono una coppa – secolo XIX*[12]. L'opera è identificabile con l'*Alzata*[13] policroma di produzione europea d'inizio Novecento, recentemente pubblicata e custodita presso il Palazzo Arcivescovile.

Tra gli acquisti all'Asta Sarno del marzo 1981 si legge dell'ottocentesco *Scranno di coro in noce (genovese) L. 450.000 regalato alla Cattedrale di Monreale, trovasi*

Fig. 5. Pittore napoletano (Bottega di Francesco Solimena), *Agar e l'angelo*, olio su tela, XVIII secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 6. Pittore siciliano, *Rebecca al pozzo*, olio su tela, XVIII secolo, Monreale, Museo Diocesano.

nella cappella dell'arcivescovo – Cappella S. Placido[14]. L'inedita opera del XVII secolo, a lungo esposta al Museo Diocesano e successivamente trasferita in Cattedrale, è impreziosita dallo stemma della famiglia Abriani di Genova (?) con il leone rampante coronato. L'11 novembre dello stesso anno, ancora presso Sarno, Renda Pitti acquistò per L. 398.300[15] il *Mappamondo* in legno e mistura policroma del XIX secolo, esposto al centro della sala del Diocesano dedicata al collezionista[16] e il 6 marzo dell'anno successivo Renda Pitti vi acquistò la *Ballerina a L. 250.000*[17], opera di produzione europea degli inizi del XX secolo[18] custodita presso il Palazzo Arcivescovile. Due mesi dopo, all'Asta Seidita, Renda Pitti decise di arricchire la propria collezione d'arte con l'eleganza della porcellana bianca. Acquistò così una *Figura in bisquit bianco raffigurante "La Dea Minerva" seduta su di un trono con l'elmo in testa e una lancia in una mano*[19]. L'opera, costata L. 300.000, si ispira a quella del Palazzo Senatorio di Roma ed è riconducibile alla produzione di Filippo Tagliolini per la Real Fabbrica Ferdinandea tra la fine del XVIII e gli inizi XIX secolo. Facilmente identificabile per i consueti attributi iconografici della divinità, reca sulla base l'errata iscrizione GIUNONE[20]. Anche il *Ganimede con aquila* fu acquistato nella medesima occasione al costo di L. 250.000 e tra le annotazioni di Renda Pitti si legge: *Figura in pasta tenera raffigurante divinità pagana (Ganimede) giovane nudo con manto sulle spalle e aquila (Giove) ai suoi piedi*[21]. Il dio pagano, pure di creazione Tagliolini per la Real Fabbrica Ferdinandea di fine Sette-inizi Ottocento, indossa il copricapo frigio e riproduce l'esemplare romano in marmo del II secolo dei Musei Vaticani a sua volta copia dall'originale greco della fine del IV secolo a.C.[22]. Infine, nello stesso lotto acquistò il *Quadretto con pannello in seta ricamata raffigurante il Martirio di S. Rodolfo in cornicetta di legno profilato d'oro*[23]. L'opera[24], di produzione italiana del XVIII secolo ed esposta nella sala Etnoantropologica del Museo, costò L.

250.000 e reca l'iscrizione, parzialmente illeggibile, V.P. RODULPHO ACQUAVIVA CU(…)[25].

Salvatore Renda Pitti collezionò numerosi dipinti, soprattutto a tematica sacra. Presso la Galleria d'Aste Sarno, nel maggio 1983, acquistò per L. 900.000[26] l'inedita tela raffigurante *Agar e l'angelo* di autore napoletano del Settecento vicino alla bottega di Francesco Solimena (Fig. 5). Agar fu una schiava egiziana di Sara, moglie di Abramo, la cui storia è raccontata nel libro della Genesi[27]. Non riuscendo ad avere figli da Sara per lungo tempo, Abramo generò con Agar il primogenito Ismaele. In seguito, però, Sara partorì Isacco, figlio legittimo ma minore e perciò schernito da Ismaele. Per punizione, Abramo cacciò Agar e suo figlio che vagarono nel deserto. Qui la donna, senza acqua, pose per disperazione il bambino all'ombra di un cespuglio in attesa della morte. Un angelo, udendone il pianto, giunse in soccorso indicandole una fonte. In pittura, tale soggetto si riscontra a partire dal XVI secolo. La tela esposta al Museo Diocesano ripropone l'iconografia dell'omonimo dipinto di Francesco De Mura (Napoli, 1696-1782), uno dei più importanti pittori del Settecento napoletano, talentuoso pupillo proprio di Solimena. La scena rappresenta l'intervento divino dell'angelo nei confronti di Agar e suo figlio; mentre Ismaele giace a terra morente, l'Angelo – dall'accentuato valore plastico – appare miracolosamente ad Agar e le indica il pozzo d'acqua dove ristorarsi. La tensione emotiva del momento si stempera nelle pose eleganti, nella levità corporea dell'angelo, nella bellezza statuaria di Agar, nei toni luminescenti delle stoffe e nei colori caldi dell'ambiente circostante.

Fig. 7. Pittore siciliano, *Madonna con Bambino, San Giovannino e angeli*, olio su tela, XVIII secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 8. Salvatore Gregorietti, *Figura di prelato benedicente*, olio su tavola, 1925, Monreale, Museo Diocesano.

Anche se non documentati da ricevute di spesa o appunti manoscritti di Renda Pitti che indichino costi e date d'acquisto, è opportuno citare in questo studio altri interessanti dipinti, mai pubblicati, che riproducono scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento, tematiche assai care al devoto collezionista. Un esempio è la tela

Fig. 9. Pittore siciliano, *Adorazione dei Magi*, olio su tela, XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 10. Manifattura italiana o tedesca, *Alzata da tavola*, porcellana policroma e dorata, fine XIX secolo, Monreale, Palazzo Arcivescovile.

Fig. 11. Manifattura napoletana, *Tobia e l'angelo*, terracotta, sughero, carta e legno, inizi XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

con *Rebecca al pozzo* di autore siciliano del XVIII secolo (Fig. 6), custodita al Museo Diocesano. Rebecca è moglie di Isacco e madre di Giacobbe ed Esaù. Anche la sua storia, come quella riferita per il dipinto con *Agar e l'angelo*, è narrata nel libro della Genesi[28]. Morta Sara, Abramo pensa ad una moglie per suo figlio Isacco e la ricerca della donna adatta verrà affidata al servo più anziano Eliezer il quale, giungendo in prossimità di un pozzo nella città di Arran, incontra la giovane Rebecca, figlia del fratello di Abramo, che accetta di diventare sposa del cugino Isacco. Il Museo custodisce anche la coeva *Madonna con Bambino, San Giovannino e angeli* (Fig. 7), che esula la consueta iconografia della Vergine con in braccio il Bambino favorendo una raffigurazione più articolata con Maria di scorcio e parzialmente accovacciata a terra che sorregge Gesù nei primi

Fig. 12. Produzione italiana, *Calamaio a forma di gondola*, sheffield, XX secolo, Monreale, Palazzo Arcivescovile.

passi. Due putti a sinistra dello spettatore completano la scena assieme alla figura di San Giovannino. Al Museo è anche la piccola tavola di Salvatore Gregorietti con *Figura di prelato benedicente*[29] (Fig. 8) timbrata sul verso "Accademia di Belle Arti di Palermo 25 ottobre 1925", che raffigura un sacerdote ripreso di profilo, seduto su una poltrona, in atto benedicente. I contorni della figura emergono dal fondo nero nel quale tutto si annulla e sfugge all'occhio dell'artista che ferma il suo racconto fin dove riesce a focalizzare la sua attenzione e non oltre. La tavola si arricchisce di colori caldi e pennellate larghe non definite collocandosi nel periodo maturo dell'autore. Il tratto ricorda il tocco rapido e sintetico di Antonino Leto, quella di Michele Catti o quella di Francesco Gagliardo[30]. Ancora a tematica sacra è l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 9), di pittore locale del XIX secolo,

Fig. 13. Pittore emiliano, *San Michele Arcangelo*, olio su rame, XVII secolo, Monreale, Museo Diocesano (prima del restauro del 2010).

Fig. 14. Pittore emiliano, San Michele Arcangelo, olio su rame, XVII secolo, Monreale, Museo Diocesano (dopo il restauro del 2010).

Fig. 15. Ceroplasta siciliano, *Sacra Famiglia*, cera, legno, broccato, XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

che ricorda nell'impostazione iconografica coevi dipinti su vetro isolani o anche edicole votive come quella del cortile Tre Re in piazza degli Aragonesi a Palermo.
Tornando all'asta del maggio 1983 presso Sarno, per L. 140.000 Renda Pitti comprò anche *il gruppetto a due figure in biscuit (Cavalli)*[31] del Museo Diocesano, di produzione europea del XIX secolo[32], e l'inedito inginocchiatoio in noce del XIX secolo, oggi in Cattedrale, acquistato *per L. 159.824 (spese per restauro L. 100.000)*[33].
Ancora una volta la purezza della porcellana bianca affascinò il collezionista e all'Asta Seidita del giugno 1983 acquistò con L. 20.000 una figura *di gusto orientale in porcellana bianca che raffigura un uomo seduto che rammenda una rete*[34], custodita presso il Palazzo Arcivescovile, opera di produzione europea del XIX secolo[35]. Ma tra le ricevute d'acquisto senza data rintracciate, della "Casa delle Aste e delle Esposizioni" di Rosario Seidita, si riscontrano altri *biscuits* comperati da Renda Pitti. Tra queste, la ricevuta di "Figura in pasta tenera raffigurante IL DIO MERCURIO con elmo alato sulla testa. Napoli del XVIII secolo". Si tratta del *Mercurio* che riproduce la scultura in marmo degli Uffizi, custodito presso il Palazzo Arcivescovile, *biscuit* di produzione europea del XIX secolo[36] pagato L. 160.000. Un'altra ricevuta indica la "Figura mitologica in pasta tenera, raffigurante nudo maschile con aquila ai suoi piedi a cui mostra un piccolo aquilotto che stringe nella mano destra", pagata L. 150.000, da identificare con il *Ganimede con aquila*[37] del Palazzo Arcivescovile, *biscuit* realizzato in Europa a metà dell'Ottocento. E ancora il "Gruppo in porcellana bianca raffigurante coppia in galante conversazione" di L. 200.000, di difficile identificazione per la stringata descrizione, di cui al Palazzo Arcivescovile si conservano diversi esemplari. L'opera citata potrebbe essere identificata con quella ottocentesca

Fig. 16. Giovan Battista Piranesi, *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale*, incisione, XVIII secolo, Monreale, Palazzo Arcivescovile.

di produzione Sèvres o "alla maniera di Sèvres"[38] oppure con il *biscuit* di produzione europea del XIX secolo[39]. I cosiddetti "Gruppi galanti" (Fig. 27) furono realizzati nelle pose più varie ed ebbero grande successo ispirandosi ai dipinti di Antoine Watteau, Jan Honorè Fragonard, Nicolas Lancret, François Boucher. Su una ricevuta, senza data e che reca l'importo di L. 70.000, si legge "alzatina vecchia Vienna con manici dipinta al centro da ovale con fanciulla che guarda un putto che si bagna in un laghetto, a vivaci colori policromi ed oro", opera di produzione italiana o tedesca di fine Ottocento custodita presso il Palazzo Arcivescovile[40] (Fig. 10).
Nel quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste" si legge ancora che nel novembre del 1983, presso la Galleria d'Aste Sarno, acquistò *Dama e Cavalieri. Gruppo a tre figure in antica maiolica fondo bianco lucido Francia sec. XX. L. 460.000*[41], ossia il gruppo di *biscuit* del Museo Diocesano, opera napoletana della fine del XIX-inizi XX secolo[42].
Ma la sua attrazione per la porcellana non si esaurì e all'asta Sarno organizzata *dal 24 novembre al 4 dicembre 1984* Renda Pitti acquistò per *L. 65.000 un cestino con coperchio in antica porcellana decorata con fiori policromi a rilievo – Vieux Paris XIX secolo*[43]. L'inedita opera, di produzione europea del XIX secolo, è custodita presso il Palazzo Arcivescovile. Nel medesimo lotto comprò al costo di L. 360.000[44] *Tobia e l'angelo* (Fig. 11), l'opera in terracotta, sughero, carta e legno di manifattura napoletana di metà Ottocento[45], esposta nella sala Etnoantropologica del Museo Diocesano e mai pubblicata, che raffigura la nota scena di Tobia con l'Arcangelo Raffaele sulla riva di un fiume, dove la creatura celeste aiuta il giovane a catturare un grosso pesce di cui il fegato, il cuore ed il fiele hanno straordinarie proprietà terapeutiche.

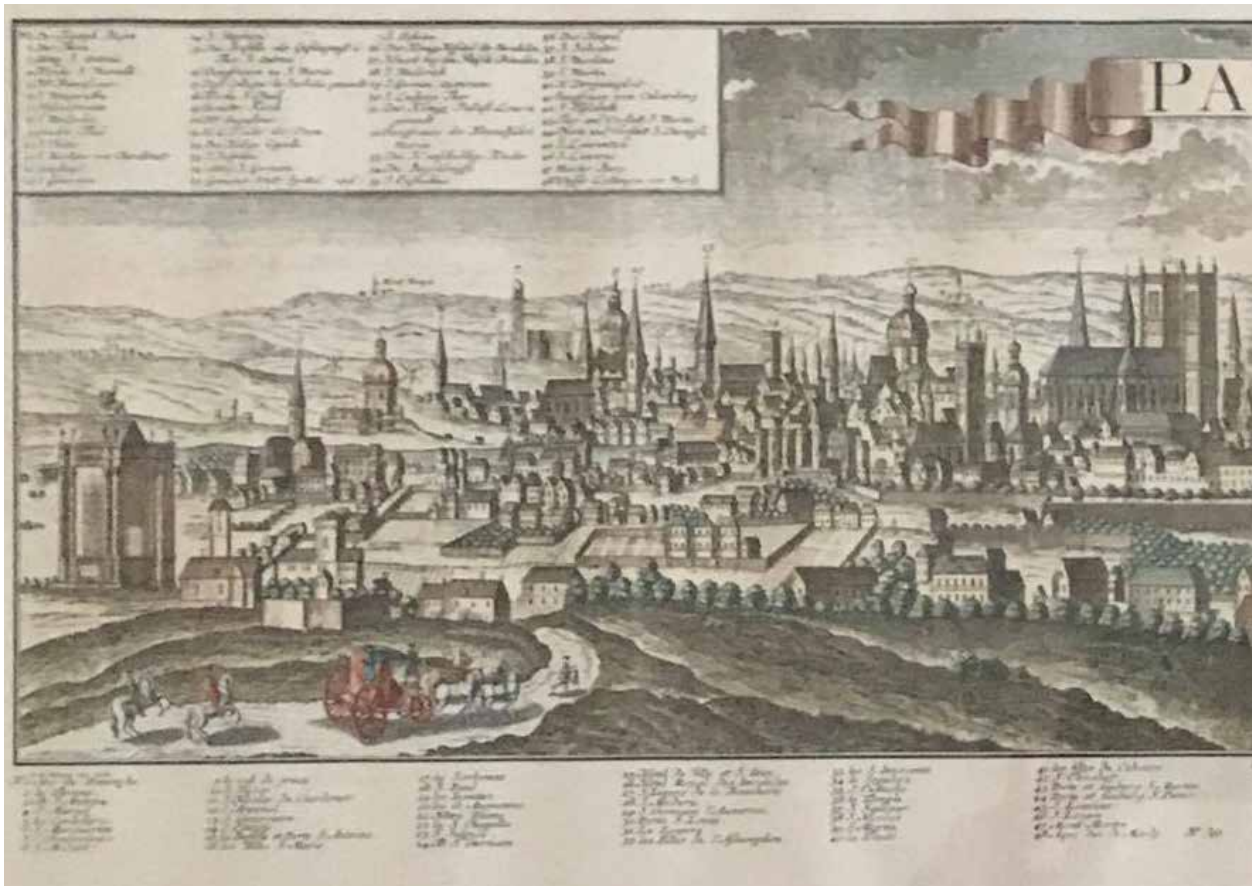
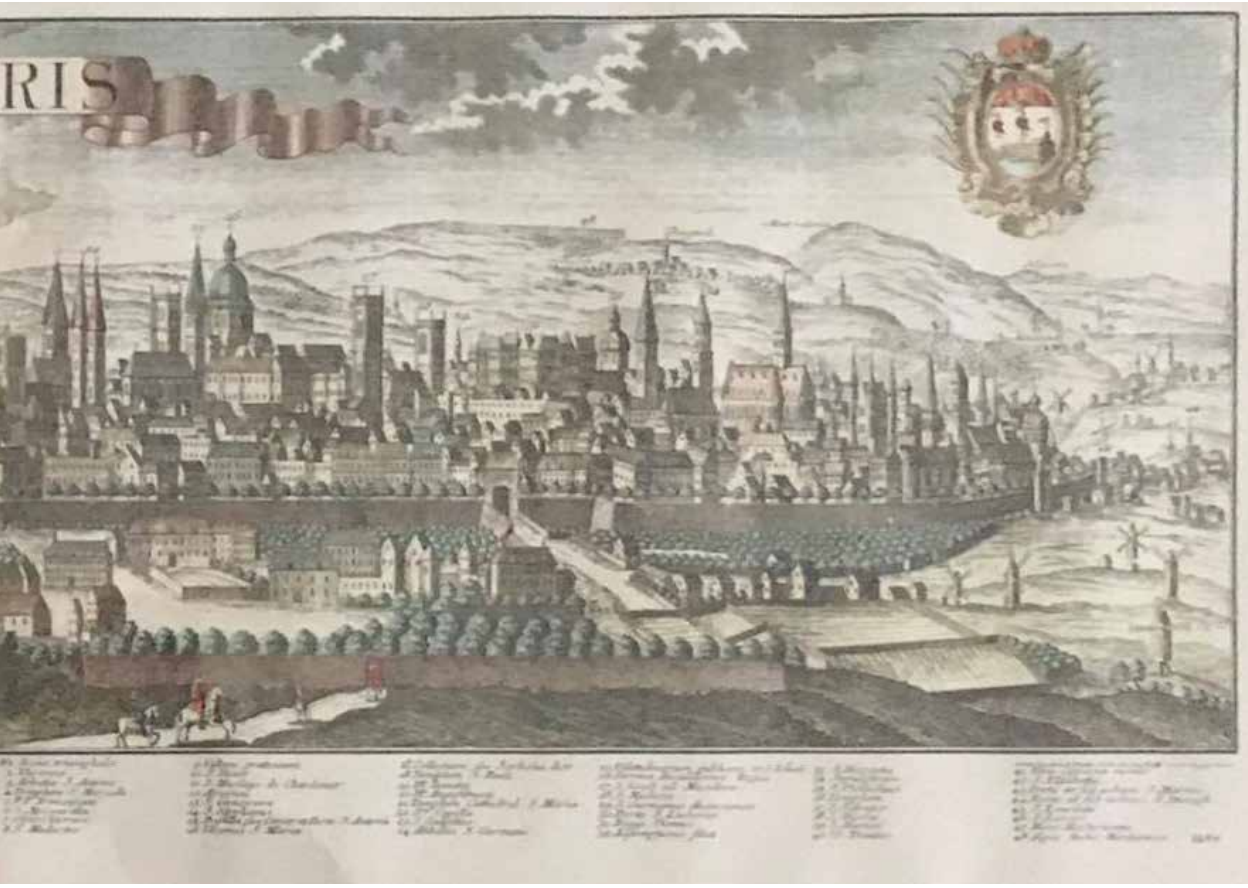


Fig. 17. Incisore tedesco (?), *Pianta della città di Parigi*, incisione, XVIII secolo, Monreale, Palazzo Arcivescovile.

L'inedito *Calamaio a forma di gondola in Sheffield*[46] (Fig. 12), di produzione italiana del XX secolo, fu comperato presso "La Nuova Barcaccia"[47] l'11 aprile 1986 per L. 172.500, unico acquisto di Renda Pitti rintracciato presso questa Casa d'Aste.
Particolarmente degno di nota è l'acquisto all'asta Seidita del 24 maggio 1986: *L'Angelo custode di scuola meridionale del XVIII secolo con piccolo putto dipinto a olio su rame in bella cornice dorata a canna ciaccata* con *Bordura interna intagliata a palmetta*[48], pagato L. 750.000. Il piccolo dipinto[49], esposto permanentemente al Museo, è stato restaurato nel 2010 dalla Soprintendenza di Palermo, rilevando le antiche ridipinture che hanno modificato il tema stesso dell'opera[50]. *L'Angelo custode* citato dal collezionista era, in origine, il *San Michele Arcangelo* di artista emiliano del Seicento che ricorda il celebre *San Michele* di Guido Reni della chiesa di Santa Maria della Concezione a Roma, realizzato nel 1636 ca. Il mostro malefico che accompagna iconograficamente l'angelo guerriero fu sostituito dalla figura del bambino che invece affianca usualmente l'angelo custode. Anche la spada di San Michele fu coperta dalle ridipinture. Una modifica iconografica, eseguita in un tempo imprecisabile, che cambiò il senso originario del dipinto (Figg. 13 - 14). Dello stesso lotto fa parte *una bella figura in terraglia colore avorio raffigurante "L'Avarizia" in piedi su di un piedistallo che regge e mostra un sacchetto colmo d'oro. Ai suoi piedi una scatoletta*



ovale con coperchio baccellato su base rettangolare sagomata[51]. Si tratta della *Saliera con l'allegoria dell'Avarizia*[52] di manifattura veneta (?) del XVIII-XIX secolo, pagata L. 330.000.
La *Teca in cristallo contenente 3 figure in cera riproducenti "La Sacra Famiglia" rivestiti di abiti in broccato*[53] fu un acquisto alla "Casa delle Aste e delle Esposizioni" di Rosario Seidita del 28 maggio 1986. Le inedite opere (Fig. 15), giunte prive di teca e custodite presso il Museo Diocesano, sono riconducibili ad artista isolano degli inizi del XIX secolo e furono pagate L. 200.000. Nello stesso lotto, Renda Pitti acquistò per L. 60.000 una *Incisione monocroma riproducente antico scorcio urbano di città in cornice moganata. Firmato Piranesi*[54]. La descrizione potrebbe riferirsi all'inedita *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale* (Fig. 16), l'unica di Giovan Battista Piranesi[55] (1720-1778) custodita nel Palazzo Arcivescovile, verosimilmente parte della produzione delle *Vedute di Roma,* una raccolta di tavole raffiguranti ruderi classici e monumenti della capitale. Incisore e architetto, Piranesi realizzò opere segnate da un'intonazione drammatica, improntate ad un'idea di dignità e magnificenza tutta romana, espressa attraverso la grandiosità e l'isolamento degli elementi architettonici, in modo da pervenire ad un sublime sentimento di grandezza del passato antico. Tra le ricevute d'acquisto della "Casa delle Aste e delle Esposi-

Fig. 18. Pittore siciliano, *Santi Giovanni Battista, Antonio Abate, Matteo Evangelista, Pietro Apostolo e le Anime purganti*, olio su tavola, seconda metà del XVIII secolo, Monreale, Museo Diocesano.

zioni" Seidita, senza data, è pure l'inedita "Stampa colorata di forma rettangolare raffigurante la pianta topografica della città di Parigi" (Fig. 17) del Palazzo Arcivescovile, di incisore tedesco (?) del XVIII secolo pagata L. 30.000. Ancora all'asta del maggio 1986 Renda Pitti ottenne per L. 1.050.000[56] l'inedito dipinto raffigurante *Santi Giovanni Battista, Antonio Abate, Matteo Evangelista, Pietro Apostolo e le Anime purganti*, di autore siciliano della seconda metà del XVIII secolo, esposto nella sala Etnoantropologica del Museo (Fig. 18). Dell'opera annota Renda Pitti: *Ognuno di essi* [i Santi raffigurati] *reca in mano un simbolico oggetto, dipinto a olio su tavola in bella cornice intagliata, dorata e pomellata con motivi ad ornati diversi*[57].
Ammaliato ancora una volta dal bianco *biscuit*, all'asta organizzata da Sarno il 15-19 dicembre 1986 Renda Pitti acquistò per L. 250.000 *Cupido affila le frecce. Gruppetto in porcellana dorata e bisquit bianco*[58]. Il citato *Calamaio con putto*[59], custodito presso il Palazzo Arcivescovile, è riconducibile a manifattura francese di metà Ottocento. Per L. 200.000[60] comprò anche la *Venditrice di rose*[61] di produzione europea del XIX secolo e con L. 170.000[62] la *Fanciulla con gomitolo e gatto*[63], realizzata a Parigi agli inizi dell'Ottocento. Nello stesso lotto è citato un bassorilievo in madreperla con figura di Evangelista[64]. Sebbene il manufatto non rientri tra i numerosi oggetti d'arte destinati da Renda Pitti all'esposizione pubblica presso il Museo Diocesano, tuttavia è indicativo dell'attenzione del collezionista nei riguardi di opere affini, realizzate

Fig. 19. Maestranze della Terra Santa, *Croce da tavolo*, madreperla, argento, corallo, bronzo dorato, legno, seconda metà del XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 20. Maestranze della Terra Santa, *Reliquiario di Santa Dorotea V.M.*, madreperla e legno, XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

con il pregiato materiale bianco iridescente ricavato dallo strato interno della conchiglia, utilizzato per la sua durezza nella produzione di vari oggetti e per la decorazione a intarsio di alcune superfici. Un esempio è l'inedita *Croce da tavolo* (Fig. 19) decorata da placchette di madreperla lungo i bracci, incise a motivi fitomorfi e completate da piccoli grani di corallo, in esposizione permanente al Museo. I capicroce presentano le figure dei quattro Evangelisti, accompagnate dagli attributi iconografici, e culminano con elementi vegetali in madreperla e conchiliformi in argento. Il Cristo, a fusione, è realizzato in bronzo dorato e sostituisce quello originale verosimilmente in argento. Sulla base mistilinea trapezoidale, entro un delizioso trittico con esile cornice in bronzo dorato, trovano posto l'Immacolata, Santa Chiara e Santa Lucia pure in madreperla. Il gusto prettamente neogotico della decorazione colloca il manufatto nella seconda metà del XIX secolo, ascrivendolo probabilmente a bottega gerosolimitana. La *Croce* di Monreale ricorda quella coeva custodita presso il Palazzo Vescovile di Imola[65]. In madreperla anche il *Reliquiario di Santa Dorotea V.M.* del XIX secolo (Fig. 20) e riconducibile alla produzione francescana della Terrasanta. Sulla base trapeziodale è raffigurata la *Pietà*, con l'Addolorata che sorregge il Figlio esanime inserita in uno sfondo con paesaggio urbano. La teca, simbolicamente retta da un putto in piedi inciso, è circondata da testine di cherubini alate e culmina con la figura dell'Eterno. In esposizione al Museo anche lo *Scrigno* (Fig. 21), in legno e intarsi in madreperla, con lo stemma araldico coronato, l'i-

Fig. 21. Maestranze siciliane, *Scrigno*, legno e madreperla, 1604, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 22. Produzione europea, *Coppia di lumi*, opalina, XIX secolo, Monreale, Palazzo Arcivescovile.

scrizione MARIA STEFANIA NASELLI e la data MDCIV, opera di maestranze siciliane con influenze dell'Italia settentrionale. Lo scrigno, dal profilo mistilineo, è intarsiato con velieri e palazzi turriti dalla raffinata resa architettonica.

La *Lezione di musica* annotata da Renda Pitti, acquistata all'asta Sarno il 31 maggio 1988 per L. 450.000[66], è il *biscuit* raffigurante il *Gruppo di musici*[67] di produzione europea del XIX-XX secolo, custodito presso il Palazzo Arcivescovile.

Ancora presso la Casa d'Aste Sarno, il 13 dicembre 1988 Renda Pitti acquistò per L. 230.000 *Due lumi in opalina fondo turchese decorati con due miniature raffiguranti Giuseppina e Napoleone Bonaparte*[68], di tardo Ottocento e mai pubblicati, che impreziosiscono oggi uno dei saloni del Palazzo Arcivescovile (Fig. 22).

In un altro quaderno rintracciato, dal titolo "Beni di interesse culturale donati

Fig. 23. Argentiere siciliano, *Coppia di corone della Madonna e di Gesù Bambino*, argento dorato e gemme policrome, XIX secolo, Monreale, Museo Diocesano.

dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc"[69], sono annotate poche opere. Nell'idea iniziale del collezionista, infatti, il quaderno avrebbe dovuto raccogliere la descrizione ordinata e seriale di tutte le opere destinate all'amata Monreale. Poi, per ragioni ad oggi ignote, il lavoro di schedatura rimase incompiuto. Tuttavia, l'inedito documento, in gran parte qui trascritto, attesta la passione dell'uomo per le opere acquisite nel tempo, per la loro storia, la natura, la provenienza. Uno studio dettagliato, valido ancora oggi, che mostra il reale sentimento di Renda Pitti nei confronti dell'arte e la sua speciale volontà di rendere pubblico il "tesoro" accumulato durante la vita.
Tra le pagine del quaderno[70] si legge: *Grande tavola bizantina con cornice d'epoca. Madonna col Bambino benedicente e con il mondo in mano segnato da croce. Epoca: sicuramente prima del*

Fig. 24. Pittore dell'Italia centrale, *Pietà*, olio su tavola, fine XVI secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 25. Scultore italiano, *Madonna col Bambino*, marmo, XVI secolo, Monreale, Seminario Arcivescovile.

Fig. 26. Pittore siciliano, *Testa di Giovanni Battista*, olio su tela, XVII secolo, Monreale, Cattedrale.

Mille. Restauro lieve senza alterazioni. Il quadro aveva culto a Palermo e nella tavola mostra i segni dov'erano gli orecchini, la corona del Bambino e dei doni votivi. Si pensa presenza (?) nella chiesa di via Montevergini. Il quadro dovette essere certamente incamerato per la legge eversiva dello stato del 1866 e venduto al cav. Ernesto Anzon, antiquario a Palermo nel dopoguerra, da cui potere fu acquistato dal dr. Salvatore Renda Pitti (intorno al 1954) asseriva che gli era stato venduto dagli eredi del principe di Baucina, così come dell'altro grande quadro (tela) dello Stomer: Gesù deriso dai Giudei, pure acquistato dal medesimo dr. Renda e donato con atto in Notar Leto al Comune di Monreale. Il manto della Madonna appare ricamato con grande ricchezza e maestria, così anche con disegni diversi ma altrettanto preziosi la veste del Bambino. Il Bambino nella mano sinistra che regge il mondo tra il pollice e l'indice mostra qualcosa come un bastoncello, un piccolo scettro? Ha i piedini nudi. L'opera descritta è la tavola con la *Madonna col Bambino*[71] attribuita pittore calabro-siculo d'inizio Seicento, permanentemente esposta nella sala del Rinascimento del Museo Diocesano. L'impostazione iconografica risponde agli stilemi dell'epoca ed è volta alla diffusione della tarda pittura bizantina. Sia la Madonna che il Bambino indossano abiti ornati di decorazioni graffite d'oro. Un delicato espediente camuffa antifone mariane nell'ornato del velo e nel girocollo della veste della Vergine: *Ave Regina* e *Salve Regina Caelorum*. L'immagine mostra tutta la maestà e il rigore della Madre di Dio e presenta, soprattutto nel volto di Maria, la ricerca di volumi ispirati dalle opere di bottega antonelliana ma ancora influenzati dalla matrice bizantina. Sull'ipotetica originaria ubicazione, ad oggi

non è stato rintracciato alcun documento. La tavola, restaurata, era stata completata probabilmente dall'ottocentesca coppia di *Corone* da dipinto (Fig. 23) in argento dorato e gemme policrome, poi rimosse e oggi pure esposte al Museo. Il documento cita anche l'acquisto e la successiva donazione al Comune di Monreale della tela attribuita a Matthias Stomer raffigurante *Il Cristo deriso*.

Sul quaderno il collezionista annotò anche la *Tavola - La Pietà m. 0,70x0,56 - Autore Luini (attribuito). Descrizione: Cristo morto poggiato sul grembo della Madonna e sorretto da una Santa Donna (Maria Cleofa) e dalla Maddalena inginocchiata ai piedi. In fondo a sinistra di chi guarda il Monte Calvario con le tre croci e a destra paesaggio vario con luci tenue tra nubi fosche, di grande pathos. Il Luini ha una tela consimile con altri personaggi ma mancante degli sfondi che invece sono nel nostro. Provenienza: Acquistato da potere antiquario cav. Ernesto Anzon. Sul davanti quasi vicino al piede della Madonna ha la corona di spine. I due sfondi meriterebbero un più attento studio*[72]. La tavola, che Renda Pitti attribuisce a Bernardino Luini, è l'inedita *Pietà* di autore dell'Italia centrale alla fine del XVI secolo (Fig. 24). L'opera del Luini cui il collezionista fa riferimento è forse l'affresco (e non la tela, come indicato) parte del ciclo della *Passione di Cristo* della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano realizzato nel 1529, o l'affresco con *La Deposizione di Cristo* della cappella della Passione nella chiesa di San Giorgio a Milano datato 1516.

Tra gli appunti si legge: *Tela: Immacolata con la cornice ottagonale dorata. Attribuita a Vito D'Anna o stesso periodo. L'immagine a mani incrociate col manto celeste e veste bianca con le dodici stelle [...]*[73]. *Tela S. Francesco di Paola senza*

Fig. 27. Pittore dell'Italia meridionale, *Pannello di polittico con San Filippo d'Agira (?)*, olio su tavola, seconda metà del XV secolo-XIX secolo (cornice), Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 28. Pittore dell'Italia meridionale, *Martirio di Santo Stefano*, olio su rame, prima metà del XVII, Monreale, Museo Diocesano.

cornice già restaurata dal Prof. Pedone. Figura molto ieratica[74]. Le opere[75] sono entrambe esposte al Museo nella sala dedicata al collezionista, attribuite a pittore palermitano (bottega di Vito D'Anna) della seconda metà del XVIII secolo. L'originale cornice poligonale, non pervenuta, è stata sostituita da una ovale simile a quella realizzata in un altro momento per il *San Francesco di Paola* .

Il *Bassorilievo in marmo bianco Madonna con Bambino benedicente entro cornice di noce scolpito*[76], così come riferito da Renda Pitti, è quello inedito oggi custodito presso il Seminario Arcivescovile di Monreale, realizzato da artista italiano del XVI secolo (Fig. 25).

La cinquecentesca tela con l'*Immacolata tra simboli mariani*[77] del Diocesano è così descritta da Renda Pitti: *Immacolata che si slancia tra uno sfondo di simboli ed attribuzioni varie, simbolo del sole e della luna etc., ai piedi i Santi Rocco e Sebastiano, invocati contro la Peste. Aveva culto a Palermo nella chiesa dei S.S. Cosma e Damiano a Piazza Beati Paoli (in tempo imprecisato)*[78]. La Vergine, affiancata dai Santi Sebastiano e Rocco, è inserita in un paesaggio nel quale sono raffigurati i numerosi emblemi mariani, accompagnati dai cartigli con le relative iscrizioni. La citata chiesa dei Santi Cosma e Damiano di Palermo è chiusa al culto dal 1970, tuttavia è interessante evidenziare che nel 1604 il nome da San Rocco, cui l'edificio era stato dedicato al momento della sua edificazione nel 1575, fu sostituito. Pertanto l'opera in esame, che raffigura anche il santo taumaturgo francese, avrebbe potuto far parte del corredo artistico della chiesa[79].

L'inedita *Testa di Giovanni Battista* è pure inserita negli elenchi redatti dal collezionista, indicata come un'opera di autore ignoto del XVII secolo (Fig. 26)[80]. La tela,

recentemente trasferita in Cattedrale, è annoverata anche nel citato quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste" tra le opere acquistate presso la Casa Sarno nel maggio 1983 per L. 627.880 con un valore stimato di oltre L. 1.000.000[81]. Come riferiscono le Scritture, il Battista morì a causa della sua predicazione fra l'anno 29 e il 32. Secondo il racconto evangelico, egli condannò pubblicamente la condotta di Erode Antipa che conviveva con la cognata Erodiade rimasta vedova. Il re, ammonito pubblicamente, fece prima imprigionare Giovanni; poi per compiacere la figlia di Erodiade, Salomè, lo fece decapitare. Tale tema iconografico è molto diffuso nelle rappresentazioni artistiche, anche per l'importanza storica ed evangelica del Precursore di Cristo. Basta citare Masaccio, Masolino, Caravaggio, Bellini, Tiziano. Il "realismo" della raffigurazione monrealese, oltre a mostrare l'abilità dell'ignoto artista, serviva a creare nel fedele un senso di pietà nei confronti di quel Predicatore, vicinissimo a Cristo e giustiziato da un sovrano romano politeista.
Lo *Sportello di tabernacolo con Cristo risorto*[82], in argento sbalzato e cesellato, rame dorato e legno, realizzato nel 1751 da argentieri palermitani è citato negli appunti Renda Pitti come un *Fronte di tabernacolo in argento con porticina con Cristo Risorto in argento sbalzato secolo Seicento*[83]. L'opera è oggi esposta al Museo nella sala dedicata al collezionista.
Inedita è la tela di artista dell'Italia meridionale del XVIII secolo raffigurante *San Giuseppe col Bambino*, inclusa negli elenchi[84] manoscritti e recentemente trasferita in Cattedrale, nella quale le sacre figure sono inserite in un paesaggio di fondo che completa il dipinto.
Tra gli appunti stilati dal collezionista si legge: *Grande tavola facente parte a suo tempo di un trittico-Trecento fiorentino a fondo oro. Cornice gotica dorata a oro zecchino di epoca ottocentesca. S. Pietro Martire domenicano (sulla testa il coltello del martirio). Il Santo è rappresentato benedicente e col libro degli Evangeli nella mano sinistra. Ha la corolla e indossa la casula. La faccia incorniciata da barba e baffi spioventi*[85]. Il recente restauro della tavola, esposta nella sala Normanna del Museo e attribuibile a pittore dell'Italia meridionale della seconda metà del XV secolo[86] (Fig. 27), ha consentito di far riemergere l'originale figura ricoperta nel tempo da strati di ridipinture. La descrizione fatta da Renda Pitti pertanto non coincide più con l'immagine odierna. Il "coltello del martirio" indicato negli appunti era in realtà una caduta di colore che ha tratto in inganno il collezionista. L'attento restauro ha anche riportato alla luce il mostro del Male posto ai piedi del Santo consentendo di identificare il personaggio non più con San Pietro Martire ma con *San Filippo d'Agira* (?), esorcista e taumaturgo.
Annotato nel quaderno dei Beni donati da Salvatore Renda Pitti al Museo Diocesano di Monreale vi è anche il dipinto su rame con il *Martirio di Santo Stefano* (Fig. 28)[87], di pittore dell'Italia meridionale della prima metà del XVII secolo. La descrizione del collezionista è molto puntuale: [opera] *assai vivace, animata da una grande moltitudine di gente. In primo piano il Santo diacono, con la dalmatica e tenuto con un braccio al collo, quasi cadente, viene lapidato da quattro energumeni circondati da una grande folla: soldati romani, farisei, popolo, parte a cavallo e parte a piedi. Sullo sfondo come un castello e il cielo, nel centro, assai luminoso. A destra di chi guarda, sul davanti, un giovane soldato che custodisce delle vesti (Saulo, il futuro S. Paolo) e a sinistra un uomo anziano pure accovacciato che sta a guardare. Dipinto da studiare minuziosamente*[88].

Note

[1] L. Sciortino, *Salvatore Renda Pitti collezionista*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera e M.C. Di Natale, Milano 2012, pp. 434-437. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia per i Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia" diretta da M.C. Di Natale, n. 12, dicembre 2015.

[2] Ringrazio la prof. Maria Concetta Di Natale, Direttore del Museo Diocesano di Monreale, e d. Nicola Gaglio, Parroco della Cattedrale di Monreale, per la disponibilità mostrata durante le fasi di ricerca.

[3] L'analisi si sviluppa in ordine cronologico d'acquisto. Nel quaderno in esame sono annotate descrizioni per centinaia di opere, ma il presente studio analizza solamente quelli destinati dal collezionista alla Diocesi di Monreale.

[4] Sita in via Mariano Stabile 172 (Palazzo Tagliavia), Palermo.

[5] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.16.

[6] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.19.

[7] *Ibidem*.

[8] *Ibidem*.

[9] R. Montenegro, *Abitare nei secoli. Storia dell'arredamento dal Rinascimento ad oggi*, Milano 1996, p.161.

[10] Sita in via Emerigo Amari 148, Palermo.

[11] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.30.

[12] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 23.

[13] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p.52.

[14] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 31.

[15] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 41.

[16] L. Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Palermo 2016, p.43.

[17] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 34.

[18] L. Sciortino, *La porcellana bianca nella collezione Renda Pitti. Inediti d'arte al Museo Diocesano di Monreale*, Palermo 2019, p.52.

[19] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 9.

[20] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p.36.

[21] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 9.

[22] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p.37.

[23] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.9.

[24] L. Sciortino, *Il Museo*…, 2016, p.69.

[25] L'iscrizione è parzialmente illeggibile per il deterioramento del tessuto.

[26] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.7.

[27] Genesi, capp. 16 e 21.

[28] Genesi, cap. 24.

[29] L. Sciortino, *Salvatore Renda Pitti...*, in *Itinerari...*, 2012, p. 434. La tavola è completa di cornice intagliata e dorata. Sul *verso* si legge l'appunto manoscritto "Provenzano".

[30] L. Sciortino, *Francesco Gagliardo 1890-1918*, "Quaderni Museo Guttuso", a cura di D. Favatella Lo Cascio, n. 1, Bagheria 2006, pp. 28-29.

[31] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.8.

[32] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 52.

[33] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 5.

[34] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p. 13.

[35] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 52.

[36] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 47.

[37] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 52.

[38] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 26.

[39] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 52.

[40] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 19.
[41] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.1.
[42] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p.52.
[43] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.25.
[44] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.37.
[45] Cfr. *Il Presepe Napoletano*, a cura di T. Fittipaldi, Milano 1985.
[46] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.74.
[47] Sita in via Ruggero Settimo 5/A, Palermo.
[48] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.60.
[49] L. Sciortino, *Il Museo*…, 2016, p.40.
[50] Qui si presenta per la prima volta il raffronto del dipinto, prima e dopo l'intervento di restauro.
[51] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.65.
[52] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p.52.
[53] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.68.
[54] *Ibidem*.
[55] Firma in basso: *Piranesi archit. dis. et inc.*
[56] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.69.
[57] *Ibidem*.
[58] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.82.
[59] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 27.
[60] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.83.
[61] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p. 52.
[62] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.84.
[63] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, pp. 26-27.
[64] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.84.
[65] Cfr. *Tavole di cardinali e pellegrini e santi in cammino*, catalogo della mostra a cura di M. Violi, Imola 2016.
[66] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.88.
[67] L. Sciortino, *La porcellana*…, 2019, p.52.
[68] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.87.
[69] Il documento manoscritto, recentemente rintracciato, è senza data.
[70] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 1.
[71] G. Bongiovanni, *Studi e ricerche sulla pittura in Sicilia*, Palermo 2013, p.48; L. Sciortino, *Il Museo*…, 2016, p.31; L. Sciortino, *Ioannikios Cornero e le icone del Museo Diocesano di Monreale*, in *Icone. Tradizione e contemporaneità. Le icone bizantine della Sicilia nord-occidentale e la loro interpretazione contemporanea*, Piana degli Albanesi 2019, p.65.
[72] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 2.
[73] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 3.
[74] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 4.
[75] Cfr. L. Sciortino, *Salvatore*…, in *Itinerari*…, 2012, pp. 434-438.
[76] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 5.
[77] L. Sciortino, *Il Museo*…, 2016, p. 44.
[78] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito

Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 6.

[79] Sulla sua originaria ubicazione, ad oggi non è stato rintracciato alcun documento.

[80] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 7.

[81] Quaderno degli "Oggetti acquistati in varie aste", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, p.5.

[82] N. A. Lo Bue, scheda I,53, in *Gloria Patri. L'Arte come linguaggio del Sacro*, catalogo della mostra a cura di G. Mendola, Palermo 2001, p.135; L. Sciortino, *Salvatore*…, in *Itinerari*…, 2012, pp.434-438; L. Sciortino, *Il Museo*…, 2016, p.36.

[83] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 10.

[84] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 13.

[85] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 15.

[86] L. Sciortino, *Gemme, ori e ricami. Le arti decorative al Museo Diocesano di Monreale*, in C. Dell'Utri, *La didattica museale per le arti decorative. Il progetto "La Torre Narrante" al Museo Diocesano di Monreale*, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale" collana di studi diretta da M.C. Di Natale, didattica 1, Palermo 2014, p.22.

[87] E. De Castro, scheda I, 30, in *Gloria Patri*…, 2001, p.100.

[88] Quaderno dei "Beni di interesse culturale donati dal dr. Renda Pitti Salvatore per il costituito Museo Diocesano di Monreale in tavole, tele, dipinti su vetro, bacheche, etc", ms., s.d., Monreale, Museo Diocesano, n. 16.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Le oreficerie dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Siena

di Paolo Torriti

L'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe è l'edificio di culto di proprietà della Contrada della Lupa, ad essa pervenuto nel 1789, dopo la soppressione della compagnia laicale di San Rocco che ne aveva ideato l'edificazione nel 1511[1]. La costruzione della chiesa si protrasse per diversi decenni e solo nel XVII secolo furono terminati gli stucchi e soprattutto le pitture degli interni, che rendono S. Rocco uno degli oratori più ricchi e preziosi presenti in Siena, una sorta di piccola galleria della pittura senese del Seicento[2]. Numerosi artisti di questa città contribuirono, infatti, alla decorazione delle pareti della chiesa, da Astolfo Petrazzi a Ilario Casolani, da Domenico Manetti a Bernardino Mei, e poi Raffaello Vanni, Simondio Salimbeni, Deifebo Burbarini, Giovan Battista Giustammiani, sino al più giovane Giuseppe Nicola Nasini. Unita all'oratorio è inoltre l'ampia sala capitolare della Compagnia, detta anche Cappellone di S. Rocco, un magnifico spazio affrescato tra il 1605 e il 1610 da Rutilio Manetti e Crescenzio Gambarelli con alcune *Storie di San Rocco*[3].
Nei secoli successivi proseguì senza soste la valorizzazione e l'arricchimento della chiesa, prima da parte della Compagnia di San Rocco e successivamente grazie all'opera della Contrada della Lupa. L'oratorio fu quindi dotato di ingenti e preziose suppellettili sacre, come testimoniano gli antichi inventari: «… argenti, suppellettili, robbe del sagro altare e per adornamento del medesimo et insomma ad dunque tanto di legnami quanto d'ogni cosa benché minima…»[4]. La Compagnia, come era uso, si affidava ai confratelli più abbienti e a doni di privati per dare lustro alla propria chiesa, come, ad esempio, è accaduto per il bel *calice* fiorentino in argento del primo quarto del XVII secolo, donato verosimilmente all'oratorio dall'arcivescovo senese Alessandro Petrucci (cfr. Catalogo, scheda n.2), oppure per uno stesso *calice*, creato nel 1719-20 dall'argentiere romano Antonio Giordani, e offerto dal sacerdote Salvatore Mellini (cfr. Catalogo, scheda n.5). In seguito anche la Contrada si adoperò per dotare l'oratorio delle suppellettili necessarie al culto, così fu per un elegante *ostensorio* «Fatto dai Signori della Festa del 1815» (cfr. Catalogo, scheda n.8), per una *pisside* in argento, donata nel 1828 «… dai benefattori della Contrada della Lupa» (cfr. Catalogo, scheda n.9) e per un *servizio per incensazione* in argento realizzato dall'argentiere senese Narcisio Stanghellini nel 1843 (cfr. Catalogo, scheda n. 11).
Come è noto, Siena, insieme alle altre città toscane, subì alla fine del Settecento una quasi totale dispersione del suo patrimonio orafo. In pochi anni, infatti, a seguito di alcuni emendamenti, provenienti dal Granducato prima e dai francesi poi, tutti gli enti ecclesiastici senesi furono disgra-

ziatamente depredati dei loro arredi preziosi[5]. Si iniziò con la soppressione di tutte le compagnie, ordinata dal Granduca Pietro Leopoldo nel 1785[6], poi fu la volta del *motuproprio* di Ferdinando III, che invitava nel 1798 ogni ente ecclesiastico a consegnare alla zecca fiorentina le suppellettili d'oro e d'argento non necessarie al culto. Infine, l'amministrazione francese, nel marzo del 1799, requisì tutti gli ori e gli argenti da ogni luogo di culto per il mantenimento dell'esercito di stanza nella Regione. Nonostante questa tragica dispersione del patrimonio orafo, il Museo della Contrada della Lupa conserva oggi un interessante e prezioso corpus di opere totalmente inedito.

Catalogo

1.
Servizio per incensazione (Figg. 1a – 1b)
Orafo toscano
Secolo XVI e XVII
Ottone tornito, traforato, sbalzato e cesellato
Turibolo cm 21x11; navicella cm 18x6

Fig. 1a. Orafo toscano, secolo XVI e XVII, *Servizio per incensazione*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 1b. Orafo toscano, secolo XVI e XVII, *Servizio per incensazione*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

La navicella (Fig. 1b), estremamente semplice, presenta un piede circolare, sottolineato solo da vari cerchi concentrici lisci mentre il corpo, privo di decorazioni, mostra la tipica forma a mezzaluna sottile e slanciata; il coperchio presenta due valve incernierate.
La base del turibolo, a pianta circolare, si restringe in un collo liscio e sottile che si raccorda alla coppa, anch'essa dalla linea semplice; il coperchio è invece decorato da motivi vegetali, traforati. L'impugnatura, con anello centrale, è a campanello con bordo circolare.
Sia la navicella sia il turibolo del presente servizio di incensazione sono oggetti d'uso comune, assai modesti, sia per il materiale sia per la decorazione, simili a tanti altri manufatti sparsi in tutto il territorio toscano; sono due suppellettili inoltre apparte-

nenti a epoche diverse. Per tali motivi la datazione rimane alquanto incerta, il turibolo pare databile tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo, mentre la navicella non dovrebbe andare oltre il XVI secolo.

2.
Calice (Figg. 2a – 2b)
Argentiere fiorentino
Primo quarto del XVII secolo
Argento tornito, traforato, sbalzato, cesellato e fuso
cm 25x11,5
Marchi: *Leone passante* rivoltato fuori campo; *Aquila bicipite* in campo ovale

Fig. 2a. Argentiere fiorentino, primo quarto del XVII secolo, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 2b. Argentiere fiorentino, primo quarto del XVII secolo, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe, particolare dei marchi.

Il calice presenta piede circolare con orlo decorato da palmette e teste di cherubini inframmezzati da motivi vegetali che salgono sul fusto fino al nodo di raccordo, schiacciato e decorato anch'esso da elementi vegetali. Il nodo centrale è piriforme e ornato da piccole teste di angeli e da tre scudi a mandorla rappresentanti: lo stemma della famiglia Petrucci, quello della Contrada della Lupa, e il terzo, una tenaglia con un dente. Sul sottocoppa si ritrova la stessa decorazione presente sul piede con teste di cherubini, volute ed elementi fogliacei.
I due marchi presenti nel piede del calice (Fig. 2b) ci permettono di individuare la manifattura e il periodo di esecuzione. Il *leone passante* rivoltato fuori campo è, infatti, il marchio di garanzia nei primi decenni del Seicento dell'Arte della Seta di Firenze, di cui facevano parte anche gli orafi (*Argenti Fiorentini dal XV al XIX secolo.*

Tipologie e Marchi, a cura di D. Liscia Bemporad, Firenze, 1992, I, p.342), mentre il bollo con l'*Aquila bicipite* in campo ovale è catalogato all'interno dell'archivio di Costantino Bulgari: registrato con il n.888 e collocato in Toscana nel primo quarto del XVII secolo (www.labor.unisi.it).
Inoltre, per la presenza dello stemma Petrucci (trinciato cuneato d'oro e d'azzurro, al capo dell'Impero), è verosimile che il calice sia stato donato all'oratorio di S. Rocco da qualche personaggio appartenente alla famiglia Petrucci, più precisamente, da Alessandro Petrucci, arcivescovo di Siena dal 1615 al 1628. Risulta invece enigmatico il curioso stemma con le tenaglie e il dente, da riferirsi probabilmente all'arte cerusica.

3.
Calice (Fig. 3)
Manifattura toscana (Siena?)
1647
Rame tornito, traforato, sbalzato, cesellato, fuso e dorato
cm 24x12
sotto il piede: «SEBASTIANUS SOMMAZZIUS VICARIUS SOCIETATIS S.ANSANI DONAVIT 1647»

Fig. 3. Manifattura toscana (Siena?), 1647, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Il calice presenta un piede circolare impostato su due cornici, quella esterna ornata da motivi fitomorfi e quella interna da foglie lanceolate. Il corpo e il collo del piede mostrano invece una ricca decorazione a testine di cherubini tra motivi fogliacei che si ripete anche nel nodo piriforme e nel sottocoppa.
Il manufatto, di esecuzione raffinata e ben equilibrata, presenta una tipologia assai diffusa in tutto il territorio toscano nella prima metà del Seicento, come dimostra il confronto con tutta una serie di calici conservati nel territorio senese. La forma e la decorazione del nostro calice sono, ad esempio, assai simili ad una stessa suppellettile conservata nel museo della Nobile Contrada dell'Oca, proveniente dall'oratorio di Santa Caterina in Fontebranda, attribuita ad orafo senese (S. Hansen, *L'oreficeria*, in *L'oratorio di Santa Caterina in Fontebranda. Le vicende costruttive, gli affreschi, gli argenti*, a cura di M. Butzek-S.Hansen-H.S. Kecks-P.A. Riedl, Poggibonsi (SI), 1990, p.123, fig.43), e ad una pisside dei Conservatori Femminili Riuniti, assegnata anch'essa ad argentiere senese (R. Petti, Argentiere senese, Pisside, in *Panis Vivus. Arredi*

e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo, a cura di C. Alessi-L. Martini, Siena, 1994, p.134, scheda 48).
La scritta incisa sotto il piede «SEBASTIANUS SOMMAZZIUS VICARIUS SOCIETATIS S.ANSANI DONAVIT 1647» ci informa che in quell'anno Sebastiano Sommazzi, vicario della Compagnia di S. Ansano, donò il calice, verosimilmente, all'oratorio di S. Rocco. La data indicata in tale memoria corrisponde stilisticamente alla struttura della suppellettile in questione, legittimando così la nostra proposta di datare la creazione del calice esattamente nel 1647.

4.
Calice (Fig. 4)
Manifattura toscana (Siena?)
1684
Rame tornito, traforato, sbalzato, cesellato, fuso e dorato
cm 22,5x10,5
sotto il piede: «FATTO DALLA COMPAGNIA DEL SANTISSIMO ROSARIO 1684»

Fig. 4. Manifattura toscana (Siena?), 1684, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Il calice ha un piede circolare costituito da una cornice esterna, ornata da un motivo a fusarola, e una interna arricchita da piccole foglie lanceolate. Il fusto è caratterizzato da un nodo centrale piriforme delimitato da cornici a foglie lanceolate, mentre il sottocoppa presenta una serie di cartelle impreziosite da volute e motivi fitomorfi.
Anche del presente calice esistono diversi esemplari simili in tutto il territorio senese, caratterizzati in particolare dal nodo piriforme a fasce contrapposte, che si ripete per tutto il XVII secolo. Per tali confronti si veda, ad esempio, il calice conservato nel Museo della Contrada della Chiocciola, punzonato con la *Balzana senese* e datato 1673 (G. Cantelli, *Arredi sacri,* in *La chiesa dei Santi Pietro e Paolo ed il Museo della Contrada della* Chiocciola, a cura di L. Betti, Siena, 1994, p.148; G. Raspini, *Argenti toscani del '700 e* dell'800, Firenze, 2004, p.167), la pisside del Seminario Arcivescovile, anch'essa con bollo senese (A. Ceccarelli, *Argentiere senese? Pisside,* in *Panis Vivus*..., 1994, p.137, scheda 50) e il calice conservato nel museo della Nobile Contrada dell'Oca, attribuito ad orafo senese della seconda metà del XVII secolo (S. Hansen, *L'oreficeria*, in *L'oratorio di Santa Caterina*..., 1990, pp.121-123).

Come indica l'incisione sotto il piede, il manufatto fu fatto realizzare nel 1684 dalla Compagnia del Santissimo Rosario, ubicata, in quel tempo, in S. Domenico a Siena (ASS, *Patrimonio Resti*, nn.1135-1138).

5.
Calice (Figg. 5a – 5b)
Antonio Giordani (Roma, 1686 - 1742)
1719-'20
Argento tornito, traforato, sbalzato, cesellato e fuso
cm 27,5x14,5
Marchi: *Melagrana* (Bulgari n.571); *camerale* (Bulgari n.72a)
Sotto il piede: «SALVATOR MELLINI PRESBITER DEIPARAE VIRGINI QUAE COLITUR IN SACELLO VILLAE SUAE PERSONATINAE D.D.D.A. IUBIL 1725»

Fig. 5a. Antonio Giordani, 1719-20, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 5b. Antonio Giordani, 1719-20, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe, particolare dei marchi.

L'elegante calice presenta un piede mistilineo, con orlo piatto e liscio, decorato da cherubini, volute e motivi fitomorfi e floreali. Il nodo centrale, piriforme, alterna teste di cherubini, volute e infiorescenze d'acanto; nel sottocoppa si ripete il tema dei cherubini inseriti in volute intervallate da motivi vegetali.
Sull'orlo del piede sono battuti due marchi (fig.5b): il primo è il *camerale* inventariato da Costantino Bulgari con il n.72° ed è il bollo utilizzato da Angelo Cervosi, "bollatore dei bollatori" tra il 1710 e il 1720 (A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma, 1987, p.31 e p.142). Angelo Cervosi, argentiere romano, fu patentato maestro nel 1690 e nel

1695 la sua bottega è indicata all'insegna della *Cerva*, muore il 30 luglio 1720. A proposito di questo marchio, Anna Bulgari Calissoni ci informa che "Il bollo n.72a […], deve essere stato usato da Angelo Cervosi nell'ultimo periodo della sua carica: infatti è stato rilevato su un reliquiario con il merco del maestro Marcantonio Landi e con il bollo-data 1719".
Il secondo bollo presente nel calice è una *Melagrana*, n.571 dell'archivio Bulgari, appartente al maestro argentiere Antonio Giordani (Roma 1686-1742), il quale nel 1686 rilevò la bottega "all'insegna del *Granato*", dal padre Giovanni, anche lui maestro argentiere, e il 28 luglio 1696 presentò al notaio per la registrazione il proprio marchio raffigurante appunto una melagrana (A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri*..., 1987, p.233).
Per quanto esposto, la scritta posta sotto il piede che attesta la proprietà del calice al sacerdote della villa di Personatina (Sovicille –SI) Salvatore Mellini, deve essere stata incisa necessariamente almeno cinque o sei anni dopo la realizzazione del manufatto.

6.
Calice (Figg. 6a – 6b)
Argentiere fiorentino (?)
Primo quarto del XVIII secolo
Argento tornito, sbalzato, cesellato e fuso
cm 24x13,5

Fig. 6a. Argentiere fiorentino (?), primo quarto del XVIII secolo, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 6b. Argentiere fiorentino (?), primo quarto del XVIII secolo, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe, particolare dei marchi.

Il calice presenta un piede, circolare e bombato, il cui bordo esterno è completamente liscio mentre la fascia più interna è decorata con teste di cherubini entro volute, piccoli gigli e i simboli della Passione: la *lancia* e la *spugna*, il *martello* e la *tanaglia*, i *flagelli*. Il nodo, sagomato, mostra testine aggettanti di angioletti alati, inframmezzati da cartigli al cui interno sono raffigurati altri simboli della Passione: i *dadi*, la *corona di spine* e il *contenitore dell'aceto*. Il sottocoppa, finemente lavorato, ripropone la stessa decorazione con testine di cherubini accompagnate da cartelle e ancora i simboli della Passione: il *sacco dei trenta denari*, i *chiodi*, la *tunica*.
Nel bordo esterno del piede sono presenti tre marchi assai rovinati e quindi di difficile interpretazione, anche se il primo potrebbe essere riconosciuto nel leone passante, marchio di Firenze (Fig. 6b).
La datazione del calice al primo quarto del XVIII secolo è avvalorata dalla morfologia e dalla decorazione del manufatto che, se pur ripetuta modularmente, è assai elegante e ben equilibrata, con l'ampio orlo del piede rispetto al corpo interno che va restringendosi, con le consuete testine angeliche sbalzate e a fusione e con le usuali cartelle, tipiche di questi decenni.

7.
Vassoio per ampolle (Figg. 7a – 7b)
Alessandro Doria (Roma, 1736 - 1767)
1746-'48
Argento sagomato, battuto a martello, sbalzato e cesellato
cm 22,5 x 17,7
Marchi: *giglio* (appartenuto ad Alessandro Doria); *camerale* (Bulgari n.116, 1746-'48)

Fig. 7a. Alessandro Doria, 1746-48, *Vassoio per ampolle*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 7b. Alessandro Doria, 1746-48, *Vassoio per ampolle*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe, particolare dei marchi.

Piccolo e semplice vassoio per ampolle, il cui fondo è raccordato all'orlo sagomato da una serie di nervature insistenti sulla sponda mistilinea.
Sul fondo interno sono presenti due marchi che attestano la paternità e la datazione del manufatto (Fig. 7b): il primo è il *camerale* contrassegnato con il n. 116 da Costantino Bulgari (1958, p.23) ed utilizzato dagli orafi romani dal 1746 al 1748, mentre il secondo è un *giglio* appartenente all'argentiere Alessandro Doria. Patentato maestro

a Roma nel 1736, Doria teneva bottega all'insegna del *Fiore* fino al 1767, anno della sua morte (A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri*..., 1987, p.189).

8.
Reliquiario a ostensorio (Fig. 8)
Orafo senese (?)
1815
Lamina di rame sbalzato, cesellato e argentato su anima di legno; legno intagliato, dorato e dipinto
Cm 54x18,5
Sul retro: «FATTO DAI SIGNORI DELLA FESTA DELL'ANNO 1815»

Fig. 8. Orafo senese (?), 1815, *Reliquiario a ostensorio*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Il reliquiario, "alla romana", posa su un basamento in legno dorato, decorato con motivi vegetali e con due ampie volute laterali che incorniciano lo stemma dipinto della Contrada della Lupa. Il fusto inizia in basso con una base trapezoidale includente, al centro, una cartella mistilinea, e continua con volute contrapposte e motivi floreali fino al ricettacolo. Questo propone un caratteristico profilo estremamente frastagliato, determinato da una complessa successione di volute ed elementi fogliacei, con al centro la teca a cartella curvilinea. Il reliquiario termina, come di consueto, con la crocetta apicale. Sul retro della base lignea è dipinta la scritta: «FATTO DAI SIGNORI DELLA FESTA DELL'ANNO 1815».
L'arredo, che ripropone uno schema strutturale tradizionale per questo tipo di oggetti, seppur fatto realizzare nel 1815, ripete una tipologia tipica della produzione toscana degli ultimi decenni del Settecento, caratterizzata dalla persistenza di volute a "C" contrapposte ed elementi floreali.

9.
Pisside (Figg. 9a – 9b)
Argentiere toscano (Siena?)
1828
Argento tornito, sbalzato, cesellato e fuso
cm 16,5x8
Marchi: *dado araldico con un giglio nel centro*

Sotto il piede: «FATTA DAI BENEFATTORI DELLA CONTRADA DELLA LUPA 1828»

Fig. 9a. Argentiere toscano (Siena?), 1828, *Pisside*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 9b. Argentiere toscano (Siena?), 1828, *Pisside*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe, particolare del marchio.

La Pisside ha un piede circolare gradinato, ornato da semplici filettature, ed un nodo piriforme che unisce il piede ad un sottocoppa baccellato. La coppa, liscia e rigonfia, è dotata di un coperchio bombato e decorato da baccellature, sormontato da una piccola croce apicale. Sotto il piede è inciso: «FATTA DAI BENEFATTORI DELLA CONTRADA DELLA LUPA 1828». Accanto è presente anche la "ciappolatura" o "presa d'assaggio", cioè quei piccoli segni a zig zag lasciati dal bulino del "saggiatore" (funzionario della zecca) per prelevare una parte di metallo dal manufatto e, tramite il "saggio a coppella", verificare la bontà dell'argento.
Sull'orlo del piede troviamo così il marchio di garanzia della zecca lorenese per i lavori minuti (fig.9b): un *dado araldico con un giglio al centro*, in vigore dal 1824 al 1832. Fu infatti nel 1824 che Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, Granduca di Toscana, con motuproprio del 20 maggio, dotò gli uffici della zecca toscana (Firenze, Siena e Pisa) di nuovi marchi per l'oro e l'argento (P. Torriti, *Argenti senesi. Dal 1781 all'unità d'Italia*, Firenze, 2018, p.37).
La dedica dei contradaioli incisa sotto il piede, con la data "1828", corrisponde quindi alla creazione del manufatto.

10.
Reliquiario ad ostensorio (Fig. 10)
Argentiere toscano
Terzo-quarto decennio del XIX secolo
Argento tornito, sbalzato, cesellato e fuso
cm 49x22

Fig. 10. Argentiere toscano, terzo-quarto decennio del XIX secolo, *Reliquiario ad ostensorio*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Il manufatto in questione, contenente la reliquia di San Rocco, presenta un piede circolare bombato con bordo esterno completamente liscio e un gradino decorato da una corolla di foglie lanceolate; sul collo del piede è una baccellatura incisa. Il nodo ovale è diviso da piccole sfere in argento: la parte inferiore è ornata da foglie lanceolate mentre, nella sezione superiore si ripetono le linee verticali del piede. Sopra si innalza il fusto che regge la teca circondata da un giro di sfere e da una raggiera su cui si alternano spighe e tralci d'uva adagiati su un motivo a nuvole. La parte del fusto è mancante del balaustro tra nodo e teca. Il reliquiario presenta una struttura formale e decorativa uniforme, proveniente in gran parte dalla tradizione classica e tipica del terzo e quarto decennio dell'Ottocento.

11.
Servizio per incensazione (Figg. 11a – 11b)
Narciso Stanghellini (documentato a Siena dal 1831 al 1867)
1843
Argento tornito, traforato, sbalzato e cesellato
Turibolo cm 30x13,7; navicella cm 15,9x19,5
Sul bordo del piede del turibolo: *Fatto dai benefattori della contrada della Lupa L A 1843*
Sul bordo del piede della navicella: *Fatto L A 1843*

Il turibolo si sviluppa da un piede circolare decorato da una corolla di foglie ovate mentre sul corpo sono presenti baccellature e motivi floreali. Il coperchio, curvilineo, è ornato anch'esso da baccellature e trafori all'interno dei quali sono posti tre ovali raffiguranti: *lo stemma della Contrada della Lupa, la Madonna con il Bambino* e *San Rocco* (patrono della Contrada). L'impugnatura, collegata da catene, ha forma bombata decorata con palmette, baccellature ed anello centrale. Sul bordo del piede è presente l'iscrizione: *Fatto dai benefattori della contrada della Lupa L A 1843*.

Fig. 11a. Narciso Stanghellini, 1843, *Servizio per incensazione*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 11b. Narciso Stanghellini, 1843, *Servizio per incensazione*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

La navicella presenta base circolare impostata su un gradino e ornata da una corolla di foglie ovate alternate a motivi vegetali più piccoli. Sul gradino è inciso: *Fatto L A 1843*. Il collo del piede, liscio, conduce ad un nodo baccellato mentre il corpo del manufatto è arricchito da una decorazione a baccellature sormontate da un bordo liscio. Il coperchio è costituito da una parte fissa, con pomello apicale a forma di pigna e da due valve mobili con cartella centrale raffigurante *lo stemma della Contrada* e il *monogramma di Maria*.

Dal verbale dell'*adunanza della Contrada della Lupa*, redatto dal cancelliere Giuseppe Faiticher il 29 maggio 1842, apprendiamo che: "Si deliberò si doveva farsi un nuovo Turribule di argento o placché per servizio di nostra Chiesa, che ne era affatto mancante, fu decretato con voti favorevoli in n.37 e contrari n.3, di farlo di sfoglia di argento [...]". Così, infatti, il 2 gennaio 1844, fu pagato il saldo "del nuovo turribule d'argento al Sig. Narciso Stanghellini, lire 151.13.4" (Archivio della Contrada della Lupa, *Deliberazioni*, F – I n.2, cc.252-253 e cc. 258-259).

La data 1843, incisa sul bordo del piede del presente turibolo, conferma che l'oggetto in questione è certamente quello citato nei documenti delle adunanze della Contrada e realizzato dall'orafo senese Narciso Stanghellini. Per quanto riguarda la navicella, benché non sia citata nei documenti indicati e si discosti in parte nei motivi decorativi della precedente suppellettile, la medesima data, incisa in maniera del tutto simile e nella stessa posizione del turibolo, porterebbe ad ipotizzare un analogo intervento dello stesso argentiere anche per quest'ultimo manufatto.

Narciso Stanghellini, "argentiere", "cisellatore", "incisore", dovette essere un personaggio assai noto nel contesto storico-culturale della Siena di metà Ottocento. Amico di Pietro Giusti (affermato intagliatore e insegnante di Ornato all'Istituto d'Arte), Narciso condivideva lo studio, situato nel convento di S.Domenico, con lo stesso Giusti e altri personaggi senesi quali Pasquale Leoncini (altro intagliatore) e lo scultore Tito Sarrocchi. Insieme a questi artisti, Stanghellini frequentò l'Istituto d'Arte: nell'anno accademico 1850-'51 risulta, infatti, immatricolato al corso di «Nudo e

gessi» e nel 1851-'52 al corso di Architettura, rimanendo senza dubbio connesso alle tendenze artistiche associate all'Istituto senese e ai suoi direttori, Francesco Nenci prima e dal 1851 Luigi Mussini (ASS, Ist. D'Arte, Affari generali, 5, 1850-1853, ins. N.46). In quegli anni, all'interno dell'Istituto d'Arte si andava rivalutando il patrimonio artistico locale, anche attraverso il recupero dell'ornato rinascimentale toscano. Negli argenti di Stanghellini, come nelle opere in legno di Pietro Giusti, compaiono così molti riferimenti al repertorio decorativo del XV e del XVI secolo, basti osservare uno dei suoi lavori più importanti e cioè la cornice in argento per la tavola con la Madonna del Voto nel Duomo di Siena, firmata e datata 1844 (P. Torriti, *Argenti senesi*..., 2018, pp.114-115). Altre opere dell'argentiere senese sono sparse tra musei e chiese di Siena, come, ad esempio, le due ampolline con il marchio *N.S in campo ottagonale* e la data 1859 del museo della Contrada della Torre, l'ostensorio con lo stesso bollo commissionato a Stanghellini nel 1838 e documentato da vari pagamenti fino al saldo definitivo del 1840 esposto nel museo della Contrada del Drago, ed il calice neogotico conservato nella chiesa di S.Cristoforo, siglato «N.S.F. 1862» (P. Torriti, *Argenti senesi*..., 2018, pp.120-121, p.155, p.162).

12.
Calice (Fig. 12)
Argentiere dell'Italia centrale
Seconda metà del XIX secolo
Argento tornito, sbalzato, cesellato e fuso
cm 12x24,3

Fig. 12. Argentiere dell'Italia centrale, seconda metà del XIX secolo, *Calice*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Il calice, con piede bombato e circolare, presenta un orlo impreziosito da motivi a palmette ed una fascia decorativa su cui sono raffigurati i simboli della passione. Racchiusi all'interno di 3 volute fitomorfe, si trovano, infatti, i *chiodi*, il *martello*, la *tanaglia*, il *gallo*, la *Croce* e la *scala*.
Il nodo, piriforme, è decorato con motivi floreali entro volute, mentre nel sottocoppa sono riportate le effigi del *Velo della Veronica*, la *lancia*, la *spugna* e i *flagelli*.
Il calice risponde ad una tipologia tipica dell'Italia centrale nella seconda metà del XIX secolo. La datazione trova inoltre rispondenza nelle reminiscenze ornamentali cinque-seicentesche evidenti in tutto l'apparato decorativo, che si estende dal piede al sottocoppa.

13.
Palmatoria (Figg. 13a – 13b)
Argentiere fiorentino
1832-1872
Argento tornito, sagomato, battuto a martello, sbalzato, cesellato e inciso
cm 6x28,5
Sull'impugnatura della palmatoria: C.G.R.
Marchi: *leone sedente distinto con lettera F,* in campo ovale

Fig. 13a. Argentiere fiorentino, 1832-1872, *Palmatoria*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe.

Fig. 13b. Argentiere fiorentino, 1832-1872, *Palmatoria*, Siena, oratorio dei Santi Rocco e Giobbe, particolare del marchio.

La palmatoria mostra una lunga impugnatura decorata alle estremità da un motivo a palmette e da eleganti volute che racchiudono le iniziali «C.G.R.». Lo stesso motivo fitomorfo funge da raccordo con la tesa semplice e sottile, sottolineata da una cornice piana. La base del fusto è impreziosita da un giro di fogliette lanceolate mentre il bocciolo e il piattello si presentano lisci.
Sul fronte dell'impugnatura è battuto un unico bollo (fig.13b): si tratta del leone sedente con sotto la lettera "F", in campo ovale, marchio disposto dal Granduca di Toscana Leopoldo II con motu proprio del 26 luglio 1832 e che resterà in vigore fino al 1872. Il documento mantenne le dogane di Firenze, Pisa e Siena, presso le quali era presente un saggiatore incaricato di riconoscere e certificare, con l'apposizione del marchio, la bontà dei lavori in argento. Il bollo, raffigurava un leone sedente contraddistinto dalle iniziali dei rispettivi dipartimenti: "F" per Firenze, "P" per Pisa, "S" per Siena, e doveva essere impresso, a richiesta, per l'unico titolo di «once nove e denari dodici d'argento fino per libbra». Tutti gli altri argenti, di titolo superiore o inferiore, non potevano essere punzonati ma ne era permesso il libero commercio (P. Torriti, *Argenti senesi…,* 2018, p.37).

Note

[1] La data 1511 non è certa ma da una scrittura concistoriale si rileva che il 20 luglio 1512 l'oratorio era già stato edificato (A. Bartalucci, *Contrada della Lupa: l'arte nell'oratorio e nella sede*. *Inventario,* Siena 1985, p.7).

[2] Per la storia dell'Oratorio di S. Rocco vedi: A. Liberati, *Oratorio di S. Rocco in Siena*, Siena 1932; A. Bartalucci, *Contrada della Lupa: l'arte nell'oratorio e nella sede*. *Inventario,* Siena 1985. P. Torriti, *Tutta Siena. Contrada per Contrada*, Firenze 2004, pp.394-398. *L'officina dei colori. La decorazione dell'oratorio dei Santi Rocco e Giobbe in Vallerozzi*, a cura di E. Bruttini - D. Ciampoli - L. Petrangeli - D. Presentini, Siena 2012.

[3] A. Bagnoli, C. Pepi, *Il Cappellone di San Rocco. I dipinti murali di Rutilio Manetti e Crescenzio Gambarelli in Vallerozzi*, Siena 2006.

[4] G. Borghini, *Introduzione*, in E. Bruttini-D. Ciampoli-L. Petrangeli-D. Presentini, *L'officina dei colori…*, 2012, p. 10.

[5] Cfr. P. Torriti, *Argenti senesi. Dal 1781 all'unità d'Italia*, Firenze 2018, p.27.

[6] Idem, p. 23.

Abbreviazioni:

ACF: Archivio del Capitolo Metropolitano Fiorentino.
AOSMF: Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore.

Crediti fotografici:

Figg: figg. 1-4, 7, 9, 11-12: Opera di Santa Maria del Fiore / Foto Antonio Quattrone; figg. 13-14: Opera di Santa Maria del Fiore; figg. 5-6, 8, 10: Maximillian Hernandez.MaximillianHernandez

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Neogotico e liturgia a Firenze – Il *Tabernacolo della Concezione* in Duomo[1]

di Ferruccio Botto

Il tema della produzione neogotica di suppellettile ecclesiastica fiorentina, ad oggi, è stato poco approfondito. A Firenze questo gusto si sviluppò dalla metà dell'Ottocento fin verso il Concilio Vaticano II (1962-1965), slittando rispetto alla dimensione europea del *Gothic revival* cominciato in Gran Bretagna tra Settecento e primo Ottocento, tra John Talman e Augustus W. N. Pugin[2].Firenze tuttavia, nonostante la dilazione,si avviò a 'celebrare neogotico' in grande stile con il *Tabernacolo della Concezione* in Duomo, che, oltre al prestigio legato alla cattedrale, spicca per l'aggiornamento sulla riflessione architettonica toscana della prima metà del secolo, e sulle attese di una realtà impegnata, da parte sia del *cœtus* intellettuale sia della comune cittadinanza, nella riscoperta dell'eredità medievale (Fig. 1). L'esistenza di un siffatto tabernacolo,peraltro, crediamo che non sia un mero fiorentinismo, ma un punto di tangenza con le contemporanee ricerche sul *revival* e con una più ampia circolazione di idee e modelli, che all'epoca coinvolgeva l'industrializzazione, le Esposizioni ed il commercio per corrispondenza. Nel campo del sacro si aggiunge che la Chiesa romana, come taluni ambiti laicali, aveva esigenza di riaffermare la continuità del *depositum fidei* in un secolo di trasformazioni ideologiche e politiche, e d'inauditi venti dottrinali. Fu ricco il magistero pontificio circa il rapporto con la modernità[3], e significativa la consacrazione ufficiale del neotomismo e della neoscolastica[4], quasi che l'arredo neogotico, partecipe di questo sentire, vi contribuisse riprendendo il concetto tardomedievale di «ortodossia delle forme»[5].
In Toscana una prima fonte di novità tecniche e formali furono le Esposizioni promosse dal granduca Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, che, muovendo dallo spirito innovatore del sovrano, erano pensate per il confronto tra la produzione locale e quella estera[6]. Gli orafi e argentieri fiorentini inizialmente non vi aderirono, ma la *Great Exhibition* del 1851, alla quale il Granducato prese parte con alcuni arredi, a Firenze come altrove comportò la reazione di rivalutare le tradizioni artigiane, per stornare la competizione dai processi industriali alle antiche tecniche nelle quali gli italiani avevano meno rivali. Nonostante infatti che già sotto il regno del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, anch'egli sensibile agli aggiornamenti,si fossero introdotte lavorazioni seriali o protoindustriali dei metalli, con l'impiego di modelli e matrici e con la meccanizzazione degli elementi decorativi, il settore rimaneva in crisi. L'Esposizione londinese fu altrettanto un primo stimolo ad istituire un museo di arte medievale e rinascimentale di monito per gli artisti di ogni tipo, che fu allestito guardando al Musée de Cluny ed al South Kensington Museum presso il Bargello appena restaurato. L'inaugu-

Fig. 1. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione*, Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore.

razione del nuovo «santuario per le arti industriali»[7] ebbe luogo nel 1865, l'anno di Firenze capitale e del sesto centenario dantesco, con due mostre a soggetto fiorentino e medievale, alle quali fecero seguito ulteriori depositi privati e pubblici[8].

Dopo l'Unità la prima *Esposizione Industriale Nazionale* si tenne nel 1861 a Firenze, e ne emerse che gli orafi e argentieri cittadini, diciotto su ventiquattro toscani, lasciavano sempre a desiderare[9]. In anni nei quali anche la Francia contendeva alla Gran Bretagna il primato nell'industria degli argenti, chiaramente con l'*Esposizione Universale* di Parigi (1867), le botteghe italiane ripararono ancora nel virtuosismo, tanto che alle Esposizioni in giro per l'Europa i prodotti peninsulari erano costosi pezzi unici o articoli inadeguati. Le Esposizioni nazionali dal canto loro continuavano ad incoraggiare gli orafi alla produzione meccanizzata, sull'onda lunga delle Esposizioni di Torino che esprimevano l'avviato percorso sabaudo[10]. All'Esposizione di Firenze parteciparono numerosi argentieri, fra i quali tre artefici che, soli a porsi il problema del mercato, affiancarono all'argento le sue imitazioni[11]. Benché dunque le pubblicazioni sull'Esposizione di Firenze del 1861 ribadissero la primazia italiana dell'arte sull'industria, in lode al genio orafo, la giuria premiò Luigi Henin e Antonio Ghezzi di Milano per la fabbricazione abbondante, la buona qualità ed i prezzi moderati. Contestualmente sorgevano in Italia le industrie dell'argento galvanico, sull'esempio britannico, dove i metalli furono sentiti come ambito privilegiato del connubio tra arte e industria, nell'esortazione da più parti a creare scuole specifiche ed a valorizzare le innovazioni tecniche[12].Se ciò non avvenne subito con la nascita di istituti nazionali,si concretizzò in scuole locali e musei artistico-industriali, nonché col moltiplicarsi delle Esposizioni nazionali, senza però una repentina inversione nello svantaggio con l'estero e nel pregiudizio di fondo contro la meccanizzazione[13].

Nel sacro invece gli imprenditori italiani seppero competere, come la ditta milanese Fratelli Bertarelli che in un tardo catalogo affermava come, dopo una stagnazione pluriennale, la suppellettile liturgica fosse l'occasione per il salto industriale dell'argenteria: operatori organizzati, criteri *standard*, allargamento del mercato, pubblicità e vendita per corrispondenza[14]. Il commercio per corrispondenza fu, come accennato, uno dei più efficaci espedienti con cui nel tardo Ottocento le ditte italiane cercarono di colpire l'importazione e di sbarcare sui mercati esteri, e con cui, assieme alle mer-

ci,si veicolarono mode e forme. Le ditte inviavano ai potenziali acquirenti i propri cataloghi illustrati, dove erano precisati i materiali degli articoli in vendita e i relativi prezzi; il cliente, a seconda, selezionava dal catalogo oggetti già pronti o da comporre secondo opzioni predeterminate, e procedeva all'ordine a mezzo posta. Similmente alla Bertarelli altri produttori di arredi sacri si dotarono di cataloghi[15], che, con le pubblicazioni delle Esposizioni nazionali o internazionali, sono ancor oggi degli indicatori circa l'estensione delle aziende e la loro offerta.
Le Esposizioni legate al mondo cattolico, incoraggiate dall'imprenditoria e dalla politica,furono parimenti floride, come l'*Esposizione Vaticana* del 1888 per il giubileo di Leone XIII, l'*Esposizione Eucaristica* di Milano del 1895, e la mostra d'arte sacra dell'*Esposizione Generale Italiana* di Torino del 1898. Poco prima s'interessò agli oggetti sacri l'*Esposizione romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico*,allestita nel 1870 per il giubileo sacerdotale di Pio IX, che tenne,accanto ad una sezione storica, una moderna dove furono premiati artefici italiani e stranieri[16]. L'orafo romano Augusto Castellani vi esibì il calice neogotico donato al Papa nel 1869 dalla Città di Roma, replica con varianti di un prototipo disegnato nel 1845 da Michelangelo Caetani, e proposto dalla ditta per un totale di quattro esemplari[17]; insieme, Castellani presentò un calice neomedievale di bronzo smaltato e gemmato con la coppa in argento dorato, un calice neogotico con l'arme Condulmer, ed un turibolo neogotico di rame[18]. Se è vero che un'attenzione industriale alle argenterie del culto emerse con l'*Esposizione Universale* di Vienna del 1873, dove artefici italiani come Luigi Conti concorsero con suppellettile a prezzi competitivi[19], in ogni caso le più prestigiose Esposizioni d'arte sacra di rado ammisero oggetti industriali[20]. Nondimeno i pezzi unici in mostra assursero a modello per la produzione seriale di arredi, che i cataloghi di vendita riproponevano anche a distanza di anni in edizioni più o meno aderenti al prototipo, e che in modo analogo le botteghe migliori replicavano dal proprio repertorio. Così sul catalogo del 1910 Bertarelli presentava un calice neogotico mutuato da quello di Eugenio Bellosio dell'*Esposizione Vaticana*, da realizzarsi in argento dorato o in ottone argentato[21]. In parallelo diverse città si organizzarono per dimostrare il rilievo storico e tecnico dell'arte sacra locale, e fornire ispirazione gli artefici. Pur di respiro minore, spesso queste rassegne furono recensite da note riviste indipendenti quali "Arte italiana decorativa e industriale", "Emporium", "Arte Cristiana" ed altre[22].
A Firenze le soluzioni modanate e neoclassiche ritardarono il gusto neogotico, come in architettura, a causa dell'appoggio ideologico lorenese, e dell'eclettismo per cui gli artefici accostavano presso la medesima bottega stilemi diversi o misti[23]. Dagli anni venti dell'Ottocento alcuni argentieri si rivolsero al *revival* barocco ed alla plastica rinascimentale[24], mentre un effettivo neogotico orafo arrivò a metà secolo col nostro *Tabernacolo della Concezione*, primo di una serie di suppellettili neomedievali conservatenelle pertinenze della cattedrale[25].Si tratta di un'edicola d'argento e rame dorati con all'interno un'*Immacolata Concezione* su tela,che nel 1796 venne traslata in Duomo,per la fama miracolosa, da una nicchia in via degli Alfani 74[26]. In quest'occasione l'immagine fu sistemata nella cappella centrale della tribuna sud, allora dedicata a sant'Antonio abate, con la dotazione di un prima cornice preziosa[27]. La collocazione si evince dalla *Descrizione delle cerimonie in cattedrale con*

Fig. 2. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore

Fig. 3. Ugolino Francioni, 1853 circa, *Coppia di candelieri ornati* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore

Fig. 4. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione ©Opera di Santa Maria del Fiore

l'arcivescovo Pier Francesco Morali, tenutesi per la visita pastorale del 5 luglio 1818, che riporta come di norma il primo tabernacolo poggiasse sull'armadio reliquiario che esisteva dietro l'altare fino a metà Ottocento[28]. Non è certo quanto il simulacro sia rimasto stabile *in loco* poiché altre fonti tralasciano di parlarne[29], ma è sicuro che vi fosse tra il 20 dicembre 1851 e il 20 marzo 1853 quando due furti sacrileghi predarono gli arredi ed *ex voto* di cui si era arricchito, andando a giustificare un nuovo corredo[30].

L'immagine e il suo patrimonio d'elemosine, donazioni e rendite, vennero affidati dapprima alla Congregazione dello sposalizio di San Giuseppe, stabilita fra i cappellani di cattedrale, per poi passare poco a poco «nelle mani di taluno dei membri del Reverendissimo Capitolo»[31]. Tuttavia,il canonico preposto all'Amministrazione del simulacro era anche un membro della Deputazione

Fig. 5. *Porta del Campanile*(particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, fiancata sud ©MaximillianHernandez.

Fig. 6. *Finestra della cappella di San Matteo* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, tribuna nord ©MaximillianHernandez.

Ecclesiastica dell'Opera di Santa Maria del Fiore; talché il gestore fattuale non era il Capitolo, ma questa costola clericale dell'Opera del Duomo incaricata delle spese di culto, per le quali riceveva dall'Opera laicale, o Deputazione Secolare, un annuale finanziamento detto «accollo»[32]. Così, prima degli anni novanta dell'Ottocento i conti della Concezione vennero registrati nei libri della Deputazione Ecclesiastica e non del Capitolo, fino a quando l'arcivescovo Agostino Bausa decise che la gestione spettasse solo all'arciprete del Capitolo; da allora l'Amministrazione cominciò a chiamarsi Opera Pia della Santissima Concezione, e vennero tenuti registri separati ad essa intestati[33]. La complessa circostanza si verificò perché l'Amministrazione della Concezione era probabilmente un ente di fatto o una pia fondazione non autonoma, che infatti a fini fiscali, su richiesta del Demanio,dovette attribuire il proprio asse ad una persona giuridica[34].

Fig. 7. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore

Fig. 8. Pietro di Giovanni Tedesco (attr.), 1399 circa, *Tabernacolo dei Medici e Speziali*, Firenze, Orsanmichele © MaximillianHernandez.

Fig. 9. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore

Ciò detto, il *Tabernacolo* neogotico non fu il frutto di una committenza definita, bensì dell'evanescente Amministrazione della Concezione retta dalla sinergia fra Capitolo, Deputazione Ecclesiastica e, in via mediata, Deputazione Secolare. A complicare il quadro v'è che l'esborso per l'acquisto e la lavorazione dell'argento intaccasse le elemosine dei fedeli alla Concezione, sollecitate dai furti sacrileghi, un fatto che rese le movimentazioni meno tracciate[35]. Nondimeno, pur essendo certa la prassi di finanziare arredi dalle cassette degli altari che li avrebbero accolti, questi proventi non bastarono, poiché l'amministratore dell'epoca, il canonico Valentino Baccio Bacci, ancora nel 1857 ricordava di non poter versare una tassa annuale dovuta dall'Amministrazione della Concezione alla Deputazione Ecclesiastica, per ripianare un debito di 400 scudi (circa 2,800 lire toscane) contratto anni prima dall'Amministrazione per pagare il *Tabernacolo*[36]. In conseguenza nessuna delle molte fonti archivistiche consultate, né di quelle edite, ha sinora acclarato il nome degli artefici, né il costo esatto né la datazione precisa[37]. Di quest'ultima tuttavia fissiamo i termini tra il primo furto, che già poté motivare il rifacimento dell'edicola, e l'Assunzione del 1853, che i canonici designarono per inaugurare il nuovo *Tabernacolo*: «1853. A dì 11 luglio. […] da lungo tempo e notoriamente <è stato>fissato il giorno dell'Assunzione di Maria Santissima per collocare di nuovo nella primitiva cappella, nobilmente adornata ed arricchita a spese di benefattori, l'immagine di Maria Santissima sotto il titolo della Concezione […]»[38]. Quegli anni erano inoltre propizi poiché Pio IX stava preparando la proclamazione dogmatica dell'Immacolata Concezione di Maria, avvenuta l'8 dicembre 1854[39], ed al seguito del Papa l'arcivescovo di Firenze Ferdinando Minucci

Fig. 10. Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, fiancata nord © MaximillianHernandez.

Fig. 11. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore

ne aveva molto accresciuto il culto, tanto da vietare usi diversi della cappella della Concezione[40].

Per quanto concerne l'identità dell'argentiere, Diletta Corsini e Francesca Favilli propongono su base stilistica un'équipe diretta dal fiorentino Ugolino Francioni[41], che marchiò due coppie di candelieri aggettanti a tre bracci da incastrare al *Tabernacolo*[42]; all'arredo infatti ne aderivano di altri mobili fatti in parallelo, non in stile gotico ma in sintonia col decoro generale. Ora se il recente restauro del 1994, operato dall'argentiere Romano Mari,non ha riscontrato punzoni sul *Tabernacolo*[43], l'attribuzione può confermarsi per la ricorrenza dei particolari fioriche punteggiano i girali dell'edicola come quelli dei candelieri, e che si ritrovano nella cornice reggi-cristallo della mostra d'altare contenente la *Madonna del Conforto* ad Arezzo, in bronzo e riporti d'argento, documentata a Francioni (Figg. 2-3)[44]. Compatibile coi modi del Francioni ci pare la convivenza degli elementi vegetali, di fattura sapiente per quanto ripetitivi, con l'imbarazzo per la figura umana nei tratti e nelle mani degli angeli laterali, che vengono però ravvivati dal guizzo puntuto della capigliatura pressappoco giottesca (Fig. 4).Pregevole è il trattamento delle superfici nell'alternanza fra la brunitura specchiante e la granitura, che è «chiareggiare l'oro»[45], e l'uso perito del cesello e del traforo.

Ugolino Francioni dunque consacrò la carriera al *revival* barocco e rococò, dove il medioevo trovò spazio in ruolo marginale[46]. Mai più invece si cimentò in un neogotico dai riferimenti così raffinati, per cui nelle soluzioni formali, al netto del *décor* interno, ipotizziamo che sia stato coadiuvato da un architetto al corrente del dibattito d'allora sul Trecento toscano, che propose una sintesi stilistica del Duomo e di al-

Fig. 12. Ugolino Francioni, 1853, *Tabernacolo della Concezione* (particolare), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione © Opera di Santa Maria del Fiore.

tri interventi arnolfiani veri o presunti[47]. La cuspide molto acuta ricorda la struttura delle porte del Campanile e dei Cornacchini, nonché delle loro edicolette, ma anche di interventi più tardi come l'incorniciatura delle bifore delle tribune ola *Porta della Mandorla* (Figg. 5-6). Il 'merletto' polilobo del più stondato intradosso ogivale, a sua volta,attinge a motivi comuni come quello della *Porta dei Canonici*,ed i pinnacoli rivisitano le longilinee guglie medievali delle fiancate, laddove,per la loro possanza, potrebbero altrettanto ispirarsi ai pilieri di un polittico tardogotico. L'idea del padiglione aggettante, ugualmente contemplata dalle cornici tardogotiche[48], sembra meglio derivare dal *Tabernacolo dei Medici e Speziali* attribuito a Pietro di Giovanni Tedesco verso il 1399, la cui calotta fu mutuata dall'erigenda cupola del Duomo immaginata da Orcagna nel sacello marmoreo di Orsanmichele (1359)[49]; un'*auctoritas* che nel nostro caso diventa anche la reale versione di Brunelleschi (Figg. 7-8). Nella ghimberga, sotto il padiglione, si apre un oculo che gioca sul motivo dell'ogiva triloba, ma ritmato da una coroncina interna di stami impollinati che lo uniforma alle infiorescenze del resto. I fianchi e la sezione superiore del fronte vengono scanditi da monofore trilobe cieche che variano sull'articolazione delle paraste e dei contrafforti del Duomo (Figg. 9-10). I motivi decorativi, peraltro,rispondono ad una gamma eclettica spaziante dalle plurime citazioni della cattedrale trecentesca, alla candelabra tardo quattrocentesca con grappoli, rose e gigli, al riporto traforato primo secentesco, all'intreccio fogliaceo neobarocco (Fig. 11)[50]. Infine troviamo rimarchevole l'inserimento, ai lati del monogramma mariano sullo zoccolo basamentale, degli emblemi

Fig. 13. Ugolino Francioni (?), 1853 circa, *Peducci del Tabernacolo della Concezione*, già a Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione, foto in AOSMF, *Conservazione e restauro*, fasc. 3 *Cappella dell'Immacolata* (in fase di riordino), nr. 004 © Opera di Santa Maria del Fiore.

Fig. 14. *Assetto del Tabernacolo della Concezione ante 25 settembre 1954*, già a Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, cappella della Concezione, foto in AOSMF, *Conservazione e restauro*, fasc. 3 *Cappella dell'Immacolata* (in fase di riordino), nr. 001 © Opera di Santa Maria del Fiore.

fiorentini al giglio del Comune ed alla croce del Popolo, spiegabile come cifra identitaria per sottolineare il legame della città con l'Immacolata, nel quadro dell'imminente dichiarazione dogmatica (Fig. 12)[51].

Gli altri oggetti solidali al *Tabernacolo*,che non possiamo attribuire con certezza all'argentiere pur essendone possibile l'esecuzione contemporanea, sono una mensola per l'esposizione dell'Eucaristia o del *Reliquiario argenteo del soggolo della Madonna*[52], e due peducci neocinquecenteschi rispettivamente con l'arme dell'Opera di Santa Maria del Fiore e del Capitolo, che fino al 25 settembre 1954 si trovavano al piè dell'edicola (Figg. 13-14)[53].

Note

[1] Ringrazio la prof.ssa Dora Liscia Bemporad. Sono inoltre grato al dott. Lorenzo Fabbri, al dott. Giuseppe Giari ed alla dott.ssa Dalia Di Giacomo dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore; alla dott.ssa Silvia Mori del Capitolo Metropolitano; al diacono don Alessandro Bicchi, al dott. Alessandro Ciandella, al dott. Guido Scatizzi.

[2] Per la cultura settecentesca che preparò il *revival* sacro in Gran Bretagna, vedi A. Capitanio - C. M. Sicca, *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze 2008, in specie pp. 26-55, 73-79. Su Augustus W. N. Pugin è utile il paragrafo di F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia* (1972), Napoli 2017, pp. 193-206. Sul Pugin teorico è imprescindibile il testo di C. Powell, *Augustus Welby Pugin Designer of the BritishHouses of Parliament. The Victorian Quest for a Liturgical Architecture*, Lewiston (NY) 2006; per le realizzazioni d'architettura e suppellettile si veda M. Fisher, *'Gothic for Ever'A. W. N. Pugin, Lord Shrewsbury, and the Rebuilding of Catholic England*, Reading 2012.

[3] Ad esempio: Pio IX, litt. enc. *Qui pluribus*, 9 novembre 1846, in *Pii IX Pontificis Maximi Acta*, I, Roma 1854, pp. 4-24; Idem, litt. enc. *Quanta cura*, 8 dicembre 1864, *Acta Apostolicæ Sedis* III (1867), pp. 160-176; Pio X, litt. enc. *Pascendi dominici gregis*, 8 settembre 1907, *AAS* XL (1907), pp. 593-650; Pio XII, litt. enc. *Humani generis*, 12 agosto 1950, *AAS* XXXXII (1950), pp. 561-578. Sulla correlazione fra i documenti citati si veda R. Amerio, *Iota unum. Studio delle variazioni della Chiesa cattolica nel secolo XX* (1985), "I classici della tradizione, 2", Verona 2017, pp. 35-38, 40-45, nn. 24, 26-28. L'argomento richiederebbe maggiore sviluppo, con la menzione almeno del Concilio Vaticano I (1868-1870) e dell'enciclica *Rerum novarum* di Leone XIII (15 maggio 1891).

[4] Leone XIII, litt. enc. ÆterniPatris, 4 agosto 1879, *AAS* XII (1879), pp. 97-115. Per la neoscolastica si veda la voce dell'*Enciclopedia Italiana* redatta nel 1934 da Agostino Gemelli, fra gli ultimi esponenti della corrente, accessibile su treccani.it (URL consultato 04/09/2019). Più recente, ma compendiaria, è la voce di H. Vorgrimler, *Scolastica* (*ad vocem*), in *Neuestheologisches Wörterbuch* (2000), a cura di L. Marinconz-R. Mela, Bologna 2004, pp.655-657.

[5] Cit. da D. Liscia Bemporad, *La bottega orafa di Lorenzo Ghiberti*, "Arti del Fuoco, 3", Firenze 2013, p.21. Fino al Concilio di Trento (1545-1563), certa committenza tendeva a non lasciare che le movenze paganeggianti del rinascimento venissero assorbite dai vasi sacri. Solo le *Instructiones* di san Carlo Borromeo, del 1577, costituirono una vera cesura stilistica. Cfr. C. Borromeo, *Instructiones fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, "Scrittori d'Italia, 222", a cura di P. Barocchi, III, Bari 1962, pp. 1-113; riedito come *Instructionum fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ. Istruzioni intorno alla fabbrica ed alla suppellettile ecclesiastica*, "Monumenta studia instrumenta liturgica, 8", a cura di S. Della Torre-M. Marinelli, Città del Vaticano 2000.

[6] Le *Pubbliche Esposizioni di prodotti di arti e manifatture* presero avvio nel 1839 con cadenza triennale, e ne erano escluse le belle arti in quanto tali. Le giurie dovevano tenere conto della qualità e della convenienza commerciale dei prodotti.

[7] Cit. da M. Branca-A. Caputo, *Problematiche di arte applicata a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento, tra formazione artigiana, collezionismo e mercato antiquario*, in "DecArt", X, 2009, p. 48.

[8] Sui temi menzionati e, più in genere, sulla produzione e circolazione degli argenti toscani nell'Ottocento, cfr. ad esempio: M. E. Bastianelli, *Argenti fra sacro e profano dall'invasione francese a Firenze capitale. 1800-1871*, in *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, a cura di D. Liscia Bemporad, I, Firenze 1993, pp. 269-313; C. Strocchi, *Produzione seriale e «onesta libertà» di industria. Dall'Arte della Seta alla Camera di Commercio. 1765-1800*, *Ivi*, pp. 229-268; D. Liscia Bemporad, *Lezione IV. Le arti decorative a Firenze nel XIX secolo tra arte e industria*, in *L'arte del fare il fare arte*, "I mestieri d'arte-esperienze d'artigianato, 1", a cura di M. P. Lebole, I, Firenze 2003, pp. 59-65; G. Raspini, *Argenti* toscani del '700 e dell'800 e l'archivio inedito di Costantino *Bulgari sugli argenti toscani con esclusione degli oggetti ad uso religioso e dei manufatti dello Stato di Lucca*,

Firenze 2004; M. Branca-A. Caputo, *Problematiche*..., 2009, pp. 41-56.

[9] *Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica tenuta in Firenze nel 1861. Catalogo Officiale*, Firenze 1861. Insieme furono pubblicati i numeri di un giornale illustrato dedicato alle tematiche dell'Esposizione. Fra le botteghe fiorentine in decadenza v'erano i Marchesini, i Gherardi, i Frilli ed altre. Cfr. M. E. Bastianelli, *Argenti*..., 1993, pp. 278, 303; *Orafi e argentieri in Firenze dal XV al XIX secolo. Profili biografici, matricole, censimenti, documenti*, a cura di D. Liscia Bemporad-D. Corsini-E. Nardinocchi [et al.], in *Argenti fiorentini*..., 1993, pp. 411-412, 414-415, 423; A. Capitanio, *Tra arte e industria. Argentieri italiani nelle grandi esposizioni del secondo Ottocento*, Livorno 1996, p. 13 e nota 21, p. 15; Eadem, *Il recupero ottocentesco degli smalti «en ronde-bosse»*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", IV ser., XV, 2003, p. 138; D. Liscia Bemporad, *Lezione*..., 2003, pp. 61-63.

[10] Oltre alle Esposizioni di Torino (1829, 1844, 1858) ed a quelle leopoldine ricordate, si mossero diverse città dell'Italia preunitaria, con iniziative supportate dalle Accademie o Società interessate al campo tecnico-educativo. A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, pp. 11-12, 15.

[11] Fra i virtuosi v'erano i fiorentini Luigi Maluberti e Francesco Vagnetti, ed il romano Fortunato Pio Castellani; gli argentieri in linea con le novità di mercato erano invece Domenico Piranzola di Genova e i milanesi Luigi Henin e Antonio Ghezzi & Figlio. *Ivi*, p. 13.

[12] Sostenitore di queste tesi fu il patriota Pietro Coccoluto Ferrigni, *alias* Yorick, che intervenne a più riprese sull'Esposizione di Firenze. Cfr. *Ivi*, p. 14.

[13] Dal clima dell'industrializzazione e delle Esposizioni, nel 1869 nacque a Firenze la Scuola d'intaglio, primo istituto tecnico di arti decorative della città con sede in Santissima Annunziata, e dal 1878 in Santa Croce. L'istituto, denominato Scuola Professionale per le Arti Decorative e Industriali dal 1880, sentì la tradizione medievale e rinascimentale come la più appropriata ad ispirare l'arredo liturgico. Pochi orafi e argentieri tuttavia vi parteciparono, ancora legati alla formazione di bottega. Sulla formazione artigiana nell'Ottocento a Firenze cfr. S. Chiarugi, *Botteghe di mobilieri in Toscana 1780-1900*, I, Firenze 1994, pp. 39-50; D. Liscia Bemporad, *Lezione*..., 2003, p. 64; M. Branca-A. Caputo, *Problematiche*..., 2009, pp. 41-56. La dott.ssa Mirella Branca, che ringrazio, mi segnala come nell'archivio dell'attuale Istituto d'Arte di Porta Romana, erede della Scuola di Santa Croce, si conservino progetti acquerellati per suppellettile liturgica; a riguardo si veda anche *Le arti decorative a Firenze. Il patrimonio storico dell'Istituto d'arte 1869-1940*, catalogo della mostra a cura di M. Branca-A. Caputo, Livorno 1994, p. 54, n. 33.

[14] *Catalogo Generale della Ditta Fratelli Bertarelli*, Milano 1910, cit. in A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, p. 75 nota 1. La ditta asseriva di essere la prima e l'unica vera industria del sacro. Secondo il catalogo, la via maestra dell'arte industriale sarebbe stata riprodurre a macchina i pezzi unici artistici, senza che cesello e bulino fossero più gli strumenti imprescindibili dell'oreficeria.

[15] Vedi i cataloghi: *Antica Fabbrica di Arredi Sacri della Ditta Levati Giuseppe & C.- Catalogo Generale Arredi di Chiesa*, aprile-giugno 1890, nelle cui illustrazioni si presentavano oggetti già realizzati e pronti all'uso, anziché un repertorio di modelli da realizzare su commissione; *Ditta L. Muscetti e G. Knight. Catalogo di Argenteria per il Culto Cattolico*, Napoli, s.a.; *A.&C. Ghezzi, Successori di Antonio Ghezzi & Figlio*, Milano 1900, dove la ditta rivendicava la specialità di lavorare a cesello e bulino anziché utilizzare gli stampi. Cfr. A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, p. 76 note 8-9, p. 77 note 10-11.

[16] *Catalogo degli oggetti ammessi alla Esposizione romana del 1870 relativa all'arte cristiana e al culto cattolico*, Roma 1870. Tra i premiati stranieri, il britannico John Hardman Powell, pupillo di Augustus W. N. Pugin, ed i francesi della *Société catholique pour la fabrication, la vente, la commission de tous les objects consacrésau culte catholique*, nata negli anni quaranta. Cfr. A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, p. 76.

[17] Il calice fu riprodotto nel catalogo dell'Esposizione e nel repertorio di modelli *Pattern Book for Jewellers, Gold- and Silversmiths*, III, London 1880-1883, tav. 149; oggi si trova a Firenze, Museo dell'Opera del Duomo. Il prototipo disegnato nel 1845 fu donato dalla Città di Roma al neoeletto Pio IX (1846), e si trova nel Tesoro di Santa Maria Maggiore a Roma. Un terzo esemplare è segnato nel contabile Castellani al 1887-1888, come calice d'argento dorato e gemme donato a Leone XIII dall'arcivescovo di Spoleto, in rappresentanza dei vescovi umbri, e comparve all'*Esposizione Vaticana* del 1888. Il quarto è recentemente emerso da una collezione privata, ed è stato riferito da Stefanie Walker

agli anni 1846-1870. Sui calici vedi A. Capitanio, *Tra arte*...,1996, p. 78 e nota 15; D. Corsini-F. Favilli, OA 09/00348368, 2002; M. Hargrave - Y. Elshafei- E. Wagner, *Checklist of the Exhibition*, in *Castellani and Italian Archæological Jewelry*, catalogo della mostra a cura di S. Walker-S. Weber Soros, New Haven (CT) 2004, p. 345 nn. 14-16; S. Walker, *Founders, Family Members and the Firm*, *Ivi*, p. 41 nota 33, p.43 note 34-36; S. Weber Soros, «*Under the Great Canopies of Civilization». Castellani Jewelry and Metalwork at International Exhibitions*, *Ivi*, p. 258; M. Donati, *L'oreficeria. Michelangelo Caetani e i Castellani*, in *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, a cura di L. Fiorani, Roma 2007, p. 349; S. Sergiampietri, *Lasciti e donazioni preziose alla Cattedrale di Santa Maria del Fiore nel secondo Ottocento*, tesi magistrale, Università di Pisa, A.A. 2009-2010, pp. 41-44, n. 6; S. Guido, *Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo: l'alluminio*, in "OADI", XX, dicembre 2019 (www.unipa.it/oadi/rivista/, URL consultato il 04 febbraio 2020).

[18] S. Weber Soros, *Under the Great*..., 2004, p. 258.

[19] *L'Esposizione Universale di Vienna del 1873 Illustrata*, I, Milano 1873, cit. in A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, p. 76 nota 7.

[20] Per esempio, l'*Esposizione Vaticana* raccoglieva oggetti artistici per il giubileo pontificio. Vedi *L'Esposizione Vaticana Illustrata*, Roma 1888, cit. in A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, p. 77 nota 12.

[21] *Catalogo Generale della Ditta Fratelli Bertarelli*, 1910, pp. 220, 223 n. 39, cit. in A. Capitanio, *Tra arte*..., 1996, p. 77 nota 14. Si noti che gli oggetti in questione, pur essendo revivalistici, non sono tutti strettamente classificabili a causa del loro eclettismo, ma anche dell'attitudine corsiva all'identificazione degli stili nei cataloghi di vendita.

[22] Sulle riviste citate vedi S. Scarrocchia, *L'Arte Industriale e il restauro in Camillo Boito*, in "Anagkē", n.s. LVII, 2009, pp. 82-99; A. Capitanio, «*Emporium che non conosce limiti di luoghi né di argomenti». Gli oggetti d'arte sacra nelle pagine della rivista*, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, "Seminari e convegni, 36", atti a cura di G. Bacci- M. Fileti Mazza, Pisa 2014, pp. 153-172.

[23] Gli stili architettonici prediletti dalla committenza ufficiale, senza grandi cesure tra gli Asburgo-Lorena, gli sconvolgimenti napoleonici (1801-1814), e in ultimo la Restaurazione, furono il neoclassicismo o il cinquecentismo, poiché appropriati, nell'instabile temperie, a trasmettere la solidità di valori illuminati ed imperiali. Così fu per le arti minori che, dal secondo Settecento, in Toscana trovarono fortuna anche nelle più razionalizzate forme modanate nordeuropee. I Lorena favorirono altresì questi stili per 'svecchiare' rispetto al fasto mediceo, sentito come ormai inadatto ad una corte moderna e bisognosa di risanare l'erario. M. E. Bastianelli, *Argenti*..., 1993, in specie pp. 276-280, 290-294; C. Strocchi, *Produzione*..., 1993; G. Carrari, *La facciata di S. Croce*, in "Città di vita", LV, 2000, 1, p. 7; D. Liscia Bemporad, *Lezione*..., 2003, pp. 69-70.

[24] Ad esempio i Guadagni, gli Scheggi, Francesco Lombardi e Giuseppe Sorbi. Sui Guadagni vedi E. Nardinocchi, *Guadagni* (*ad vocem*), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX (2003), *online* su treccani.it (URL consultato 30/09/2018); e *Orafi*..., 1993, pp. 416-417; sugli Scheggi vedi *Ivi*, pp. 434-435. Lombardi e Sorbi sono citati in M. E. Bastianelli, *Argenti*..., 1993, p. 300.

[25] Per le altre suppellettili cfr. S. Sergiampietri, *Lasciti*..., 2009-2010. Tra queste si trova la lampada pensile in bronzo della cappella della Concezione, disegnata da Mariano Coppedè e realizzata dai Fratelli Grazzini del Ponte Vecchio per il cinquantenario del dogma dell'Immacolata (1904). La lampada rivisita il tema della cupola fiorentina, unendolo a citazioni medievali, bizantine e barocche. Vedi D. Corsini, OA 09/00347088, 2002.

[26] Per una bibliografia sul *Tabernacolo della Concezione* vedi A. Cocchi, *Notizie* storiche intorno antiche immagini di Nostra Donna che hanno culto in Firenze, Firenze 1894, p. 74; *Brevi Notizie storiche intorno alle tre Sacre Immagini più venerate in Firenze. SS. Annunziata, SS. Concezione del Duomo, Madonna delle Grazie*, Firenze 1897, pp. 7-12; *Brevi Notizie del Culto della SS. Concezione in Firenze e della Divozione alla Prodigiosa Immagine che si venera nella Chiesa Metropolitana*, Firenze 1904, pp. 11-16; W.-E. Paatz, *Die Kirchen* von Florenz. *Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, III, Frankfurt am Main 1952, pp. 376, 521 nota 313; M. E. Bastianelli, *Argenti*..., 1993, pp. 301-302; S. Chiarugi, *Botteghe*...,1994, p. 375 nota 228; A. Bicchi- A. Ciandella, *Testimonia Sanctitatis. Le reliquie e i reliquiari del Duomo e del Battistero di Firenze*, Firenze 1999, pp. 17, 24; D. Corsini-F. Favilli, OA 09/00625408, 2002; E. Colle-A. Piccardoni, *Proposte per un regesto degli argentieri italiani attivi nel XIX secolo*, in "DecArt", IX, 2008, p. 84; S.

Sergiampietri, *Lasciti…*, 2009-2010, pp. 109-110 e note 34-35; A. Ciandella, *Liturgia in Santa Maria del Fiore (XX secolo). Documenti e testi dell'Archivio Capitolare*, a cura di A. Ciandella, I, Firenze 2019, p. 288. Sullo zoccolo dell'arredo è scritto «Quæretur peccatum illius / et non invenietur» (*Volg. Ps* 9:36). Sul dipinto vedi D. Corsini-F. Favilli, OA 09/00625060, 2002.

[27] L'antico proprietario Giovanni Battista Biagiotti collocò l'immagine nella nicchia di via degli Alfani, all'epoca via del Ciliegio, nel 1788, come scritto sul telaio retrostante. Questa suscitò una devozione che le fonti equipararono all'Annunziata, tanto che con gli eventi bellici del 1796 l'arcivescovo Antonio Martini, per evitare assembramenti, ne decretò la traslazione in Duomo. In via degli Alfani 74 un'epigrafe ricorda che «[…] Depicta imago Beatæ Mariæ Virginis sine labe conceptæ / Quam ei cibi posuerat Ioannes Baptista Biagiotti / Obquam plurima signa et prodigia / Magna populifrequentia / Interdiunoctuque concelebrata / Ut Dei Mater sanctis coleretur / Religiosa supplicatione / Antelucano tempore / In ecclesiam metropolitanam translata est / Kalendisseptembris anno MDCCIVC [*sic*] / Collegio presbyterorum Divi Iosephi / Concredita cura». Per la traslazione, oltre alla bibliografia sul *Tabernacolo*, si veda: ACF, G104, *Notizie della Cappella della SS. Concezione. Duomo*, pp. 2-3; E. Bacciotti, *Il Fiorentino istruito. Calendario per l'anno 1846. Anno III*, Firenze 1846, pp. XXXI, 64-65; G. Conti, *Firenze Vecchia*, II ed., I, Firenze 1928, pp. 12-14. Del primo ornamento potrebbe essere la cornicetta d'argento cesellato a foglie ovate che oggi raccorda la tela all'edicola ottocentesca.

[28] ACF, G99, *Atti diversi*, ff. n. n., nota (z): «<Presso l'altare di sant'Antonio> vi era l'immagine della Madonna sotto il titolo della Concezione, che non pareva che avesse luogo in tal circostanza non potendo osservarsi bene le reliquie, che erano nell'armadio dietro al tabernacolo della detta immagine». Qui dunque sembra che l'immagine fosse stata spostata provvisoriamente, per consentire all'arcivescovo di visionare le reliquie retrostanti. Un verbale di questa visita si trova in Archivio Arcivescovile, vedi *L'Archivio della Cancelleria Arcivescovile di Firenze. Inventario delle visite pastorali*, "Pubblicazioni dell'Archivio Arcivescovile di Firenze. Inventari, 2", a cura di G. Aranci, Firenze 1998, pp. 113, 213. La cappella di Sant'Antonio aveva un sacello marmoreo a colonne e timpano inquadrante un armadio reliquiario, che misurava da terra al frontone circa 5 m. Federigo Fantozzi, menzionandole reliquie nel 1844,lascia intendere che l'armadio non fu dismesso nel restauro di Gaetano Baccani (1842), cosa che avvenne nel 1852 quando fu realizzato il piedistallo per il *Tabernacolo* neogotico; l'edicola marmorea tuttavia restò(*infra*, nota 53). L'antica titolatura viene ancora denunciata dalla soprastante vetrata quattrocentesca, con *Sant'Antonio abate in trono*. Cfr. A. Bicchi-A. Ciandella, *Testimonia…*, 1999, pp. 14-17, 153 doc. 268; A. Ciandella, *Liturgia…*, 2019, p. 288. Il culto della Concezione presso l'altare di Sant'Antonio non va confuso con l'altare della Concezione sulla controfacciata del Duomo, a destra dell'ingresso centrale, dove si venerava un affresco del XIV secolo con la Madonna detta dei Cherici o *Gratiarum plenissima* del Popolo. La *Gratiarum plenissima* fu staccata verso il 1842, incorniciata e ricollocata nella cappella di San Giovanni della tribuna di San Zanobi. La struttura fisica dell'altare, col riordino di Baccani, fu donata dall'Opera del Duomo all'Opera di Santa Croce. Cfr. AOSMF, XI.8.2, *Inventario degli arredi sacri, argenti, ori, mobili, consegnati dall'ex-provveditore dell'Opera a monsignore arcivescovo come presidente della nuova Deputazione Ecclesiastica. 28 aprile 1818*, p. 185 n. 1955, p. 188, n. 1983; *Ivi*, *Inventario generale degli oggetti esistenti nella Metropolitana. 1836*, ff. 1r-2 (con una nota in grafia successiva, forse di Cesare Guasti); ACF, P110, Deputazione Ecclesiastica, *Filza seconda di giustificazioni 1832-1846*, doc. 302 (21/08/1845); F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze compilata da Federigo Fantozzi architetto*, Firenze 1844, pp. 332-333, 337; C. J. Cavallucci, *S. Maria del Fiore e la sua facciata. Narrazione storica*, Firenze 1887, pp. 239-240; L. Fabbri, *Il riordinamento ottocentesco del Duomo e lo smantellamento del coro di Bandinelli*, in *Sotto il cielo della cupola. Il coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000. Progetti di Brunelleschi, Bandinelli, Botta, Brenner, Gabetti e Isola, Graves, Hollein, Isozaki, Nouvel, Rossi*, a cura di T. Verdon, Milano 1997, p. 115.

[29] L'*Inventario degli arredi sacri, argenti, ori, mobili, consegnati dall'ex-provveditore dell'Opera a monsignore arcivescovo come presidente della nuova Deputazione Ecclesiastica. 28 aprile 1818*, omette di parlare dell'Immacolata in Duomo, forse perché già di pertinenza ecclesiastica e non dell'Opera. La presenza del primo tabernacolo tuttavia può venire sottintesa nell'*Inventario generale degli oggetti esistenti nella Metropolitana. 1836*, ff. 13-14, dovei «custodi della medesima» scrivono: «Sonovi in questa cappella diversi oggetti, quali si omette descriverli nel presente inventario, per apparte-

ner questi a diverse pie persone, le quali per accrescere il culto a Maria Santissima della Concezione, hanno questi donati, fino dall'epoca che questa immagine fu dalla via del Ciliegio ov'era situata, trasferita per ordine sovrano dell'anno 1794 [*sic*] nella Metropolitana fiorentina».

[30] Per i dettagli sui furti vedi: ACF, G104, *Notizie della Cappella della SS. Concezione. Duomo*, pp. 4-5; ACF, P127, *Erezione della Deputazione Ecclesiastica* […], pp. 123-130; ACF, P215, *Inserti vari*, fasc. 37; AOSMF, XI.1.2, *Deliberazioni ed ordini*, pp. 96-97; AOSMF, XI.2.19, *Negozi*, fasc. 2, f. 54r, e fasc. 34; AOSMF, XI.2.20, *Negozi*, fasc. 16; AOSMF, XI.2.23, *Negozi*, fasc. 11. I furti sono menzionati in *Brevi Notizie storiche…*, 1897, p. 8.

[31] Cit. da ACF, G104, *Notizie della Cappella della SS. Concezione. Duomo*, p. 3; cfr. anche A. Ciandella, *Liturgia…*, 2019, p. 288.

[32] La Deputazione Secolare aveva cura del mantenimento strutturale delle «fabbriche insigni», ossia Duomo, Battistero e Campanile, e di altri edifici come il Collegio Eugeniano. La bipartizione dell'Opera di Santa Maria del Fiore avvenne nel 1818, cfr. A. Muratori, *Sulla natura giuridica dell'Opera di S. Maria del Fiore. Parere per la verità dell'avv. prof. Angelo Muratori*, Firenze 1910; L. Fabbri, *Il tempio e il culto. L'Opera di Santa Maria del Fiore e l'Atto di accollo del 1818*, in *E l'informe infine si fa forma… Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Osticresi*, a cura di L. Fabbri -A. Giusti, Firenze 2012, pp. 133-141.

[33] ACF, G104, *Notizie della Cappella della SS. Concezione. Duomo*, p. 3. I registri separati sono in ACF, A12, *Opera Pia della Cappella della Santissima Concezione in Duomo*.

[34] «La direzione generale del Demanio decise che l'Amministrazione della Santissima Concezione in Duomo non era un ente morale di per sé stante, poiché i capitali appartenenti a detta Amministrazione sono il provento dell'elemosine ed offerte raccolte in chiesa per il culto di detta immagine. Siccome però questi capitali devono necessariamente appartenere a qualcuno il Demanio dovrà decidere se appartengano al Capitolo del Duomo, alla Parrocchia o all'Opera e Fabbriceria. Se debbano appartenere al Capitolo, la tassa del 30% sarebbe dovuta sui capitali ovvero sulla rendita annua in infinito, se appartenesse all'Opera e Fabbriceria quella tassa del 30% dovrebbe corrispondersi per un tempo determinato cioè dal 1867 al 1870, a forma di legge, se finalmente questo capitale appartenesse alla Parrocchia, in tal caso questa sarebbe esente da detta tassa», Cit. da ACF, O254, *Atti diversi*, fasc. *Documenti della Pia Opera della SS. Concezione 1849-1964*, ff. n. n., minuta non firmata né datata. Dunque la proprietà del Capitolo può altrettanto dedursi poiché l'Opera Pia versò contributi ancora nei primi decenni del Novecento, principalmente sotto forma d'imposte di ricchezza mobile, la cui memoria si trova sparsa fra i documenti dell'Opera Pia; per esempio in ACF, O113, *Miscellanea*, fasc. *Quietanze cappella SS. Concezione*. L'Amministrazione della sacra immagine, prima di essere regolarmente detta Opera Pia, veniva anche chiamata Congregazione della Concezione, quest'ultimo caso ad esempio in ACF, A26, *Libro di partiti N*, 7 settembre 1854, pp. 450-451. Sulle attività dell'Amministrazione vedi A. Ciandella, *Liturgia…*, 2019, pp. 287-289. Ad ogni modo non sono sin qui emersi statuti che chiariscano la natura e finalità canonica dell'ente.

[35] Allo scopo di risarcire i furti furono organizzate diverse pratiche pie dal 1851 al 1853. Si veda per esempio l'adunanza capitolare del 29 dicembre 1851, dove l'arciprete Emilio Bardini partecipava che l'arcivescovo Ferdinando Minucci, al fine «di riparare gli oltraggi fatti nella notte precedente il dì 21 corrente alla sacra immagine della Santissima Concezione che si venera nella nostra Metropolitana, aveva ordinato con sua pastorale un solenne triduo da farsi nei giorni 1, 2 e 3 del futuro gennaio. […] Fu pure proposto di fare una offerta in denari ad oggetto di riparare e riprovvedere con questa, e con altre che venissero fatte dai fedeli quelle argenterie che furono guastate e portate via in detta notte, come di mettere una cassetta sul banco del nostro distributore per ricevere quelle offerte che spontaneamente venissero fatte dai signori capitolari, anche questa proposizione mandata a partito venne approvata» (ACF, A26, *Libro di partiti N*, pp. 346-347). Il 30 luglio 1853 l'arcivescovo Minucci indisse una novena solenne dell'Assunta, che il 4 agosto spinse il canonico Valentino Baccio Bacci a scrivere a Bardini: «La fausta circostanza della riapertura della cappella di Maria Santissima sotto il titolo della Immacolata Concezione nella nostra chiesa Metropolitana, mi offre il motivo d'incomodare Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima per pregarLa in quest'anno soltanto a rilasciare a me come amministratore, e provveditore *ex mandato* delle offerte che si elargiscono dai fedeli a detta sacra immagine, tutte le elemosine che si faranno mattina e sera alla novena dell'Assunzione di Maria

Santissima, la quale verrà eseguita a guisa di santi esercizi, onde supplire alle spese straordinarie dell'apparato, consumo di cera, ed altro […]». Sia il bando dell'arcivescovo sia la missiva di Bacci sono in ACF, B44, *Reverendissimi arcipreti Palagi e Bardini. Tomo VII*, ff. n. n..

[36] «A dì 5 febbraio 1858 […] il signore canonico Valentino Baccio Bacci amministratore delle elemosine della Santissima Concezione, ha reso conto delle entrate e spese a tutto l'anno 1857 ed ha fatto conoscere che l'avanzo di scudi 20 circa verificatosi alla suddetta epoca [1857], proponeva che fosse disposto, riunito agli avanzi degli anni decorsi, all'estinzione di un debito di scudi 400 che era stato fatto per finire di pagare il tabernacolo di argento della Santissima Concezione. La Deputazione approvando il progetto che veniva fatto dal suddetto signore canonico Bacci esonerò l'Amministrazione della Madonna dal pagamento della tassa di lire 266.13.4 per l'anno decorso solamente, comprendendo tutto l'arretrato» (ACF, P127, *Erezione della Deputazione Ecclesiastica* […], pp. 140-142). Un caso simile furono «sei candelieri di argento, secondo il disegno del nostro argentiere Codacci, per l'altare di San Zanobi co' denari provenienti dall'elemosine ad onore di detto santo, ed in supplemento provvisorio alle medesime co' denari della nostra cassa generale» (*Ivi*, 9 ottobre 1826, p. 24).

[37] Tacciono ad esempio: ACF, N152, Reverendissimo Capitolo, *Entrata e uscita*; ACF, N153, Reverendissimo Capitolo, *Entrata e uscita*; ACF, N159, Reverendissimo Capitolo, *Debitori e creditori*; ACF, P111, Deputazione Ecclesiastica, *Debitori e creditori*; ACF, P112, Deputazione Ecclesiastica, *Debitori e creditori*; ACF, P118, Deputazione Ecclesiastica, *Entrata e uscita*; ACF, R271, *Documenti presentati nelle adunanze della Deputazione*(danneggiato). Nulla anche dai *Bilanci consuntivi* annui della Deputazione Ecclesiastica, in ACF, P140 e sgg., e dai bilanci preventivi dell'Opera secolare, in AOSMF, XI.2.17, *Negozi*, e sgg.. Non aiuta l'inventario di Carlo Pini del 1862, che descrive il *Tabernacolo* senza specificazioni: «Tredicesima cappella della Madonna. Ricco tabernacolo di legno alla gotica, con intagli dorati, dentro il quale è una piccola immagine della Concezione. Opera moderna», ACF, G101, *Duomo e suoi annessi* […], n. 42; copia dell'inventario Pini si trova in AOSMF, XI.8.4, *Libri corali. Inventarii d'oggetti d'arte*. Rimarrebbe da consultare l'Archivio dei cappellani del Duomo, ad oggi non accessibile.

[38] ACF, A26, *Libro di partiti N*, p. 401.

[39] Bulla dogm. *Ineffabilis Deus*, in *Pii IX*..., 1854, pp. 597-619, in specie p. 613: «Nos itaque […], vix dum […] totius Ecclesiæ gubernacula tractanda suscepimus, nihil certe antiquius habuimus, quam […] ea omnia peragere, quæ ad huc in Ecclesiæ votis esse poterant, ut BeatissimæVirginis honor augeretur, eiusque prærogativæ uberiori luce niterent» («Noi dunque […], non appena […] assumemmo il governo della Chiesa intera[1846], stimammo che certamente nulla avesse la precedenza sul compiere quel che ancora fosse negli auspici della Chiesa, affinché l'onore da tributare alla Beatissima Vergine fosse accresciuto, e splendessero di più abbondante luce le sue prerogative», trad. nostra).

[40] Così scriveva l'arcivescovo al Capitolo il 22 agosto 1853, a tutela della liturgia e dei nuovi arredi della Concezione: «Decorata coll'offerte dei fedeli di ricche suppellettili, e di oggetti preziosi la cappella della Santissima Concezione, […] e […] vedendo che ogni dì più va crescendo il culto a quella sacra immagine, crediamo necessario […] impedire che a quell'altare non si facciano più quelle funzioni mortuarie che fino a quest'oggi sono state praticate […]». ACF, I21, *Scritture varie tomo XLI*, doc. 14.

[41] D. Corsini- F. Favilli, OA 09/00625408, 2002. Ugolino Francioni fu pagato dalla Deputazione Ecclesiastica per ripuliture di argenti nel 1861-1862; per mansioni simili in precedenza la Deputazione si rivolse a Giuseppe Brandani (Jr.), negli anni 1851-1860. Vedi ACF, P112, Deputazione Ecclesiastica, *Debitori e creditori*, f. 41. Per Francioni cfr. M. E. Bastianelli, *Francioni Ugolino* (*ad vocem*), in *Argenti fiorentini*..., 1993, p. 411. Per Brandani (Jr.) cfr. Eadem, *Brandani Giuseppe* (*ad vocem*), *Ivi*, p. 398.

[42] D. Corsini-F. Favilli, OA 09/00382233, 2002; Eædem, OA 09/00382253, 2002.

[43] Sul restauro vedi ACF, Deposito, *Restauro tabernacolo argenteo dell'Immacolata 1994*; ACF, Deposito, *Restauro tabernacolo altare dell'Immacolata 1996*; D. Corsini-F. Favilli, OA 09/00625408, 2002. Presso l'Archivio Capitolare esiste una relazione tecnica, al momento non consultabile. Precedenti interventi sono documentati in ACF, O113, *Miscellanea*, fasc. *Quietanze cappella SS. Concezione*.

[44] La cornice fu disegnata da Francioni nel 1850 e da lui realizzata nel 1858. Cfr. *Arte aurea aretina II. Oreficeria aretina attraverso i secoli*, catalogo della mostra a cura di D. Bartoli, Firenze 1986, p.

84; S. Pichi, *Tra sacro e profano. Ori e argenti dell'Ottocento*, in *Arte in terra d'Arezzo. L'Ottocento*, a cura di L. Fornasari-A. Giannotti, Firenze 2006, p. 250 fig. 324, p. 260.

[45] C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura* (inizi XV secolo), § CXL, *Come dèi principalmente volgere le diademe, e granare in su l'oro, e ritagliare i contorni delle figure*.

[46] Emblematico il reliquiario che Francioni realizzò nel 1862, conservato presso la Badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo. L'arredo, benché spesso definito neogotico in base a vaghi elementi, di medievale ha poco. Vedi *Arte aurea*..., 1986, p. 84; S. Pichi, *Tra sacro*..., 2006, pp. 259-260.

[47] Gaetano Baccani ad esempio, architetto del riordino interno del Duomo (dal 1842) e pioniere del neogotico toscano. Un altro possibile nome è Niccolò Matas, già impegnato con le facciate di Santa Croce e del Duomo, che tra l'altro propose un colossale «tempio o tabernacolo» gotico a rimpiazzare il coro di Baccio Bandinelli. Secondo Giuseppe Tassinari si doveva trattare di una declinazione a pinnacoli e traforo del baldacchino di San Pietro, in bronzo e ferro; cfr. G. Tassinari, *A proposito della nuova facciata della cattedrale fiorentina. Commentario di un uomo di buona fede sulle riflessioni di un artista privato*, Firenze 1843, p. 24 nota 3, cit. in M. Maffioli, *Il neogotico purista di Niccola Matas*, in *Il neogotico nel XIX e XX secolo*,atti a cura di R. Bossaglia- V. Terraroli, II, Milano 1989, p. 327 nota 3.

[48] Sulla carpenteria del polittico tardogotico toscano, vedi A. De Marchi- M. Mazzalupi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra. Dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011-2012*, Firenze 2012, pp. 27-43.

[49] Il *Tabernacolo dei Medici e Speziali* era stato recentemente riprodotto in G. P. Lasinio, *Il tabernacolo della Madonna d'Orsanmichele lavoro insigne di Andrea Orcagna e altre sculture di eccellenti maestri le quali adornano la loggia e la chiesa predetta*, Firenze 1851, tav. 9. La medesima calotta aggettante fu progettata da Niccolò Matas per la sommità del portale maggiore del Duomo, ma approntata solo nel 1861 nel cantiere della facciata di Santa Croce per accogliere l'*Addolorata* di Giovanni Dupré, che sostituì il *San Ludovico di Tolosa* di Donatello spostato in controfacciata. Infine anche Emilio De Fabris pensò ad una simile cupoletta per il registro inferiore di nicchie sulla facciata del Duomo, nel 1877. N. Matas, *Dimostrazione del progetto del cav. prof. architetto Niccolò Matas per compiere colla facciata la insigne basilica di S. Maria del Fiore metropolitana della città di Firenze*, Firenze 1859, tav. 3; D. Pegazzano, OA 09/00229957, 1992; G. Carrari, *La facciata*..., 2000, pp. 28, 31; A. Griffo, *The Trecento Sculptures in the Exterior Tabernacles at Orsanmichele*, in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, "Studies in the History of Art, 76", "Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers, LIII", atti a cura di C. B. Strehlke, Washington (DC) 2012, pp. 132-133; E. Neri Lusanna, *Andrea Pisano's Saint Stephen and the Genesis of Monumental Sculpture at Orsanmichele*, *Ivi*, p. 62.

[50] In contemporanea venne approntato il paliotto argenteo per l'altare dell'Immacolata, commissionato da Enrico Danti e Filippo Matteoni agli argentieri Giovanni Stanghi e Raffaello Morelli, con le cornici del bronzista Manzini. L'oggetto, di gusto neobarocco non dissimile dalla decorazione sotto l'immagine del *Tabernacolo della Concezione*, fu presentato all'*Esposizione Toscana* del 1854, ricevendo lode per la qualità tecnica. Tuttavia la commissione non approvò «in ogni sua parte la composizione, che avrebbe desiderata più nuova e svariata nello spirito delle linee, e di maggiore semplicità ed eleganza nella scelta degli ornamenti». La delusione potrebbe denunciare l'aspettativa di un più chiaro *pendant*, se non con il *Tabernacolo* medievaleggiante, con l'intera cappella gotica della Concezione. L'arredo si trova oggi presso il Museo dell'Opera del Duomo. Cit. da V. Manteri, *Rapporto sui lavori di litotarsia, di xilografia, d'intaglio, di scagliola, di doratura e verniciatura*,in *Rapporto generale della Pubblica Esposizione dei Prodotti Naturali e Industriali della Toscana fatta nell'I. e R. Istituto tecnico Toscano nel MDCCCLIV*, Firenze 1854, p. 399, cit. in M. E. Bastianelli, *Argenti*..., 1993, p. 290 nota 97. Sul paliotto vedi inoltre: ACF, G103, *Atti cappella della SS. Concezione*, ff. n. n., Copia del contratto di donazione alla Deputazione Ecclesiastica (Prot. XV n. 41, Rep. n. 61, 05/12/1854); *Catalogo* dei prodotti naturali e industriali della *Toscana* presentati all'*esposizione* del *1854 fatta in Firenze nell'I. e R. Istituto Tecnico*, Firenze 1854, p. 129; *Brevi Notizie storiche*..., 1897, p. 9; *Brevi Notizie del Culto*...,1904, p. 14; M. E. Bastianelli, *Argenti*..., 1993, pp. 290, 302-303.

[51] Diverse fonti fissano le origini fiorentine di un culto stabile all'Immacolata agli anni quaranta del XV secolo. Oltre alla bibliografia citata sul *Tabernacolo* e sulla sua immagine, si veda: ACF, G104, *Notizie della Cappella della SS. Concezione. Duomo*, p. 1.

[52] La mensola reca delle spighe, a denotare la principale destinazione eucaristica. Il reliquiario, in stile neogotico 'toscaneggiante', proviene da Roma ed è conservato presso il Capitolo, insieme all'autentica dell'arcivescovo Eugenio Cecconi datata 3 gennaio 1877. Sul retro della cuspide si trova la punzonatura «Fonderia Spagna Roma 1876». L'elenco dei reliquiari della cattedrale ricorda che l'arredo è un dono Gerini pervenuto prima del 1889. Cfr. A. Bicchi - A. Ciandella, *Testimonia…*, 1999, pp. 24, 84 n. 45; D. Corsini- F. Favilli, OA 09/00382229, 2002; F. Favilli, OA 09/00347090, 2006; S. Sergiampietri, *Lasciti…*, 2009-2010, pp. 67-68, n. 16.

[53] Nel 1954 furono smantellate le colonne ed il frontone del sacello marmoreo secentesco che inquadrava l'armadio reliquiario della cappella di Sant'Antonio, rimpiazzato dal 1853 col *Tabernacolo della Concezione* (*supra*, nota 28). Il progetto fu anzitutto approvato dal Capitolo con lettera all'Opera di Santa Maria del Fiore (11/10/1954, prot. S.18/54), e prevedeva, secondo la domanda di nulla osta inoltrata alla *Soprintendenza ai monumenti per le province di Firenze, Arezzo e Pistoia* dal commissario prefettizio dell'Opera Rodolfo Francioni, «la semplice remozione dell'esistente edicola seicentesca in marmo e la collocazione del tabernacolo della Madonna su due colonnette provenienti dall'edicola da rimuovere», con l'urgenza di «ultimare il lavoro per il prossimo 8 dicembre, data di chiusura dell'anno mariano» (29/10/1954, prot. 193). Il soprintendente Alfredo Barbacci autorizzò l'Opera alla «trasformazione dell'altare della Madonna secondo il progetto numero 32 del settembre 1954 presentato da codesta Opera, purché il tabernacolo marmoreo ora esistente sia accuratamente smontato e sistemato in magazzino, in modo da potere essere eventualmente ricomposto. Il tabernacolo d'argento dovrà essere disposto in prossimità della parete esterna fondale della cappella» (04/12/1954, prot. 3686, class. A166); vedi AOSMF, *Lavori a tutti i monumenti 1938-1959*, n. 119 (provvisorio), fasc. *Opera di Santa Maria del Fiore. Soprintendenza ai monumenti Firenze* (in fase di riordino). Le ultime fotografie prima dello smantellamento, datate 25/09/1954, furono scattate da Foto Electra di via Aretina 112, e mostrano i peducci che nelle foto dell'avvenuto restauro spariscono. Queste ultime, non datate, furono scattate poco dopo dalla medesima ditta, il cui timbro tuttavia cambiò in *Elettra*; vedi AOSMF, *Conservazione e restauro*, fasc. 3 *Cappella dell'Immacolata* (in fase di riordino). In base al succitato carteggio possiamo datare gli interventi al dicembre 1954 o primi mesi 1955.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Inediti manufatti tessili del periodo Liberty a Palermo

di Elvira D'Amico

Alcuni inediti manufatti in tessuto decorati con diverse tecniche artigianali - dal ricamo al merletto alla pittura – e di destinazione privata, recano interessanti motivi ornamentali propri del Liberty palermitano, ponendoci degli interrogativi sul contesto culturale e i canali di trasmissione che li hanno generati. È noto che il repertorio iconografico liberty del capoluogo siciliano si deve a pittori e designers non comuni, che agiscono sotto la guida di Ernesto Basile, il cui operare modernista si pone in relazione alla teoria della "unità operativa delle arti" e in linea col dibattito sulla rivalutazione delle arti applicate di William Morris e delle Arts and Crafts[1]. Nelle nuove dimore, sorte tra la fine del secolo XIX e gli inizi del XX, in primis quelle dei Florio, uno stuolo di animali esotici, lacustri e da cortile, di fanciulle danzanti, di putti e di fiori, che talora fanno solo da sfondo a temi più impegnati, viene profuso tanto nelle pitture d'interni, quanto nelle ceramiche, i vetri o i ferri battuti, con un effetto finale di una omogeneità di altissima qualità formale ed estetica. Per quanto riguarda il settore meno noto dei tessili, anch'essi protagonisti dell'arredo liberty, il tramite dell'adesione alla nuova cultura si può individuare nell'opera di benemerite dame dell'aristocrazia e dell'alta borghesia palermitana che si propongono di rinnovare le "arti industriali femminili", sulla scia di quanto avveniva in altre regioni italiane[2]. Il movimento, che si proponeva una rifondazione delle arti manuali, in contrapposizione alla meccanizzazione del secolo XIX, era mirato ad una emancipazione lavorativa e sociale delle donne ed era teorizzato da pubblicazioni tematiche, spesso sponsorizzate dalle reali di casa Savoia, circolanti pure nel capoluogo siciliano, dove sono ancora oggi reperibili presso dimore nobiliari[3].
A Palermo la nobildonna Teresa Maglione Oneto, ricamatrice essa stessa, rielabora nuovi modelli per ricamatrici e merlettaie di professione, intonati al gusto modernista e fornisce la sua collaborazione all'opera di Ernesto Basile e di Vittorio Ducrot[4]; e l'abile artigiana della moda Jeanne Durand, facendo tesoro dell'esperienza acquisita nell'atelier materno, fonda nel 1906 una "Sezione ricamo" nella fabbrica Ducrot, appartenente alla famiglia del marito Vittorio, volta al rinnovamento dei motivi tradizionali dell'arte del pizzo e del ricamo e all'ideazione di nuovi disegni per tappezzerie e tessuti, finalizzati all'impiego nello stabilimento palermitano[5]. Ed è facile supporre che, grazie all'impulso dato da queste antesignane, gli innovativi motivi decorativi del tempo venissero recepiti anche dalle donne palermitane che effettuavano in privato i "lavori femminili" su oggetti utili all'abbellimento della propria casa e sulla propria biancheria da corredo, raggiungendo talora un grado di

Fig. 1. Pittore-decoratore palermitano, inizi sec. XX, decorazione parietale (part.), tempera su muro, Palermo, Villino Favaloro - Di Stefano (foto Soprintendenza ai Beni Culturali Ambientali di Palermo).

Fig. 2. Ricamatrice palermitana, inizi sec. XX, drappo ricamato, Palermo, collezione privata.

piacevolezza e perfezione pari a quello delle professioniste.

Una traccia del rinnovato interesse riservato al settore dei tessuti si può individuare anche nelle decorazioni pittoriche del tempo, che raffigurano spesso coltri, drappi e merletti, come si nota ad esempio a Villino Favaloro (Fig. 1), ove leggiadre coperte di piquet bianco disseminate da margherite ed ornate da bordure di pizzo traforato, incorniciano i consueti motivi floreali ed eclettici coevi (inizi sec. XX)[6].

Alcuni di questi ameni manufatti si sono insperatamente tramandati fino a noi e sono ancora rinvenibili in collezioni private o familiari, ragguagliandoci sul livello qualitativo raggiunto da queste anonime artiste tessili. Così è per un **sor**prendente arazzo (Figg. 2-4), già passato sul mercato antiquario ed oggi in collezione privata, in raso bianco impeccabilmente ricamato in fili di seta policroma nei punti raso e pittoresco, realizzato per fasce concentriche cucite tra loro, che

Fig. 3. Ricamatrice palermitana, inizi sec. XX, drappo ricamato (part.), Palermo, collezione privata.

reca nel pannello centrale il motivo di un pergolato ricoperto da uva e pampini nascenti da due vasi di ceramica decorata, che alloggia al suo interno una zolla di terra fiorita con un trampoliere in piedi e un altro uccello in volo. Altri pavoni, da soli o in coppia sono presenti lungo le fasce ondulate applicate attorno al quadrilobo centrale, entro un giardino paradisiaco costellato da fiori di ogni specie, nascenti da zolle di terra, dalle tinte tenui e sfumate improntate al massimo naturalismo. Una terza bordura esterna di forma rettangolare contiene ancora ghirlande e vasi fioriti ai quattro angoli. L'opera, di estrema fantasia e raffinatezza formale, si configura probabilmente come un tappeto per tavolo ovale, che ci piace immaginare dovesse ornare il giardino d'inverno di una dimora gentilizia palermitana, come poteva essere quello di villa Chiaramonte Bordonaro, la cui "serra" è decorata da Rocco Lentini in un incipiente stile liberty, con rose centifolie che fanno capolino da eleganti in-

Fig. 4. Ricamatrice palermitana, inizi sec. XX, drappo ricamato (part.), Palermo, collezione privata.

Fig. 5. Ricamatrice palermitana, fine sec. XIX, cuscino, Palermo, collezione privata.

Fig. 6. Antonina Oneto,1888, imparaticcio, Palermo, Collegio di Maria all'Olivella.

Fig. 7. Grazia Provenzano, 1904, quadro ricamato, Palermo, collezione privata.

Fig. 8. Pittrice su tessuto e merlettaia palermitana, inizi sec. XX, coltre, Palermo, collezione privata.

Fig. 9. Pittrice su tessuto e merlettaia palermitana, inizi sec. XX, coltre, Palermo, collezione privata.

Fig. 10. Manifattura palermitana, II decennio del sec. XX, tenda, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

ferriate in ferro battuto[7]. Ma il manufatto a ricamo sembra riecheggiare altre opere emblematiche dell'ultimo quarto del secolo XIX, quali le pitture parietali di villa Florio ai Colli di Antonino Leto, ove il motivo dominante è appunto quello di un pergolato con rampicanti entro cui alloggiano personaggi della famiglia Florio, che si affacciano su un prato popolato da cigni ed animali da cortile, mentre altre inferriate incorniciano estensioni di terreno con pavoni, frammisti ad elementi antichizzanti, quali vasi in terracotta su alte colonnine[8]. Su queste basi l'opera a ricamo, probabilmente eseguita a più mani sotto una regia sapiente e colta, sembra databile tra la fine dell'800 e gli inizi del '900, prima che la stilizzazione novecentesca del liberty prendesse il posto del naturalismo di fine Ottocento.
Pure la tradizionale tecnica ottocentesca del ricamo a *petit point* dà risultati di alta qualità nell'ambito degli arazzi e rivestimenti da salotto, come si nota dal

Fig. 11. Manifattura palermitana, II decennio del sec. XX, mantovana, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

delizioso cuscino poggia piedi (Fig. 5), di provenienza nobiliare, ricamato in lana policroma nei toni sfumati del rosa, del rosso e del verde, con una composizione floreale già di gusto Art Nouveau, sito in un'altra collezione privata della provincia palermitana, nota per l'eccezionalità dei suoi pezzi.
È possibile che simili lavori fossero praticati personalmente dalle aristocratiche proprietarie, dato che il ricamo a mezzo punto assieme a quello a punto in croce erano i capisaldi dell'insegnamento dei "lavori donneschi" nei collegi femminili[9], nei quali esistono ancora le prove di ricamo delle allieve, come questo inedito imparaticcio conservato al Collegio di Maria all'Olivella, firmato "Antonina Oneto" e datato al 1888 (Fig. 6), appartenente probabilmente ad una giovane dello stesso casato di Teresa Oneto, di cui s'è detto sopra.
Altri manufatti, contenenti firme e date, gelosamente tramandati in collezioni familiari, fissano dei punti fermi sull'acquisizione dei motivi del Liberty presso ricamatrici appartenenti alla media borghesia palermitana. Così è per un quadretto, con la data 1904 e la sigla GP, scioglibile in Grazia Provenzano (Fig. 7), ricamato in lana policroma a mezzo punto e fili tagliati con effetto a rilievo, che raffigura un pappagallo appollaiato su un ramo fiorito, particolarmente vicino a certe composizioni con volatili misti a rose del tardo Ottocento.
Alla stessa giovane, probabilmente coadiuvata da altre componenti della sua famiglia, è da attribuire un'originale coltre eseguita a più mani, in seta moirè azzurra, dipinta ad olio con bouquets di papaveri e rose (Fig. 8) e il motivo dei doppi nastri verdi intrecciati punteggiati da boccioli di rosa e fermati da fiocchi (Fig. 9), che riecheggia quelli tipici del Basile e del Gregorietti; in essa poi le liste di seta sono alternate ad ampi tramezzi a fuselli, con formelle costituite da foglie lanceolate a rilievo

Fig. 12. Salvatore Gregorietti, II decennio del sec. XX, decorazione musiva (part.), Palermo, Villino Favaloro - Di Stefano, Torretta (foto Soprintendenza ai Beni Culturali Ambientali di Palermo).

racchiudenti piccole margherite entro *rotae*. Alla stessa merlettaia appartengono pure alcune balze a fuselli ed a filet ricamato, con motivi simili di margherite entro cornici romboidali, destinate ad altra biancheria da corredo e rimaste inutilizzate.
Un altro settore interessato dalle nuove decorazioni, tra il Liberty e il Déco, è quello delle tappezzerie, di cui alcuni significativi esempi si conservano nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. Qui un tendaggio in tela di lino avorio (Fig. 10) ricamato ad applicazione nei toni del bianco-giallo-marrone, con rialzi di viola e di rosso, è incentrato sul motivo di un cigno bianco fiancheggiato da iris e margherite, entro un paesaggio agreste popolato da felci, piantine e funghetti, ispirato ai tipici motivi floreali e i suggestivi paesaggi lacustri della decorazione palermitana del tempo. Infine, nello stesso museo, una mantovana in tessuto bicolore – panno beige e velluto verde scuro (Fig. 11) - presenta un altro ricamo appliqué con rami fioriti in tinte pastello entro una cornice ondulata a chiocciole, molto vicino ad alcune composizioni stilizzate del Gregorietti del secondo decennio del Novecento (Fig. 12), che preludono ormai allo stile Art Déco.

Note

[1] E. Sessa, *Basile Ernesto*, in *Arti decorative in Sicilia - Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014.

[2] Cfr. I. Bruno, *Dalle tappezzerie da parete in stoffa pregiata alla produzione industriale di carta e tessuto da parato*, in *LA CAMERA PICTA. Dalla decorazione pittorica alla carta e tessuto da parati in ville e palazzi palermitani dall'Ottocento al primo Novecento*, Presentazione di M.C. Di Natale, Caltanissetta 2010, pp. 178-179, Figg.13-15.

[3] In Casa Arezzo di Trifiletti ad esempio si conserva, assieme ad antichi manuali e riviste di moda, tessuti e ricami…, il volume *"Le industrie femminili italiane"*. Cooperativa nazionale sede centrale via Marco Minghetti Roma, con foto iniziale della regina Elena di Savoia, da lei firmata e datata al 1906.

[4] E. Sessa, *Maglione Oneto Teresa*, in *Arti Decorative*…, 2014.

[5] Idem, *Durand Jeanne*, in *Arti Decorative*…, 2014.

[6] Cfr. I. Bruno, *La pittura murale a Palermo tra neoclassicismo,romanticismo ed eclettismo*, in *LA CAMERA PICTA*…, 2010, p.72, Figg.73-74, Eadem, *La stagione Liberty. Repertori,motivi e patterns nella decorazione di interni signorili* , in *LA CAMERA PICTA...*, 2010, pp.106-107, Figg. 5-8.

[7] Eadem, *La pittura murale…*, 2010, pp.53-55.

[8] Eadem, *La stagione Liberty...*, 2010, pp.102-104.

[9] E. D'Amico, *Ricami romantici nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, in "Kalòs- arte in Sicilia", Anno 5, n.6 (novembre-dicembre 1993), pp. 30-33; Eadem, *Samplers siciliani*, in "Jacquard", a cura della Fondazione Arte della seta Lisio, n. 24 1995, numero di Primavera, pp. 6-11.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Piccoli e preziosi: i cammei del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi

di Valentina Filamingo

"Il lavoro delle gemme è od incavo od di rilievo. Coll'incavo otteniamo un'impronta: e le gemme cos' incise vengono complessivamente designate sotto il nome di intaglio. Il lavoro di rilievo non è che ad ornamento, e dà nome e carattere distinto ai cammei" (Enrico Girardet)[1].

Nel 1997 Il Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX acquisisce in parte per vendita, in parte per donazione il ricco materiale – cammei finiti e semilavorati, impronte su ceralacca e in gesso, calchi preparatori, pietre dure per la lavorazione, attrezzi di lavoro, corrispondenze relative alle ordinazioni dei cammei e ritagli di giornale - del Fondo Girardet[2], la storica famiglia di incisori in pietra dura di intagli e cammei e medaglisti attiva a Roma tra il XIX secolo e gli inizi del XX. Una parte del Fondo è stato recentemente oggetto dell'esposizione temporanea *L'arte del cammeo. Dalla lavorazione ai preziosi del fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi*[3] (Figg. 1 e 2). Sono stati selezionati per l'occasione i cammei storici e cammei gioiello accompagnati da un breve excursus sulle fasi della lavorazione, dai modellini in gesso alla pietra lavorata (cfr. Appendice).

Prima di passare in rassegna alcuni dei materiali più peculiari del Fondo oggetto della mostra, si rende a mio avviso necessaria una presentazione dell'arte del cammeo nel contesto storico e culturale romano in cui operò la famiglia degli incisori romani.

Prodotto finissimo e delicato della lavorazione a tutto tondo o in rilievo di alcune pietre dure - agata, diaspro, sardonica, onice e simili - specialmente con strati di colorazione diversa tali da ottenere figure chiari su sfondi scuri[4], il cammeo ha una lunga tradizione, le cui origini risalgono all'antichità. Nell'Ottocento il cammeo di piccole dimensioni, generalmente di forma ovoidale, incastonato in oro o argento, con figurazioni varie (spesso ritratti), è un gioiello molto apprezzato[5] e deve la sua fortuna al classicismo trionfante dell'inizio del secolo[6].

Complemento di abiti di ispirazione greca o montato su cinture, collane, bracciali, il cammeo raggiunse ogni livello della società con una diffusione mai verificatasi prima di allora: dalle *parure* eleganti e vistose di ottima fattura per i personaggi di alto rango ai cammei di minor qualità e costo ma non meno gradevoli per un pubblico modesto e poco esigente[7].

"L'artista padrone della difficile tecnica può nelle pietre, sia in incavo che in rilievo, eseguire ritratti, figure piene di forza e di vigore, oppure di grazia e di eleganza da raggiungere in questo genere di scoltura, quasi in miniatura, dei risultati veramente sorprendenti" (Giorgio Antonio Girardet)[8].

Fig. 1. Allestimento della mostra L'arte del cammeo. Dalla lavorazione ai preziosi del fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi.

Roma, meta del *Grand Tour* e di ricchi collezionisti d'arte sia italiani che stranieri è sede di numerosi laboratori di intagliatori, dislocati principalmente nel Tridente, intorno a piazza di Spagna e a piazza del Popolo[9]. La loro produzione soddisfa il desiderio di riportare dall'Italia, come *souvenir*, un cammeo o un intaglio, di frequente incastonato in un gioiello non ingombrante e prezioso riproducente opere d'arte, soprattutto capolavori neoclassici[10].
A partire dagli anni Venti dell'Ottocento[11], i laboratori iniziano a produrre e smerciare – accanto ai cammei in pietra dura – i cammei in conchiglia, materiale più comune, abbondante ed economico, ricercato per soddisfare la domanda di cammei anche a basso costo. La concorrenza dei cammei in conchiglia ai lavori intagliati nelle pietre dure che presuppongono estro e sapiente e paziente maestria è spietata[12]. L'ornamento commerciale decorativo si affaccia prepotentemente sul mercato con la crescente industrializzazione e causa a poco a poco il decadere e poi esaurirsi della glittica nella seconda metà dell'Ottocento[13]. L'impiego del cammeo da ora in poi è sempre più limitato alla bigiotteria, scadendo quindi qualitativamente[14].
Nel momento di crisi della produzione artistica del cammeo in pietra dura, gli incisori devono scegliere se cambiare genere producendo lavori mediocri[15] oppure proseguire nella produzione di opere di grandissima qualità che implicano anche difficili sperimentazioni. Giorgio Antonio Girardet (Roma, 1829 - Rio de Janeiro 1892), il *"graveur de camées, specialiste de portraits"*[16] prima, e poi i figli Augusto Giorgio (Roma, 1855 – Rio de Janeiro, 1955), incisore e medaglista, e Enrico, (Roma 1861 - 1929), incisore di

Fig. 2. Allestimento della mostra L'arte del cammeo. Dalla lavorazione ai preziosi del fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi.

cammei e sigilli, scelgono tenacemente la seconda strada, affinché nella Città Eterna e in Italia non vada persa la tradizionale e prestigiosa produzione di cammei[17]. L'impegno di Giorgio Antonio si concretizza nella fondazione della "Società di Mutuo Soccorso fra gli Operai di Roma", basata sul "vicendevole amore"[18] per la pietra, il cui Statuto (Fig. 3) fu approvato in Adunanza generale il 1° novembre 1870.

"Sarò ben lieto se mi sarà dato vedere una schiera di giovani valorosi che combattendo contro quella dei mercanti dell'umano genio, rialzeranno la battuta arte tanto da quelli avvilita: mentre riportandola nel suo primiero splendore procureranno il loro bene e concorreranno a quello del proprio paese" relaziona Giorgio Antonio Girardet il 25 gennaio 1874 in occasione dell'As-

Fig. 3. Statuto della Società di Mutuo Soccorso fra gli operai di Roma, 1870.

Fig. 4. Giorgio Antonio Girardet, Enrico Girardet, Donna Adelaide Cairoli, agata sardonica a tre strati, cm 6,7 x 4,8 (abbozzato da Giorgio Antonio ed eseguito dal figlio Enrico).

Fig. 5. Enrico Girardet, Elena di Savoia, onice bianco e nero, cm 5,8 x 4,6.

semblea generale della Società Operaia Centrale[19].

La famiglia di incisori è supportata a partire dal 1880 dai celebri orafi romani Castellani che, con le loro montature, valorizzano i piccoli capolavori d'arte dei cammei e dei sigilli[20].

"L'arte dei camei sarebbe ora in decadenza, mentre i cammei di buona fattura non possono essere eseguiti per meno di cinquecento, seicento ed anche mille lire, e trovandosi pochi compratori che siano disposti a spendere simili somme i cammeisti sono costretti a far lavori da terminarsi presto, e del costo di 80 o di 100 lire, per cui non si possono avere quei lavori finiti che formavano la meraviglia di un'altra epoca" (Augusto Castellani)[21].

Alla morte di Giorgio Antonio e trasferitosi il figlio primogenito Augusto Giorgio in Brasile dove diventerà medaglista

Fig. 6. Giorgio Antonio Girardet, Umberto I di Savoia, cm 3,8 x 2,8; Umberto I di Savoia, cm 3,6 x 2,6; Vittorio Emanuele III giovinetto, cm 3,2 x 2,4.

e docente di incisione e medaglie e pietre preziose alla Escola Nacional de Belas Artes di Rio de Janiero, è Enrico a perseverare nella tradizione del cammeo lavorato a mano.
"(…) Rivedo l'artista dinanzi al suo deschetto con tutti i suoi ferri d'intorno e il piede sul pedale che fa da paziente motore alla ruota del trapano. Per lui non c'erano pietre troppo dure e difficili ad incidere: intagliare nell'agata, nella corniola, nella turchese, nel lapislazzuli era la stessa cosa!"[22] testimonia il poeta, antiquario e scrittore Augusto Jandolo quando nel 1942 si reca in visita dalla signora Maria Socci, vedova di Enrico Girardet.
Lo stesso Jandolo sulle pagine di "Capitolium" passa in rassegna alcuni cammei incisi da Enrico: *"Non si deve dimenticare il famoso ritratto di Adelaide Cairoli ch'è ancora in possesso della famiglia la quale gentilmente ne autorizza la riproduzione. Questo cammeo è uno dei più importanti cimeli di quell'arte che oramai può ritenersi scomparsa. Chi può dimenticare il ritratto di re Umberto? Quello giovanile del nostro amato sovrano? Quello della regina Elena? Tutte opere eseguite con squisita bravura e nobile senso dell'arte"*[23]
Proprio il cammeo raffigurante Adelaide Cairoli (Fig. 4) in agata sardonica a tre strati è uno dei preziosi esemplari del Fondo Girardet nelle collezioni del Museo Boncompagni Ludovisi. Abbozzato da Giorgio Antonio ed eseguito dal figlio Enrico *"con tre mesi di assiduo lavoro"*[24], il cammeo è esposto nel Palazzo della Stampa in occasione dell'Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro di Torino nel 1911. Il

Fig. 7. Giorgio Antonio Girardet, Regina Margherita di Savoia, gesso, cm 4,2 x 3,2.

Fig. 8. Giorgio Antonio Girardet, Regina Margherita di Savoia, gesso a tutto tondo, h cm 3,2.

Giornale d'Italia lo recensisce come la più bella espressione di *"femminilità italiana"*[25] nella resa della *"madre eroica che diede tutti i figli alla patria"*[26].
Nella mostra di Torino figura anche il cammeo della Regina Elena di Savoia (Fig. 5) in onice bianco e nero. L'esposizione dei ritratti vale a Enrico Girardet il gran premio e una medaglia d'argento da parte del Ministero dell'industria[27].
Il repertorio iconografico dei Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi attinge di frequente dai personaggi di Casa Savoia. I rapporti con la famiglia reale sono già stati avviati da Giorgio Antonio, il padre di Enrico che intaglia in onice bianco carnicino e rosso e in onice bianco e nero il ritratto del Re Umberto I di Savoia e in onice bianco carnicino e rosso il ritratto di Vittorio Emanuele III giovinetto (Fig. 6).
Del cammeo in agata rossa e carnicino del 1884 con il ritratto della Regina Margherita di Savoia, oggi non più rintracciabile[28], il Museo Boncompagni Ludovisi conserva il gesso del cammeo (Fig. 7) e il gesso a tutto tondo (Fig. 8) dove emergono il diadema, gli orecchini a pendente e undici fili di perle[29], immancabili nella parure di rappresentanza della Regina.
"Con l'Unità d'Italia e con la presenza dei reali a Roma erano arrivati anche i due inviti per presentare ai sovrani due memorabili lavori (…) Cloty ricorda ancora l'emozione e l'eccitamento familiare quando nel 1884 era arrivata una seconda comunicazione questa volta direttamente dal Quirinale. Il marchese di Villamarina pregava l'incisore Girardet "di favorire a Palazzo del Quirinale lunedì 3 marzo alle ore una". Si trattava di consegnare una piccola agata rossa dal bianco carnicino raffigurante il profilo a

Fig. 9. Enrico Girardet, Regina Guglielmina d'Olanda, gesso del cammeo in agata, cm 6,6 x 4,5; Regina Guglielmina d'Olanda, calco in metallo, cm 6,5 x 4,5.

grande rilievo della regina Margherita di Savoia con i suoi immancabili fili di perle, firmato a destra "G. A. Girardet". Anche questo cammeo aveva riscosso pieno successo e la regina lo aveva acquistato per lire 1.500 per farne dono a sua madre la duchessa di Genova"[30]

Anche un'altra regina è protagonista dei cammei dei Girardet: la Regina Guglielmina d'Olanda, il cui grande cammeo ovale in agata è compiuto da Enrico Girardet per commissione di un ricco olandese di nome Hora Siccama. Del cammeo il Museo Boncompagni Ludovisi conserva il calco in metallo e il gesso (Fig. 9).

"Nel 1904 un nobile olandese, Hora Siccama (...) ordinò un cammeo di grandi dimensioni raffigurante la regina Guglielmina D'Olanda. Fu una vera avventura. Hora Siccama aveva solo una

Fig. 10. Giorgio Antonio Girardet, Danzatrice con veli, onice bianco e nero, cm 2,3 x 1,8, non montato a gioiello.

Fig. 11. Giorgio Antonio Girardet, Tre amorini, cammeo in conchiglia montato a ciondolo, cm 4,1 x 3,6; Venere afferra Cupido, agata sardonica, fondo chiaro, cm 3,7 x 2,8.

Fig. 12. Giorgio Antonio Girardet, Lupa con Romolo e Remo, gesso, cm 2,7 x 2; Lupa del Campidoglio con monogramma di Aloisio Ravani, diaspro sanguigno cm 2,2 x 1,6, h cm 2,1.

Fig. 13. Giorgio Antonio Girardet, Lupa del Campidoglio con monogramma di Aloisio Ravani, diaspro sanguigno cm 2,2 x 1,6 cm (altezza) x cm 2,1.

cartolina con l'effigie della regina, però avvertì Enrico che la sovrana sarebbe passata in incognito alla stazione Termini. L'olandese fece avere un lasciapassare per Enrico che, in prima fila, nel piccolo gruppo di fedelissimi, attese Guglielmina. (...) Enrico ebbe solo un attimo per imprimersi bene nella mente il viso di Guglielmina d'Olanda. Con fantasia Enrico riprodusse la regina non certo in abito da viaggio, ma con il diadema sull'abbondante capigliatura e un vaporoso tulle attorno all'ampia scollatura"[31].
I preziosi del Fondo Girardet non attingono solo dai reali, ma anche da uomini illustri del passato e del presente, da episodi storici e da temi mitologici[32]. Di Giorgio Antonio Girardet è l'onice bianco e nero, non montato a gioiello, della Danzatrice con veli (Fig. 10), in cui il voile magistralmente reso diventa quasi evanescente.
Tre amorini spiccano sul cammeo in conchiglia (firmato in basso Thorwaldsen inv.) montato a ciondolo, mentre da un'agata sardonica a fondo chiaro emerge ad alto rilievo Venere che afferra Cupido (Fig. 11). Il cammeo in questione montato a spilla in oro e zaffiri reca sotto il piedistallo la firma di G. A. Girardet e sull'agata la sigla Castellani. Un pregevole esempio, dunque, di quella collaborazione tra gli incisori romani e la celebre famiglia di orafi a cui prima si è accennato.
Un sigillo, non un cammeo, è dedicato al mito della Città Eterna. Si tratta della Lupa del Campidoglio, di cui il Museo Boncompagni conserva sia due piccoli gessi sia il sigillo finito in diaspro sanguigno con monogramma di Aloisio Ravani (Figg. 12 e 13).
Completa la panoramica dei preziosi del Fondo Girardet il cammeo a due facce raffigurante la composizione allegorica con Mazzini e l'Unità d'Italia (Figg. 14 e 15).
Doppia è sia la lavorazione – la parte convessa è lavorata su due strati con il volto di Mazzini di profilo e la parte concava è lavorata su tre strati con l'allegoria dell'Unità

Fig. 14. Giorgio Antonio Girdardet, Augusto Giorgio Girardet, Unità d'Italia, composizione allegorica lavorata su due facce, diametro 4 cm, parte convessa con allegoria dell'Unità d'Italia.

Fig. 15. Giorgio Antonio Girdardet, Augusto Giorgio Girardet, Unità d'Italia, composizione allegorica lavorata su due facce, diametro 4 cm, parte convessa con profilo di Mazzini.

d'Italia – che l'esecuzione, poiché il cammeo viene iniziato da Giorgio Antonio e terminato dal figlio Augusto. Ma lasciamo che siano ancora una volta i ricordi di Clotilde Girardet, la figlia di Giorgio Antonio, a descrivere il capolavoro in pietra dura: *"Cloty non ricorda bene, le sembra che suo padre lo avesse iniziato nel 1882 per i dieci anni della morte di Mazzini. Non gli era stato ordinato da nessuno, quello era un lavoro tutto suo, un suo omaggio a Mazzini. Su agata a più strati il cammeo, così inconsueto, era inciso su due lati, come le medaglie. Sulla superficie leggermente convessa era il profilo di Mazzini, sopra di lui un sole leggermente accennato e tutto intorno al cammeo una corona di alloro. Nella parte concava suo padre aveva iniziato a incidere un'allegoria sull'unità d'Italia. Giorgio Antonio l'aveva portato con sé in Brasile per finirlo. Per non lasciare incompleta una simile rarità di lavoro, Augusto lo aveva terminato, dopo la morte improvvisa del padre"*[33].

Appendice: Come nasce un cammeo

In occasione dell'esposizione temporanea *L'arte del cammeo. Dalla lavorazione ai preziosi del fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi* la mostra dei cammei storici e cammei gioiello è stata integrata da un breve rassegna sui materiali per la loro preparazione, dalla pietra dura ai gessi/ceralacche per le impronte ai cammei abbozzati e semilavorati. Sono calzanti in proposito le parole di Enrico Girardet tratte da alcuni dattiloscritti conservati nel Fondo degli incisori romani al Museo Boncompagni.

Le pietre dure (Fig. 16)
"La durezza della pietra, la sua trasparenza, la possibilità di dare il lucido alle parti che si desidera; la possibilità di ottenere su pietre a più colori differenti colorazioni tra le parti in rilievo e quelle costituenti il fondo e le gradazioni di sfumature che derivano dalla trasparenza della pietra in corrispondenza dei differenti spessori sono tutti fattori questi che danno alle gemme ben incise un aspetto di eccezionale eleganza e bellezza artistica. E chi ha senso artistico non può fare a meno di ammirare un cammeo ove una nettissima testa bianca, finemente disegnata e modellata spicchi sul fondo scuro a cui naturalmente aderisce e che qua e là traspare nelle parti meno rilevate dando con ciò più risalto. È bello vedere un panneggiamento scuro stendersi nelle varie sue pieghe sopra carni bianche di una figura le quali staccano meravigliosamente dal campo d'un vario colore"[34]

Fig. 16. Pietre dure pronte per la lavorazione di cammei ad alto e basso rilievo a due o più strati di colore per incisioni e sigilli su unica tinta.

Le impronte su ceralacca e in gesso (Fig. 17) **e gli utensili per la lavorazione** (Figg. 18 e 19)
L'intagliatore (scalptor dei Lat.) s'accosta o seduto ovvero in piè ad un piccolo banco, sul quale alla sua sinistra ha varie sorte di rotelle di ferro larghe quant'è un centesimo comune per le maggiori, e come una lenticchia per le minime. Alcune di queste valgono per tagliare, e perciò sono sottili; altre per ispianare, ed hanno certa spessezza, maggiore e minore secondo l'uso a cui servono (...)[35] *p. 16*
Scelta la gemma adattata al lavoro da eseguirsi, e di cui già si fece un modellino di cera in rilievo, l'intagliatore comincia con una rotella sottile da taglio a segnarne in essa il contorno. Ciò fatto, e cambiata rotella, abbozza le parti più larghe e di maggior profondità. E dopo queste le altre, procurando sempre di penetrar alquanto meno di quel che farebbe d'uopo ad opera finita. E per esser più sicuro di quello che fa, conserva accanto al modellino di norma un pezzo di creta di modellatore, sul quale, a misura che opera, prova sovente la gemma, fintanto che l'impronta di questa nel complesso venga simile al modellino. L'artista, ciò eseguito, s'accinge al finire, che è la parte più difficile e che costituisce il merito principale[36].

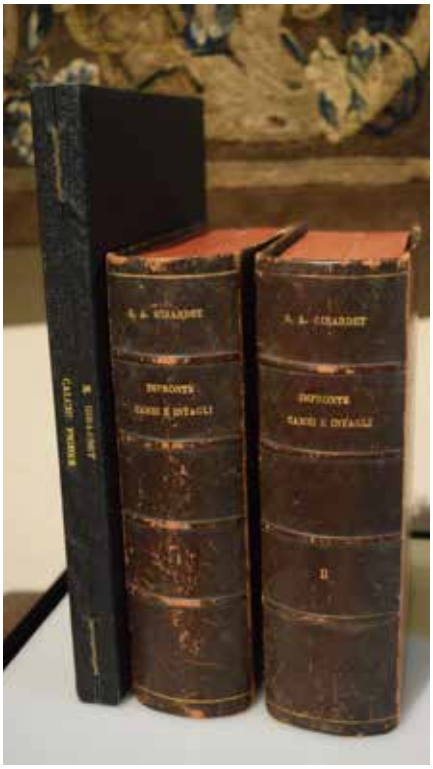


Fig. 17. Enrico Girardet, Calchi e figure; Giorgio Antonio Girardet, Impronte cammei e intagli.

Fig. 18. Astuccio metallico con piccoli utensili.

Fig. 19. Sostegni in legno e ceralacca per la lavorazione dei cammei con cammeo non finito Testa con elmo.

I cammei difettati (Fig. 20)
"Tanto a chi le prepara, quanto a chi le deve scegliere dopo la pulitura, è necessario avvertire ch'esse (le pietre) siano senza paglie, senza mancanze, senza screpolature; che se sono onici per cammei, abbiano i loro strati regolari e continui; che lo strato il quale deve servire per le carni sia d'un bel bianco di latte; ovvero bianco roseo, e distacchi su di un bruno caldo ed intenso di tinta; che il bianco non sia venato: e quando vogliasi fare uso di tre colori, il bianco di mezzo sia tale da poter somministrare un bel rilievo alle parti nude della figura che si ha da incidere. Per gli intagli poi, quantunque il lavoro d'incavo che in essi praticasi abbia per iscopo principale di ricavarne un'impronta, pure suolsi aver molto riguardo alle venature ed alle macchie della gemma. Perocchè hanno un prezzo maggiore, anche a parità di lavoro, quelle in cui il colore più scuro cadendo sulla capigliatura o sul panneggio della figura, contribuisce naturalmente al buon effetto della medesima"[37]

I cammei abbozzati (Fig. 20)
"Ognuno il quale abbia certa giustezza d'occhio e certa pratica meccanica degli ordigni può bozzare con bontà sufficiente; ma s'egli non ha precisa cognizione del disegno, e abilità di dar forme ch'egli vuole alla materia che lavora, non farà mai cosa di qualche merito. Epperciò diversissimo è il valore che ha una gemma soltanto abbozzata da una ben condotta; ed i poco intelligenti amatori d'intagli spesse volte restano ingannati, credendosi di comprare a buon prezzo oggetti che pagano carissimo, avuto riguardo al poco o niun prezzo in che si tengono dai periti cotesti abbozzi"[38]

Fig. 20. Giorgio Antonio Girardet, Cammeo non ultimato per l'insorgere di difetti nella pietra; Cammeo quasi ultimato, senza fondo; Cammeo appena abbozzato.

I cammei ultimati a carattere commerciale (Fig. 21)

"*Presentemente quest'arte di incidere gemme è ormai scomparsa. (...) Le incisioni in conchiglia credo abbiano dato il colpo maggiore all'incisione in gemme. In queste conchiglie di natura tenerissima, distruttibili, di nessun valore e di facilissima lavorazione, sul principio si fecero dei bei lavori, ma sempre per speculazione e per sfruttamento dei negozianti se ne sono fatte e se ne fanno tante e male di queste incisioni in conchiglia da riempirne il mondo, chiamandoli cammei*"[39]

FIg. 21. Giorgio Antonio Girardet, Cammei ultimati non firmati a carattere commerciale in pasta di vetro e conchiglia.

Note

[1] Cfr. E. Girardet, *Gemme incise (Archeol. e B. A.)*, dattiloscritto conservato nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per e Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX. La citazione è stata estrapolata da p.13.

[2] Nel 1997 la Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea ha acquistato dagli eredi Girardet per l'allora museo satellite di moda e arti decorative n.6 cammei storici, n.3 cammei per gioielli, n.1 sigillo, n.11 medaglie dei presidenti della repubblica Fed. Brasiliana. Gli eredi Girardet hanno accompagnato la vendita con la donazione di circa 1400 ceralacche, 12 gessi di medaglie, 3 grandi bronzi e 3 grandi gessi, 60 cammei in varie fasi di lavorazione, 145 gessi di cammei e incisioni, alcuni campioni di pietre dure pronte per la lavorazione, la corrispondenza relativa alle ordinazioni, alcuni utensili, 12 album contenitori per l'esposizione di ceralacche e gessi.

[3] Mostra inaugurata presso il Museo Boncompagni Ludovisi in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio 2020 (26-27 settembre) e durata fino al 29 novembre 2020.

[4] Cfr. Cammèo in N. Zingarelli (a cura di), Lo Zingarelli 2004, vocabolario della lingua italiana, Bologna, p.288.

[5] Cfr. https://www.sapere.it/enciclopedia/camm%C3%A8o.html

[6] G. Tassinari, *Le pubblicazioni di glittica (2007-2011): una guida critica*, in *Aquileia Nostra*, Anno LXXXII – 2011, Pubblicazione Annuale Associazione nazionale per Aquileia, p.425.

[7] *Ibidem.*

[8] Cfr. E. Girardet, Relazione sulla Comunità 12^ Tagliatori di pietre dure, dattiloscritto conservato nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per e Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX. La citazione è stata estrapolata da p. 5 del dattiloscritto.

[9] Cfr. P. Venturelli, *L'intagliatore Paolo Neri (1813-post 1889): un cammeo e qualche notizia biografica*, in "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 13, Giugno 2016.

[10] G. Tassinari, *Le pubblicazioni di glittica*..., 2011, p. 425.

[11] P. Venturelli, *L'intagliatore Paolo Neri*..., 2016.

[12] L. Pirzio Biroli Stefanelli in E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty. I Girardet artisti romani*, edizioni Com Nuovi Tempi, Roma, 2013, p.8.

[13] G. Tassinari, *Le pubblicazioni di glittica*..., 2011, p. 425.

[14] Cfr. https://www.sapere.it/enciclopedia/camm%C3%A8o.html

[15] L. Pirzio Biroli Stefanelli in E. Girardet, *Gemme incise*..., p. 8.

[16] Cfr. www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-antonio-girardet_(Dizionario-Biografico)/

[17] L. Pirzio Birolli Stefanelli in E. Girardet, *Gemme incise*..., p. 8.

[18] Cfr. Art. 1 dello *Statuto della Società di Mutuo Soccorso tra gli operai di Roma* (1870). Lo Statuto è conservato nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per e Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX.

[19] Cfr. *Società operaia centrale. Relazione di G.A. Girardet (incisore in pietre dure) letta all'assemblea generale del 25 gennaio 1874*. La relazione è conservata nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per e Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX.

[20] Cfr. E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty. I Girardet artisti romani*, Roma 2013, p.53.

[21] P. Venturelli, *L'intagliatore Paolo Neri*..., 2016.

[22] Cfr. A. Jandolo, *Romani intagliatori in pietre dure*, in *Capitolium*, - XVII ,9, anno 1942, p.288.

[23] *Ibidem.*

[24] E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty*..., 2013, p. 112.

[25] Cfr. *Un artista romano premiato a Torino*, in "*Il Giornale d'Italia"*, anno XI, martedì 21 novembre 1911. L'articolo di giornale è conservato nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per e Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX.

[26] *Ibidem.*

[27] E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty*..., 2013, p.114.

[28] Cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Cammei per Casa Savoia: i ritratti di Giorgio Antonio Girardet*, in *Strenna dei Romanisti*, LVIII, Roma 1997, p. 514.

[29] *Ibidem.*
[30] E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty*..., 2013, p.53.
[31] E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty*..., 2013, pp.113-114.
[32] Cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Cammei per Casa Savoia: i ritratti di Giorgio Antonio Girardet*, p.512.
[33] E. Girardet, *Gli acquerelli di Cloty*..., 2013, p. 57.
[34] E. Girardet, Relazione sulla Comunità 12^ Tagliatori di pietre dure, dattiloscritto conservato nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per e Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX. La citazione è stata estrapolata da p. 5-6 del dattiloscritto.
[35] E. Girardet, *Gemme incise*..., p.16.
[36] E. Girardet, *Gemme incise*..., pp.18-19.
[37] *Ibidem*.
[38] *Ibidem*.
[39] E. Girardet, *Relazione sulla Comunità 12^ Tagliatori di pietre dure*, dattiloscritto conservato nei materiali d'archivio del Fondo Girardet al Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX. La citazione è stata estrapolata dalle pp. 6-7 del dattiloscritto.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

L'«ostensorio d'oro» della cattedrale di Como *(Stanislao e Cornelio Borghi, 1932)*

di Rita Pellegrini

Premessa

Al termine della prima guerra mondiale, il cesellatore Stanislao Giuseppe Borghi e suo fratello Cornelio Raffaele costituirono un sodalizio lavorativo che durò sino alla fine degli anni '40. La ditta realizzò molte opere di argenteria sacra e profana, fra le quali un ostensorio d'oro per la cattedrale di Como, che sarà oggetto specifico di questo studio.
Il paese natale dei Borghi è Fino Mornasco (CO), ove Stanislao nacque il 10 dicembre 1898 e Cornelio il 22 agosto 1901. Il padre, Natale Luigi, era tessitore e la madre, Assunta Cairoli, casalinga[1].
A dodici anni, Stanislao, frequentate le scuole elementari e una scuola di disegno[2], entrò come garzone nella bottega di Orazio Del Bo. Si trattava di un laboratorio dedicato alla fabbricazione e al commercio di arredi sacri, aperto a Fino Mornasco intorno al 1910 da una famiglia proveniente da Milano[3]. Qui Stanislao iniziò a lavorare di cesello, ma gli eventi bellici troncarono tale attività giacché la ditta fu convertita in fabbrica di proiettili. Il giovane si trasferì quindi a Milano nella bottega di Giovanni Redaelli[4], e qui ebbe come maestro cesellatore Ambrogio Monetti, originario di Malnate (VA). Nel frattempo Stanislao si dedicò allo studio, frequentando la scuola d'arte applicata del castello sforzesco di Milano, ove ebbe modo di esaminare opere di importanti maestri del passato[5]. Per i suoi progetti, infatti, egli si ispirava non solo alle fotografie di oggetti d'arte, ma praticava uno studio minuzioso e diretto sui manufatti, annotandone ogni particolare caratteristica tecnico-stilistica che fosse originale e significativa[6].
Dopo la guerra, Stanislao aprì un laboratorio a Fino Mornasco insieme al fratello Cornelio. Il suo nome divenne subito celebre, soprattutto per la spiccata creatività e precisione nel lavoro di cesello[7], che lo portarono a realizzare, fra altre opere di pregio, due vassoi da parata neobarocchi in argento e la copia del cosiddetto *Scudo del Cellini*[8] (già nella collezione Ettore Cusi).
Di fatto il lavoro era suddiviso tra i due fratelli, specializzati, come del resto tipico delle importanti botteghe argentiere, in differenti ambiti, in modo tale da poter garantire un'adeguata realizzazione dei manufatti: Cornelio si dedicava all'assemblaggio e alla composizione delle diverse parti, mentre a Stanislao spettavano il disegno e la cesellatura[9]. I Borghi si resero ben presto noti per la loro abilità, tanto che nel 1928 venne loro affidata la ricostruzione di due importanti opere rinascimentali: una croce dell'argentiere gravedonese Francesco Sergregori e un calice, forse opera del medesimo autore[10]. I due oggetti appartenevano alla chiesa arcipretale di S. Vincenzo di Gravedona (CO)[11],

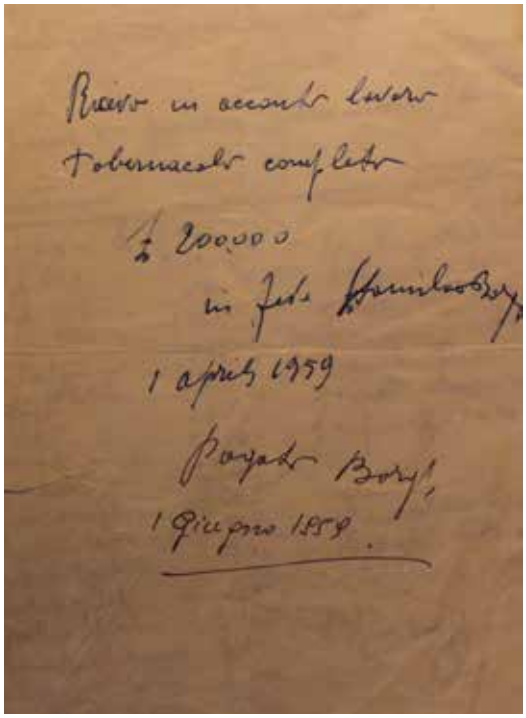


Fig. 1. Autografo di Stanislao Borghi per la realizzazione di una portina da tabernacolo per la chiesa di S. Vincenzo di Gravedona (1959).

Fig. 2. Pannello di Via Crucis in rame sbalzato, realizzato da Stanislao Borghi per la chiesa di S. Vincenzo di Gravedona (1960).

alla quale erano stati rubati nel 1920. Si riuscì a recuperare solo il metallo fuso, un «amalgama di oro, argento e rame», come ebbe a scrivere l'arciprete Carlo Cometti[12]. Per portare a termine la copia della croce, testimoniò Stanislao, «mi misi all'opera con mio fratello Cornelio e aiutandoci con perfette fotografie della Casa Alinari di Firenze e con l'ausilio di memoria del vecchio sagrestano della chiesa, che l'ebbe in custodia per molti anni, in undici mesi di lavoro, l'abbiamo ricostruita identica e perfetta come l'antica, tanto da meravigliare il popolo che la conosceva»[13]. La chiesa gravedonese dovette rimanere molto soddisfatta dei lavori, in quanto anni dopo fece realizzare a Stanislao Borghi varie opere: una portina di tabernacolo (1959, Fig. 1)[14], una via crucis in rame sbalzato di gusto pienamente novecentesco (1960, Fig. 2)[15], una pisside in argento dorato con smalti al piede (1963), un servizio di candelieri in bronzo ispirati allo stile impero (1963), un servizio di candelieri in bronzo, per l'altare mariano, ecletticamente costruiti mediante riferimento a vari stili (1964), un coperchio per il fonte battesimale (1964)[16]. A quell'epoca tuttavia erano già cambiate molte cose. Innanzitutto nel 1932 i fratelli Borghi si erano trasferiti a Rovera di Malnate (VA), ove nel 1929 avevano acquistato un terreno su cui fecero edificare casa e laboratorio. Il trasferimento fu dettato da una ragione essenzialmente tecnica: Malnate disponeva di una rete di gasdotto comunale che garantiva una fruizione domiciliare del gas necessario ad alimentare la fiamma ossidrica per il lavoro[17]. La ditta F.lli Borghi fu attiva sino alla fine del quarto decennio del Novecento, quando Stanislao e Cornelio si separarono e il 31 dicembre 1949 si costituì una ditta individuale Stanislao Borghi[18].

Fig. 3. La cattedrale di Como con l'adiacente broletto in una cartolina del 1932.

Un «ostensorio d'oro» per il Congresso Eucaristico del 1932 a Como

Per il primo Congresso Eucaristico Diocesano, che si celebrò a Como dall'8 all'11 settembre 1932, la cattedrale cittadina, dedicata all'Assunta (Fig. 3), si fregiò di un nuovo grande ostensorio, chiamato «l'ostensorio d'oro», realizzato dai fratelli Borghi di Malnate (Fig. 4). Non era la prima volta che essi lavoravano per il duomo: nell'anno precedente, il 1931, avevano creato due preziose corone d'oro destinate alla statua mariana rinascimentale della cattedrale[19], a proposito delle quali, nel maggio 1934, il vescovo raccomandò: «siano ben custodite […], e si usino nelle principali solennità, o almeno nella festa dell'Assunta»[20].
L'ostensorio divenne il simbolo delle giornate del Congresso, tanto che la sua immagine stilizzata fu utilizzata sia sulla copertina dell'opuscolo dedicato che si stampò[21] (Fig. 5) sia per i *gadgets* che si realizzarono per l'occasione (Fig. 6).
Secondo la documentazione disponibile, le gemme e i metalli preziosi dell'ostensorio sarebbero stati donati dalla comunità locale[22], circostanza ben ammissibile, dato che a quell'epoca in molte chiese della diocesi comasca vennero commissionati pregiati arredi grazie ai gioielli donati dal popolo. Appare però inverosimile che, nel caso specifico di questo ostensorio, siano state impiegate le gemme dei monili elargiti, vista l'omogeneità e la regolarità caratterizzanti le pietre che lo ornano. Nei casi in cui ciò accadeva, i manufatti, specialmente qualora si trattasse di diademi o corone, risultavano ornati da gemme tra loro eterogenee proprio perché ottenute dalle gioie donate. Un esempio di questo tipo è offerto da un altro manufatto della stessa ditta Borghi, e

Fig. 4. Ostensorio d'oro realizzato dai fratelli Borghi per la cattedrale di Como (1932).

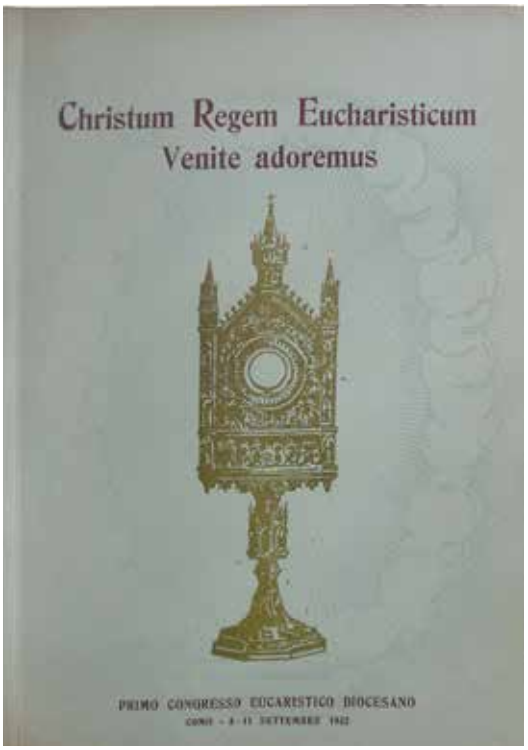


Fig. 5. Copertina dell'opuscolo stampato dalla diocesi di Como per il Congresso Eucaristico del 1932.

Fig. 6. Spilla-ricordo del I Congresso Eucaristico Diocesano di Como (1932).

cioè una coppia di diademi del 1937 per l'effigie mariana miracolosa del santuario della Madonna della Neve di Vercana (CO). Il parroco locale portò personalmente a Malnate i tre etti d'oro che aveva raccolto e testimoniò per iscritto che «consegnato l'oro si assistette alla fusione, la quale venne fatta dapprima all'acido nitrico, poi al crogiuolo. Da questo ne uscirono 190 grammi di oro puro. Ottenuta dai giovani fratelli l'assicurazione che tutto sarebbe stato impiegato nel comporre la corona, si lasciò pure ad essi la vecchia raggera d'argento, proveniente da Palermo (1600), perché l'indorassero, la ingemmassero colle gemme levate in parte dagli anelli offerti e rimanesse così l'appoggio nel quale innestarvi la nuova corona»[23]. Le raggiere palermitane, che erano state donate nel

Fig. 7. Particolare dell'affresco votivo mariano del santuario della Madonna della Neve di Vercana. La Madonna e il Bambino indossano una raggiera palermitana seicentesca e un diadema del 1937 dei fratelli Borghi.

XVII secolo a seguito dell'emigrazione da Vercana in Sicilia, sono quelle che adornano abitualmente la sacra immagine della Madonna con il Bambino. In occasione delle feste vi vengono sovrapposti i due diademi realizzati dai fratelli Borghi (Fig. 7). Entrambe le coppie di manufatti sono ornate da pietre fra loro diseguali.
La preziosità dell'ostensorio del duomo di Como è legata quindi, oltre che al raffinato lavoro di esecuzione, allo stesso materiale costituente, trattandosi in gran parte di oro[24]. Al termine del Congresso Eucaristico, esso fu portato in solenne processione, come si legge in una relazione dell'epoca: «Il carro trionfale, ornato da bellissimi cespi di fiori, è sormontato da ricco baldacchino di broccato d'argento antico, fissato al carro stesso. Ai fianchi delle otto aste dorate stanno altrettanti paggetti vestiti di velluto nero con ornamenti in argento. Due paggetti più piccoli sono davanti al tronetto del Santissimo e recano grappoli d'uva e spighe di frumento. Altri paggetti precedono il carro e gettano fiori. L'Ostensorio è appoggiato su un alto inginocchiatoio ricoperto con ricchi addobbi di seta»[25] (Fig. 8).

Tra realismo e simbolismo

L'ostensorio realizzato dai fratelli Borghi per la cattedrale di Como è di notevoli dimensioni (altezza = 80 cm; larghezza ricettacolo = 23,5 cm) e pesa all'incirca 6 kg. Si tratta di un'opera in oro con decorazioni in argento e gemme. Per intenzione e desiderio del vescovo dell'epoca, Alessandro Macchi, il manufatto doveva espressamente

Fig. 8. Processione con l'ostensorio Borghi durante il I Congresso Eucaristico Diocesano a Como.

Fig. 9. Facciata della cattedrale di Como in una cartolina di inizio Novecento.

richiamare la facciata della cattedrale[26] (Fig. 9). Si tratta pertanto di un ostensorio di tipo architettonico, nel quale la facciata del duomo di Como non viene rappresentata del tutto realisticamente. Grazie a una serie di espedienti tecnico-artistici, l'opera ne mette piuttosto in luce, con sapiente ricercatezza e attraverso trasposizioni e artifizi decorativi, i caratteri salienti, senza dimenticare di ricorrere a quei simboli specificamente eucaristici che designano lo scopo dell'oggetto.

Il piede ha forma ottagonale e si presenta gradinato secondo un disegno che rimanda alla modanatura dello zoccolo della cattedrale. Tale soluzione compendia la necessità di raffigurare la base dell'edificio reale con quella di caratterizzare un oggetto sacro, destinato a contenere il cibo di rigenerazione e di vita eterna, simboleggiate proprio dall'ottagono[27]. La decorazione si riallaccia al

Fig. 10. Particolare del piede dell'ostensorio: il «pesce con cestello con pane».

tema della eucaristia e della carità. La parte superiore dello zoccolo è ornata da un'applicazione a girali vitinei, alla quale si alternano due immagini scelte dal repertorio simbolico paleocristiano. La prima trova il proprio archetipo nelle cripte di Lucina del cimitero di S. Callisto e si tratta del «pesce con cestello con pane» (III sec.)[28] (Fig. 10). La seconda immagine deriva da un motivo diffuso, e desunto in qualche misura già dall'iconografia dell'arte classica, ossia quello delle due colombe, simbolo dell'anima, che si abbeverano a un vaso (la «coppa della vita») o, più tipicamente nell'arte cristiana, che beccano lo stesso tralcio di vite[29]. Nel caso specifico, la coppa è rappresentata dal calice di un fiore.
La superficie superiore del piede è suddivisa da costoloni lisci in otto specchiature terminanti a cuspide, modellate secondo il disegno delle nicchie che compongono il polittico marmoreo po-

Fig. 11. Particolare del piede dell'ostenzorio: i lapislazzuli.

Fig. 12. Particolare del piede dell'ostensorio: il Pio Pellicano.

sto sopra il portale di accesso alla cattedrale. Tali specchiature si presentano concave e sono ornate alternativamente da un lapislazzuli e da una figurina modellata in argento. I lapislazzuli hanno forma romboidale (metà dei lati dell'ottagono) e superficie leggermente concava, adeguata a quella delle specchiature in cui sono inseriti. Risultano vivacizzati da un bordino a milligrana. Ciascun castone presenta un profilo liscio, con angolo a meandro regolare, bordato esternamente da cornice a cordone intrecciato, elemento decorativo ampiamente usato nella facciata della cattedrale e che, in particolare, costituisce il contorno marmoreo più interno del portale principale d'ingresso (Fig. 11). Le piccole applicazioni in argento alternate ai lapislazzuli raffigurano simboli legati al sacrificio di Cristo, e cioè l'Agnello di Dio, il Serpente innalzato da Mosè nel deserto[30], due Colombe che si abbeverano a un calice, il Pio Pellicano (Fig. 12).

La figura dell'ottagono è ripresa nel colletto sommitale del piede, modanato e caratterizzato dalla presenza di una fascia costituita da otto gemme di eliotropio a forma di parallelepipedo rettangolo, bordate a milligrana. Il contrasto realizzato dall'inserimento della pietra dura potrebbe alludere all'*ingresso* nella cattedrale e, quindi, nel Mistero eucaristico. L'eliotropio è un calcedonio verde scuro punteggiato di inclusioni rosse, dovute alla presenza di ematite. Pertanto esso unisce il colore della Speranza a quello della Carità derivata dal sangue versato da Cristo[31]. Il mantenimento della forma ottagonale, che è quella generalmente adottata nel fonte battesimale, indica anche l'*ingresso* nella Chiesa[32], non come edificio, ma come Corpo mistico.

La facciata della cattedrale di Como è stata interpretata in passato come un grande polittico. Al suo interno spicca in particolare il polittico a cinque nicchie soprastante

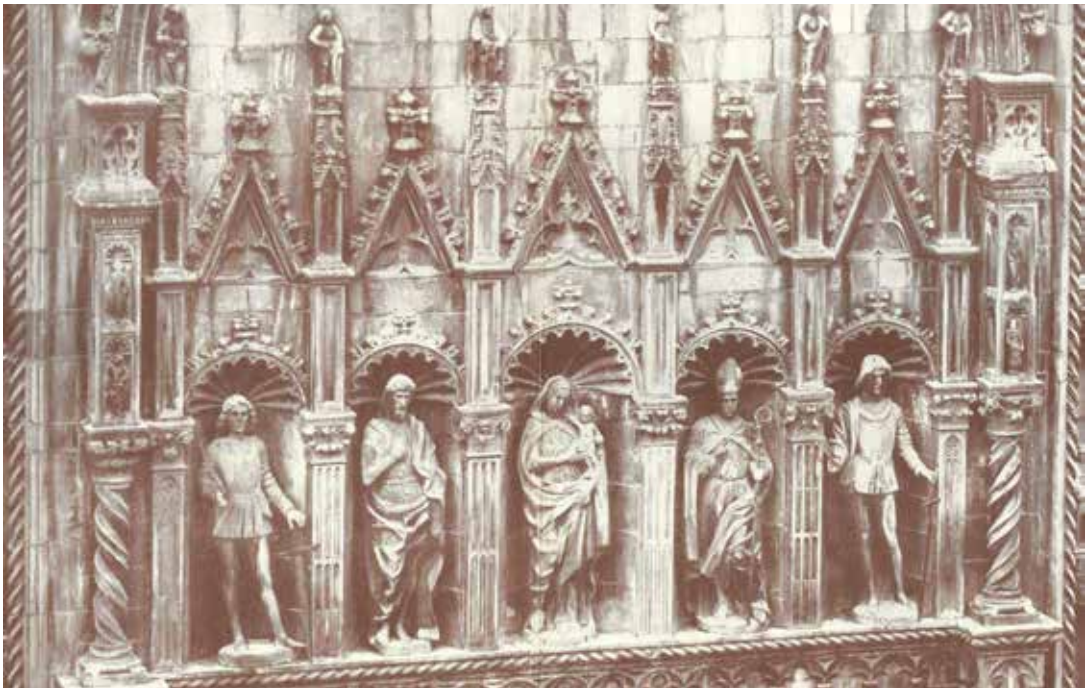


Fig. 13. Polittico sopra il portale di ingresso della cattedrale di Como (fotografia dell'arch. Federico Frigerio. Da: F. Frigerio, Il duomo di Como e il broletto, Como 1950).

l'ingresso centrale, raffigurante la Madonna col Bambino tra S. Giovanni Battista e S. Abbondio (patrono della diocesi di Como) e, ai lati, i SS. Proto e Giacinto, martiri le cui reliquie si conservano nell'altare maggiore dell'edificio (Fig. 13). È stato evidenziato come quello del polittico sia un codice di lettura essenziale per comprendere la sintassi della facciata del duomo di Como: attraverso di esso ricorre l'immagine della *Gerusalemme celeste*[33]. I Borghi intesero perfettamente tale «codice» e vi si riferirono per costruire il «nodo» del manufatto (Fig. 14). Confrontando con quest'ultimo il polittico a cinque nicchie, si osserva che, al di là delle semplificazioni necessarie alla rappresentazione (si veda la mancanza delle scanalature o l'arrotondamento delle colonnette che separano le nicchie), il disegno dell'impianto architettonico è perfettamente rispettato, fin dove possibile, compresi, ad esempio, i segni dei blocchi di marmo della parete e la sagoma delle piccole figure superiori del polittico *reale*, irriproducibili però nei dettagli per carenza spaziale. Il nodo presenta sezione circolare e alla base è caratterizzato da una cornice a cordone intrecciato, identica a quella presente nell'originale. Le nicchie sono in numero di otto (e nuovamente si ripete il tema della resurrezione e della vita eterna) e contengono le effigi in argento dei primi sette santi vescovi della diocesi di Como, indicati per nome e individualmente caratterizzati, attornianti la immagine argentea della Madonna col Bambino. Partendo dalla destra della figura mariana e procedendo in senso antiorario sono rappresentati, secondo un ordine che non è quello cronotattico: S. Felice con un libro (Fig. 15), S. Provino con la croce (Fig. 16), S. Esuperanzio benedicente, S. Console con una mano sul petto, S. Eusebio indicante il cielo con un dito, S. Amanzio benedicente, S. Abbondio benedicente.

Fig. 14. Nodo dell'ostensorio.

Fig. 15. Particolare del nodo dell'ostensorio: S. Felice, primo vescovo di Como (386-?).

Dall'interno del nodo si innalza una forma troncoconica, terminante in sommità con un internodo a forma di prisma esagonale regolare, su ciascuna delle cui facce è inserito un cabochon circolare in lapislazzuli, caratterizzato, come nei casi già visti, da bordo in milligrana. Se l'ottagono significa resurrezione, l'esagono, secondo la simbologia di S. Ambrogio, è figura della morte, intesa nell'accezione battesimale, e cioè di morte al peccato, preludio a uno stato di grazia[34]: rappresenta quindi, nuovamente, una concezione di *rinascita.* Rispetto all'architettura della cattedrale, la scelta dell'esagono regolare, che è comunque una figura inscrivibile nel cerchio, simbolo di perfezione, potrebbe essere spiegata con la presenza dei sei cabochon circolari, che costituiscono un raddoppiamento del numero dei tre tondi posti sopra il portale maggiore[35].

Riprendendo una tradizione consolidata, i Borghi interposero tra il fusto e il ricettacolo due testine angeliche di apparente sostegno a quest'ultimo, ma, anziché anteriormente e posteriormente, le posizionarono lateralmente (Fig. 17). Attraverso accorgimenti come questo, l'ostensorio diviene fruibilmente osservabile da ogni lato.

Il ricettacolo è la parte più complessa del manufatto, nonché quella che richiama più direttamente la facciata della cattedrale, rappresentata nel recto. Occorre premettere che tale facciata è suddivisa in tre scomparti da quattro lesene e che il ricettacolo si riferisce alla parte centrale, bordata lateralmente da cornici che richiamano le lesene più esterne. Restano pertanto escluse dalla riproduzione le due lesene centrali e

Rita Pellegrini

L'«ostensorio d'oro» della cattedrale di Como *(Stanislao e Cornelio Borghi, 1932)*

Fig. 16. Particolare del nodo dell'ostensorio: S. Provino, secondo vescovo di Como (post 391-420).

Fig. 17. Particolare del fusto dell'ostensorio: testina angelica.

Fig. 18. Recto del ricettacolo dell'ostensorio: predella.

Fig. 19. Lato sinistro dell'ostensorio.

le due ali laterali. Da un punto di vista realistico, nell'ostensorio si riconoscono gli elementi architettonici fondamentali dell'edificio: il rosone; le due lesene laterali, ciascuna formata da tre nicchie sovrapposte, pari alla metà di quelle delle lesene *vere*; i *gattoni* sommitali; il gugliotto e le guglie laterali. Occorre tuttavia specificare che nelle lesene della facciata del duomo sono riconoscibili due livelli, uno superiore, formato dalle nicchie contenenti statue di santi, e uno inferiore, composto da serie di sei formelle a rilievo sovrapposte, raffiguranti simboli cristologici e mariologici, immagini veterotestamentarie, effigi di santi e altri motivi. All'interno della già citata concezione della facciata come grande polittico, la fascia delle formelle è stata interpretata come la predella del polittico stesso. Anche nell'ostensorio vengono effettivamente distinti un *sotto* e un *sopra,* evidenziando la *predella* tra due linee orizzontali costituite dalla solita cornice a cordone ritorto.

Analizziamo anzitutto tale predella, che è costruita su lastra d'argento cesellata e parzialmente dorata (Fig. 18). Nel manufatto, la gamma tematica offerta dalle formelle del duomo è risolta, alla base delle due lesene laterali, con la raffigurazione di un giglio argenteo, inquadrato all'interno di una cornice a cuspide. L'idea non è banale, ma si riallaccia al fatto che molte delle formelle del duomo rappresentano, a scopo simbolico, motivi floreali o, più in generale, vegetali. Nella parte di predella compresa tra le due lesene, è cesellata una scena ambientata in un giardino di gigli, con figure femminili e maschili, impegnate nella preghiera o nel canto sostenuto da un'arpista e da una violinista disposte ai due lati. Si può asserire che la scena riassuma bene i molteplici motivi presenti nelle formel-

Fig. 20. Teca-rosone dell'ostensorio.

Fig. 21. Particolare della teca dell'ostensorio con lapislazzuli e gemme viola.

Fig. 22. Lunetta con diamanti e zaffiro.

le, presentando una sorta di *giardino della purezza e della virtù,* sospeso tra terra e cielo, tra umanità e santità.
Sopra la detta scena si trova la parte principale dell'ostensorio, quella con la teca, inquadrata lateralmente dalle già nominate lesene nelle cui tre nicchie, a differenza delle figure di santi scolpite nell'edificio, sono collocate, di nuovo, alcune effigi di vescovi della diocesi di Como. Ogni immagine è connotata da un'abbreviazione del nome del presule di riferimento ed appare diversa dalle altre per posizione e/o atteggiamento. Come nel caso delle lesene più esterne del duomo, che presentano sei nicchie di santi anche nell'angolo di facciata rivolto verso nord e verso sud, nell'ostensorio le nicchie contenenti immagini vescovili sono riprese sui lati, consentendo, come si è già detto, una fruibilità visiva del manufatto in ogni sua parte (Fig. 19). Anteriormente, sul lato sinistro, procedendo dall'alto verso il basso si riconoscono i santi vescovi: Eupilio con una mano sul petto, Giovanni a mani giunte, Prospero a mani tese; analogamente a destra: Agrippino con una mano sul petto, Eutichio indicante verso l'alto e Flaviano con una mano sul petto. Sul bordo sinistro esterno: Vittorino con una mano sul petto, Rubiano con una mano sul petto e Giovanni indicante verso l'alto. Sul bordo destro esterno: Ottaviano orante, Adalberto un una mano sul petto e Martiniano con una mano verso l'alto.
La teca riprende l'immagine del rosone e questo non è soltanto un buon espediente tecnico-artistico, ma anche e soprattutto simbolico. Il cerchio è innanzitutto «una immagine della compiutezza e della perfetta corrispondenza interna»[36], tanto che negli ostensori raggiati la teca, come del resto l'ostia, è di forma circolare. Il rosone rimanda inoltre alla simbologia della stella e della luce[37] e, così come il rosone della cattedrale lascia filtrare la luce divina[38], la teca della Eucaristia irradia la luce di Cristo Salvatore. Infatti, pur essendo un ostensorio architettonico, come in un ostensorio

Fig. 23. Particolare del recto del ricettacolo: ghirlanda con paste vitree azzurre.

raggiato dalla teca si diparte la luce, rappresentata da raggi fiammeggianti e lanceolati, cesellati nella lastra di fondo (Fig. 20).
Nell'ostensorio d'oro il bordo interno della teca è costituito da gemme circolari viola sfaccettate e incassate a baffo, con bordo a milligrana; quello esterno da una fascia in lapislazzuli, inserita, come in un merletto, in una cornicetta a giorno cesellata e traforata (Fig. 21). Il blu/oro del lapislazzuli è il colore più utilizzato nel manufatto. Al di là delle discussioni linguistiche circa la coincidenza del lapislazzuli e dello zaffiro nella Bibbia, con tutte le conseguenze del caso[39], si ritiene qui che la centralità debba essere data non tanto al tipo di pietra, che esprime comunque un concetto di sacralità[40], quanto al suo colore. Il blu è stato definito il più immateriale e il più puro dei colori, legato alla verità, nonché, essendo un colore mariano, quello che esprime il distaccamento dai valori del mondo e la liberazione dell'anima[41]. L'uso del viola può essere invece ricondotto in questo contesto alla tradizione cristiana che ne fa il colore dei vescovi[42]: la presenza sull'ostensorio delle effigi dei primi vescovi comensi e il colore viola che si accompagna alla teca esprimerebbero dunque la partecipazione al Mistero eucaristico della Chiesa locale di Como, identificata nella sua cattedrale.
Dentro la teca, la preziosa lunetta d'oro è ornata al centro da uno zaffiro ovale sfaccettato, la «gemma delle gemme»[43], che nel cristianesimo rappresenta sia la contemplazione[44] che la purezza e la forza luminosa del Regno di Dio[45]. Lateralmente ad esso sono incassate due serie di sette diamanti ovali con taglio a rosetta, di dimensioni decrescenti procedendo verso l'esterno (Fig. 22). Questa pietra dalle qualità eccezionali è simbolo della incorruttibilità dell'anima e la vita eterna[46]. Tutte le gemme sono incassate a punte.
Intorno alla teca sono disposte figure d'angelo oranti e adoranti, ripresa e adattamento di quelle testine di cherubino che ornano le teche di molti ostensori raggiati dei secoli XVII-XIX. Alla base due angeli sostengono una ghirlanda ornata da tanti pic-

Fig. 24. Confronto tra una guglietta laterale dell'ostensorio e la guglietta centrale destra della cattedrale (fotografia dell'arch. Federico Frigerio. Da: F. Frigerio, *Il duomo di Como e il broletto*, Como 1950).

Fig. 25. Confronto tra il gugliotto centrale dell'ostensorio e quello della cattedrale (fotografia dell'arch. Federico Frigerio. Da: F. Frigerio, Il duomo di Como e il broletto*, Como 1950)*.

coli cabochon tondi in pasta vitrea azzurra, che creano una sorta di cielo, per la scena sottostante della predella, attraverso cui si irradia la luce del rosone solare (Fig. 23).
La base della teca è ornata da una bordura di archetti trilobi che riprendono quelli sottostanti al polittico a cinque nicchie già citato. Minuziosa e particolareggiata, nonché molto simile all'originale, risulta la lavorazione delle guglie sommitali, elevate fra i caratteristici gattoni (Fig. 24). La loro realizzazione è frutto di un fine lavoro di pazienza. La croce del gugliotto centrale poggia su una sfera in agata, le cui sfumature simulano i cangianti riflessi metallici dell'originale (Fig. 25). Il sottotetto, come nel modello, è ornato di archetti pensili trilobati. La parte posteriore del ricettacolo presenta una decorazione semplificata. In corrispondenza alle lesene ritroviamo in predella il solito fiore di giglio e superiormente tre nicchie abbozzate e senza profondità né figure (Fig. 26). Intorno alla teca raggiata e circondata da testine alate di cherubino è costruita una croce, il cui braccio verticale divide la predella in due parti, in ciascuna delle quali sono cesellate, specularmente tra loro, tre pecore aureolate in un campo di gigli. Si tratta forse di una raffigurazione del «piccolo gregge» a cui allude Gesù nel vangelo di Luca[47] (Fig. 27).

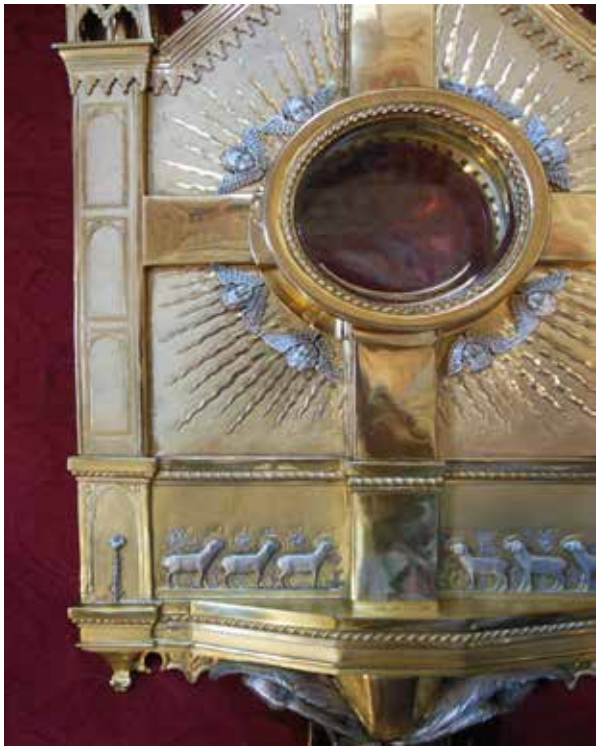


Fig. 26. Particolare del verso dell'ostensorio.

Fig. 27. Particolare del verso dell'ostensorio: predella.

Note

[1] Stanislao e Cornelio avevano anche un fratello, Riccardo Luigi Vittorio (n. 1900 aprile 5), di professione decoratore, e due sorelle: Maria Giuseppa Piera (n. 1903 marzo 20) e Giuseppina Luigia Vittorina (n. 1907 dicembre 18). I genitori di Stanislao si erano sposati il 26 febbraio 1898 e la famiglia viveva a Fino Mornasco in via Odescalchi. I genitori di Natale Luigi si chiamavano Giovanni Borghi e Luigia Casartelli ed erano entrambi contadini. Tutti i dati anagrafici sono stati desunti da www.ancestry.it (consultazione 2020 maggio 11).

[2] G. Maresca, *Stanislao Borghi: una vita per l'arte,* in "La Cava", V, Varese 1998, p. 90 ; B. Majorino, *Maestri di bottega nella provincia varesina,* Gavirate 2000, p. 18.

[3] *Manuale della Provincia di Como 1910,* Como 1910, p. 320.

[4] Su Giovanni Redaelli cfr. A. Bernareggi, *Le arti minori all'Esposizione d'arte sacra a Milano,* in "Arte cristiana", X, 7, Milano 1922, pp. 205-208.

[5] Per le notizie biografiche fin qui presentate cfr. G. Maresca, *Stanislao Borghi,* 1998, p. 90; B. Majorino, *Maestri di bottega,* 2000, p. 18.

[6] Testimonianza orale dei discendenti di Stanislao Borghi.

[7] G. Maresca, *Stanislao Borghi,* 1998, p. 91; B. Majorino, *Maestri di bottega,* 2000, p. 18.

[8] P. Venturelli, *Argentieri e orefici a Milano e in Lombardia dal tardo Settecento agli anni Trenta,* in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940,* a cura di V. Terraroli, Milano 1998, 1999, pp. 336-339.

[9] Testimonianza orale dei discendenti di Stanislao Borghi.

[10] Francesco Ser Gregori è un argentiere gravedonese vissuto tra XV e XVI secolo. Di lui sono note, oltre alla perduta croce di Gravedona del 1508, una croce del 1489, conservata nella chiesa di S. Martino a Pianello del Lario (CO), e quella del 1513 appartenente alla chiesa di S. Maria in Martinico a Dongo (CO). Si attribuisce allo stesso autore la croce di Cernobbio, databile al 1508. S. Monti, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como,* Como 1902, pp. 170-173.

Nel 1927, a seguito del furto, la fabbriceria di Gravedona incaricò l'ing. Antonio Giussani di scegliere l'artefice per il rifacimento della croce. Il Giussani scrisse che «solo dopo varie ricerche ebbi la fortuna d'incontrarmi nei fratelli Stanislao e Cornelio […]. L'esame di numerose riproduzioni di oggetti antichi […] e di varie opere nuove ispirate al gusto dei classici, m'incoraggiò ad affidarne loro l'esecuzione […]». A. Giussani, *La croce, il calice e la pace di Gravedona,* in "Rivista Archeologica della Provincia di Como", 96-98, Como 1929, pp. 175-184.

[11] M. Zecchinelli, *Le Tre Pievi. Gravedona Dongo Sorico,* Milano 1951, p. 45.

[12] Insieme alla croce e al calice, vennero rubati altri manufatti, fra cui una pace ritenuta di epoca compresa tra fine Duecento e inizio Trecento. Gli oggetti furono pubblicati da Santo Monti a inizio '900, in S. Monti, *Storia ed arte*, 1902, pp. 165, 166, 171, 172, 178.

L'arciprete di Gravedona dell'epoca narra in dettaglio l'accaduto: «[…] la croce, il calice e la pace furono rubati nella notte dal 10 all'11 novembre dell'anno 1920, assieme ad altri due calici e due pissidi d'argento. I ladri, spezzata l'inferriata d'una finestra della sagrestia, vi si introdussero, e forzato l'armadio contenente gli oggetti sacri preziosi, sacrilegamente rubarono gli oggetti sopra elencati. La sacrilega impresa fu capitanata da un certo […] di qui. Delinquente scaltro, ladro matricolato, già durante la guerra aveva disertato, seco portando la cassa del reggimento. Approfittando dell'amnistia concessa dopo la guerra anche ai disertori, era sfacciatamente tornato al suo paese, covando nel suo cuore miserabile la losca impresa. Impossibile descrivere l'indegnazione e il dolore che il furto sacrilego produsse in paese, non appena fu scoperto. A riparazione subito si costituiva un comitato per la raccolta dei fondi, per ridonare alla chiesa arcipretale gli oggetti sacri dei quali era stata derubata. Il 25 novembre i ladri venivano scoperti a Milano ed assicurati alla giustizia. Ma croce, calice e pace dai ladri erano già stati spezzati e venduti ad un orefice per settecento lire. […] Col materiale ricuperato e col denaro offerto dalla popolazione, si affidò ai fratelli Borghi di Malnate la ricostruzione dell'antica croce e dell'antico calice; ricostruzione ch'è fedele nei riguardi di quella, non così nei riguardi di questo». APGr, 1, "Notizie storiche religiose […] compilate dal parroco arciprete sac. Carlo Cometti", ff. 3-4.

[13] Sul calice fu impressa un'iscrizione che fa memoria dell'autore (opus stanislai burgi de fino mornasco […]) e che ricorda brevemente la storia dell'oggetto. G. Maresca, *Stanislao Borghi,* 1998, pp. 96-97.

[14] APGr, 17, "Spese varie 1959".

[15] APGr, 1, Cronicon; APGr, 17, "Spese varie 1960".

[16] APGr, 1, Cronicon.

[17] Testimonianza orale dei discendenti di Stanislao Borghi. Cfr. anche G. Maresca, *Stanislao Borghi,* 1998, p. 92; B. Majorino, *Maestri di bottega,* 2000, p. 19.

[18] Testimonianza orale dei discendenti di Stanislao Borghi.

[19] Agli atti della visita pastorale del 4 maggio 1934, il vescovo Alessandro Macchi scriveva che «ci è particolarmente grato ricordare come in occasione del I Congresso Mariano la preziosa statua dell'Assunta con il Bambino veniva solennemente incoronata nel maggio del 1931 dall'Eminentissimo Cardinale Schuster, nostro Metropolita, e si arricchiva il tesoro del Capitolo con due corone d'oro, offerte dalla popolazione ed eseguite dai Fratelli Borghi». ACCo, A VI, 3-4, "Visite Pastorali e Vicariali", *Alessandro Macchi (1932-1941).*

[20] ACCo, A VI, 3-4, "Visite Pastorali e Vicariali", *Alessandro Macchi (1932-1941).*

[21] *Christum Regem Eucharisticum Venite Adoremus. Primo Congresso Eucaristico Diocesano,* Como 1932. In ASDCo, Ordinariato, 28, "I Congresso Eucaristico Diocesano".

[22] «[…] poiché l'oro, l'argento, le pietre preziose di cui si compone son stati offerti da famiglie cittadine in buon numero, così si può dire veramente che esso è l'espressione del culto e della devozione di tutta la città verso il Ss. Sacramento, ne raccoglie i desideri, le preghiere, gli omaggi». Così si espresse un anonimo redattore, da identificarsi forse nel sacerdote don Giacinto Turazza. *Christum Regem*, 1932, p. 20.

[23] APVe, Registri, "Libro delle Cronache del sacerdote G. F. Giossi". Cfr. anche R. Pellegrini, *Il bene fatto bene non fa rumore,* Vercana 2017, pp. 17-18.

[24] Infatti durante la guerra l'ostensorio venne depositato, insieme agli oggetti più preziosi, «nel luogo prestabilito» e fu ritirato alla fine del conflitto. ACCo, IV/3, 3.

[25] *Bollettino ecclesiastico ufficiale della diocesi di Como,* VI, 10, Como 1932, p. 295. In ASDCo, Ordinariato, 28, "I Congresso Eucaristico Diocesano".

[26] *Christum Regem*, 1932, p. 20. Cfr. anche gli atti della visita pastorale del 1934 in ACCo, A VI, 3-4, "Visite Pastorali e Vicariali", *Alessandro Macchi (1932-1941).*

[27] J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles,* Paris 2012, p. 793. Il tema venne sottolineato dal cardinale e arcivescovo di Milano Schuster, che intervenne alle solennità della giornata conclusiva del Congresso: «A che la vita presente senza la speranza d'un domani senza limiti di tempo? A che vivere se non c'è una vita che non finirà? Come dice S. Agostino: "A che vivere splendidamente, se non è un vivere eternamente?". Ebbene la vita eterna ci è fornita dall'Eucaristia, ma per vivere eternamente lassù, dobbiamo quaggiù vivere intimamente con Dio […]». *Bollettino ecclesiastico,* 1932, p. 292.

[28] G. P. Kirsch, *Le catacombe romane,* Roma 1933, p. 192.

[29] J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, pp. 310-311; L. Charbonneau-Lassay, *Il Bestiario del Cristo*, Roma 1994, II, pp. 26-27.

[30] «E come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che sia innalzato il Figlio dell'uomo, perché chiunque crede in lui abbia la vita eterna» (Gv 3, 14-15).

[31] Anche l'etimologia gioca un ruolo importante, essendo l'eliotropia la proprietà di diffrangere i raggi del sole: l'ingresso nel tempio diffonde la luce divina. G. Ferrofino-L. Orsini, *Ori e gemme in uso sacro,* Alessandria 1987, p. 113; G. Devoto-A. Molayem, *Archeogemmologia,* Roma 1990, pp. 38-39.

[32] J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, p. 793.

[33] A. Rovi, *Immagini e simboli di santità,* in A. Maggiolini et al., *La Cattedrale sul lago,* Milano 1995, pp. 74-75.

[34] «Le plan hexagonal, qui est parfois adopté [pour les fonts baptismaux, ndr], insiste sur l'autre aspect du baptême, l'ensevelissement de l'être de pêchè dans son tombeau, prélude de sa renaissance en un être de grâce». J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, p. 793.

[35] I tre tondi raffigurano Adamo, Eva e lo Spirito Santo. A. Rovi, *Immagini e simboli,* 1995, pp. 82-83.

[36] G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana,* Milano 1984, p. 95.

[37] M. Feuillet, *Lessico dei simboli cristiani,* Roma 2006, p. 98.

[38] «[…] una luce solare che entra nel tempio, ma anche una irradiazione di presenza misterica che esce da esso […]». F. Rainoldi, *Templum Mariae Virginis,* in A. Maggiolini et al., *La Cattedrale,* 1995, p. 107.

[39] Alcuni passi biblici legati alla teofania si riferirebbero al lapislazzuli anziché, come si traduce solitamente, allo zaffiro. G. Ferrofino-L. Orsini, *Ori e gemme,* 1987, p. 127.

[40] J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, p. 650.

[41] G. Heinz-Mohr, *Lessico*, 1984, p. 112; J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, pp. 148-149. Cfr. anche G. Ferrofino-L. Orsini, *Ori e gemme,* 1987, p. 126.

[42] J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, p. 40.

[43] Così chiamato da alcuni autori per il suo colore e da altri per le sue virtù, poiché «fortifica il corpo, e gli dà buon colore; raffredda gli ardori della lussuria e fa l'huomo casto e pudico; […] fa chi lo porta pacifico, amabile, pio, e divoto, e informa l'anima alle buone opere». L. Dolce, *Libri Tre nei quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme che produce la Natura, della qualità, grandezza, bellezza, e virtù loro*, Venezia 1565, II, pp. 20, 35, 37, 38, 48, 60, 61, 65, 71.

[44] G. da S. Gimignano, *Summa de exemplis, et rerum similitudinibus locupletissima*, Venezia 1584, p. 67, 69, 70, 75.

[45] J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, p. 978.

[46] G. Ferrofino-L. Orsini, *Ori e gemme,* 1987, p. 71; J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire,* 2012, p. 407.

[47] «Non temere, piccolo gregge, perché al Padre vostro è piaciuto di darvi il suo regno» (Lc 12, 32).

Recensioni

Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento – Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo di Paola Venturelli, con un contributo di Pier Luigi Tagliabue, Milano 2020, Silvana Editoriale, 152 pp., ill. col.

di Lucia Ajello

Alcuni libri d'arte hanno il merito di restituire pienamente ai lettori le atmosfere e i contesti dei capolavori oggetto di disamina da parte degli autori.
È questo il caso di *Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo* di Paola Venturelli. L'autrice indaga la storia di trecento tavolette lignee da soffitto che fungono da *trait d'union* di due lucenti dimore nobiliari lombarde: dal palazzo già dei potenti Benzoni di Crema arrivarono, alla fine del XIX secolo, siffatte tavolette datate intorno al 1502 nella splendida villa Giovio della Torre di Sovico in Brianza.
Come se facesse gli onori di casa, Pier Luigi Tagliabue, nel suo contributo intitolato "Personaggi e storie della villa Rossi Martini di Sovico" che anticipa il lavoro di Venturelli, ci introduce alle meraviglie della dimora lombarda di cui è l'attuale proprietario, raccontando la storia della casa e quella delle famiglie che l'hanno abitata. L'autore si sofferma soprattutto sul nucleo formato dalla contessa Emilia Martini e dal marito, il senatore Gerolamo Rossi ai quali si deve la presenza delle tavolette nella villa di Sovico quando decisero di ristrutturare e ampliare la dimora briantea, arredandola *ex novo* intorno al 1895. Tagliabue restituisce attraverso testimonianze illustri come quella del pittore Francesco Hayez, una vivida atmosfera in cui donne affascinanti, grandi amori, tanti personaggi del Risorgimento Italiano, sembrano rivivere attraverso i dati documentali riguardanti la villa di Sovico, grazie anche a un corredo iconografico costituito da piantine della dimora, da cartoline d'epoca, dalla ricostruzione dell'albero genealogico dei Martini Rossi.
La storia delle tavolette cremasche sembra fare da contraltare al passato imponente di chi è entrato in stretto contatto con queste piccole opere d'arte.
Il saggio di Paola Venturelli intitolato "Le tavolette lignee da soffitto cremasche a Sovico, tra storia e moda" focalizza immediatamente l'attenzione su un censimento del 1907 in cui compare una foto che immortala le tavolette oggetto di disamina che campiscono le pareti del grande salone di rappresentanza.
Venturelli segnala come questo censimento fosse la prima (e unica) menzione delle tavolette da soffitto, pervenute con l'acquisto della villa nel 1953 all'ingegner Pier Luigi Tagliabue, che ha voluto sottrarre all'oblio i 185 esemplari ritrovati all'interno di scatoloni nella villa, valorizzandoli in un nuovo allestimento negli ambienti della sua dimora. Partendo da questa veloce citazione Venturelli indaga le origini delle tavolette, appassionando il lettore come se fosse un'inchiesta.

Le tavolette sono, infatti, attribuite storicamente a Vincenzo Civerchio (circa 1460/70 – 1544) un artista che come spesso accade viene nobilitato da un inesistente alunnato presso l'illustre Raffaello. Ad ogni modo, segnala la studiosa che il pittore fu una delle glorie pittoriche di Crema e una tradizione locale, mai comprovata, ha voluto riferirgli parte della produzione degli arredi lignei da soffitto locali.
L'interesse si sposta quindi sulla vivace e ricca cittadina lombarda, Venturelli ricorda come Crema fosse sotto il governo della Serenissima dal 1449 al 1797, con la breve parentesi del dominio francese tra il 1509 e il 1512.
Il contesto storico si rivela come sempre fondamentale per comprendere con profondità di sguardo un'opera d'arte.
La storica dell'arte rammenta come le "300 tavole" a Sovico appartengano al particolare genere artistico delle tavolette da soffitto, che ebbe tra la seconda metà del XV secolo e gli inizi del successivo in Crema un punto notevole di elaborazione, con opere di carattere sostanzialmente profano connotate da un alto livello pittorico, in contrasto con buona parte delle metope realizzate in altre aree, segnate spesso da formule iconografiche seriali di scarso valore formale, eseguite da maestri di non grandi capacità. La studiosa si concentra anche sui materiali, sulle collocazioni di questa particolare forma di arredamento, puntualizzando come fosse frutto di un lavoro di artigiani/artisti dalle capacità diverse, attivi in squadre ben organizzate con compiti e mansioni definite all'interno di botteghe altamente specializzate sul fronte delle tecniche e dei materiali, dalla lavorazione del legno alla pittura, alle pratiche costruttive.
Venturelli ricorda anche come questo lavoro si configurasse come un prodotto "corale", menzionando la felice definizione di Winifred Terni de Gregory (1879-1961), alla quale si deve la riscoperta e valorizzazione di questo genere pittorico.
L'autrice disquisisce poi intorno alla scelta per nulla scontata da parte dei coniugi Martini-Rossi di arredare il proprio ambiente domestico con "300 tavole" da soffitto in un'epoca in cui in Italia era scarsissima l'attenzione verso questo genere di manufatti artistici. Opere che, specifica la studiosa, sono state oggetto in quegli anni di rapaci operazioni mercantili dovute alla noncuranza di proprietari e amministratori pubblici, portando alla perdita d'interi cicli menzionati puntualmente da Venturelli. Manufatti che tolti dagli ambienti e immessi sul mercato, sono oggi dispersi in una miriade di passaggi collezionistici.
Lo studio delle tavolette cremasche a Sovico diventa quindi occasione per affrontare un tema attuale di importanza fondamentale come la tutela e la conservazione di opere di assoluto pregio artistico ma considerate per gusto o pregiudizio di minore importanza.
L'osservazione diretta delle opere, operazione imprescindibile per uno studio storico-artistico di alto valore scientifico, consente all'autrice di costruire delle solide e convincenti ipotesi investigative. Le indagini della storica dell'arte, quindi, approfondiscono la provenienza delle tavolette. Scrive la studiosa: "Sono le vivaci rappresentazioni araldiche a fornirci importanti indizi per incominciare a costruire la nostra storia e a permettere di risalire alla famiglia che abitava nel palazzo da dove provengono le metope lignee pervenute a Sovico, facendocene anche scoprire il probabile committente". Il riconoscimento nelle metope di un gran numero di stemmi appartenenti all'antica famiglia Benzoni consente all'autrice di ragionare intorno a

diverse opere connesse all' autorevole famiglia cremasca. Venturelli precisa poi che lo stemma Benzoni-Martinengo fisserebbe dunque la cronologia delle tavolette presenti oggi a Sovico intorno al 1502.
Venturelli giunge ad elaborare una convincente ipotesi riguardante gli autori della serie di Sovico attribuendo la realizzazione quindi a due diversi *atelier,* uno dei quali stilisticamente vicino alla produzione del leonardesco Bernardino de Conti (1470 circa – *post* 1522).
Attraverso la penna di Venturelli si dischiude poi un'analisi formale dei gioielli, degli abiti indossati dai protagonisti che si stagliano dalle metope. L'attenta analisi di gentiluomini, di dame e di condottieri, re e imperatori immortalati nelle tavolette da soffitto consente all'autrice di raccontare i gusti e la moda imperante a Crema nel XVI secolo, con elementi desunti dalla cultura veneta e milanese, declinati in una formula originale. Le metope, infatti, si configurano come piccoli e preziosi tasselli di un mosaico che raffigura un'epoca passata. La descrizione attenta di abiti, di dettagli di moda, di elaborati gioielli e di fantasiose acconciature consente di imparare un lessico da addetti ai lavori; anche il lettore meno avveduto, leggendo il prezioso contributo di Venturelli, può allenare il proprio occhio nel riconoscere ornamenti lontani nel tempo.
Nella "Nota introduttiva al catalogo", infine, appare lodevole la scelta insolita di presentare le parti posteriori di questi esemplari, generalmente omessi dai cataloghi perché non godono di grande impatto visivo. Siffatta scelta dimostra invece l'importanza del retro che, come spesso accade, diventa chiave di volta per comprendere la storia di un'opera d'arte.
Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo attesta quindi come si possa coniugare il piacere della lettura con lo studio rigoroso di un saggio scientifico.
Grazie alla prosa sapiente di Paola Venturelli, una storica dell'arte che si è sempre contraddistinta per studi nel settore delle Arti Decorative di altissima qualità scientifica, possiamo quindi viaggiare nel tempo e nello spazio intrecciando storie, nomi e protagonisti di diverse epoche alla ricerca di notizie di piccole e preziose opere d'arte.

Arte orafa a Pisa fra Sei e Settecento. Il Duomo e la città di Daria Gastone, Pisa 2020, Astarte Edizioni, 252 pp., ill. col.

di Anita Paolicchi

Questo volume di Daria Gastone inaugura la collana "Arti congeneri", diretta da Antonella Capitanio, della casa editrice pisana Astarte Edizioni.
Frutto della tesi dottorale discussa da Daria Gastone all'Università di Firenze nel marzo del 2018, *Arte orafa a Pisa fra Sei e Settecento* rappresenta la sintesi del lungo e puntuale lavoro di ricerca condotto dall'autrice in questi anni sia negli archivi di varie istituzioni del territorio sia nel corso di campagne di schedatura del patrimonio mobile della diocesi pisana.
Come osservato da Capitanio nella prefazione, questo studio colma una lacuna negli studi sulle antiche argenterie marcate che hanno conosciuto in Italia a partire dagli anni Settanta del Novecento un'accelerazione, ma che rimangono ancora incompleti. In particolare per quanto riguarda la Toscana, ad eccezione di Lucca e Firenze, città per le quali gli studi vennero favoriti dalla presenza di consistenti fondi archivistici relativi all'attività degli uffici della Zecca, le vicende storiche e l'assenza di un'organica documentazione per alcune aree del territorio hanno finora rallentato la precisazione dell'identità degli orafi attivi in città come Pisa, che perdendo l'autonomia amministrativa una volta inglobate nello Stato mediceo avevano perso anche la propria autonomia legislativa nell'ambito della produzione orafa.
Il primo capitolo, intitolato "Organizzazione del mestiere e regole della produzione", fornisce alcune coordinate introduttive sull'argomento, narrando sinteticamente l'origine e l'evoluzione dell'Arte degli orafi pisani, ripercorrendo le normative emanate fra il Trecento e il Settecento, e si chiude con un interessante paragrafo sulla distribuzione delle botteghe orafe nel centro urbano della città.
Il secondo capitolo, "L'oreficeria a Pisa nel Seicento. Origine e sviluppi di un contesto produttivo coeso", entra invece nel vivo della discussione, introducendo i protagonisti del mercato e del sistema produttivo pisano, caratterizzato da legami familiari (si ricordano per esempio le genealogie dei de' Lani, i Cominotti, gli Zucchetti, i Tamburini) e strette collaborazioni fra maestranze orafe che condividevano spazi ed esperienze. L'ultimo paragrafo di questo capitolo si sofferma sulla "nuova generazione" di orafi attivi a cavallo fra Seicento e Settecento, erede di una consolidata tradizione locale, ma al contempo foriera di un rinnovamento dovuto ai rapporti con l'ambito artistico capitolino, con i quali queste giovani maestranze intessono relazioni e dal quale importano modelli. Figura centrale di questo scorcio di secolo appare essere Giovanni Francesco Norci, che prima si unisce in compagnia con altri orafi coetanei affermandosi come erede del patrimonio culturale di Giacinto

Ranieri Fortini, e successivamente si ritrova a capo di una bottega attorno alla quale gravitano orafi più giovani, un vero e proprio "crocevia produttivo per la gran parte degli argentieri attivi a Pisa a cavallo dei due secoli" (p. 68).
Il terzo capitolo, "L'arte orafa nel Duomo di Pisa fra Sei e Settecento. Committenza medicea e devozione pisana", è dedicato alla presentazione puntuale delle commissioni medicee per il Duomo e si sofferma in particolar modo sull'analisi dei modelli adoperati dagli orafi. Protagonisti di questo capitolo sono indubbiamente Sebastiano Tamburini e Giovanni Battista Foggini.
La prima opera a essere presentata è il ciborio d'argento della cappella dell'Annunziata, realizzato nell'ambito della politica condotta da Cosimo III a sostegno delle pratiche devozionali dei propri sudditi. Come ben evidenziato dall'autrice, si tratta di un'opera di "concertazione": oltre all'orafo Sebastiano Tamburini e a Giovanni Battista Foggini, autore del progetto e supervisore insieme a Giovanni Vambrè, la realizzazione del ciborio vide coinvolte diverse figure professionali, come intagliatori, pittori, ricamatori, doratori, sia pisani che fiorentini.
Il ciborio, il cui impianto esagonale si rifà ad alcuni precedenti, coniuga abilmente elementi visivi tipici della tradizione fiorentina e novità romane, soluzione formale che verrà a lungo replicata in ambito pisano negli apparati festivi dedicati alla celebrazione dell'Eucarestia.
Il secondo tema affrontato in questo capitolo è il corredo orafo dell'altare di San Ranieri nella cappella dell'Incoronata, che, come altre opere per enti ecclesiastici cittadini, vide nuovamente coinvolto lo scultore fiorentino Foggini; parte di questi arredi andò dispersa nel corso del tempo e le loro dimensioni e il loro aspetto è noto solo grazie alle tracce documentarie relative alla loro commissione. Questa disamina è anche occasione per alcune precisazioni sull'attribuzione, finora imprecisa ed ipotetica, dell'autore del gradino d'altare in argento: le testimonianze documentarie identificate da Gastone permettono di ricondurlo con certezza al fiorentino Livio Vittorio Schepers, attivo nella bottega del Norci agli inizi del Settecento prima di trasferirsi con successo a Genova e infine a Napoli. Quanto agli angeli d'argento sull'urna di San Ranieri, evidenti differenze nella modellazione, nel trattamento dei volumi, nella gestualità e nelle fisionomie, concorrono all'individuazione di due autori distinti per l'uno per l'altro: come suggerito dall'autrice, il primo potrebbe verosimilmente essere opera di Giovanni Francesco Norci, coadiuvato da alcuni lavoranti, e, quando questi venne sospeso dall'incarico, la sua realizzazione potrebbe essere stata portata a termine da Orazio Dalli (p. 79), mentre il secondo può essere identificato in quello che, stando ai documenti, venne realizzato circa un decennio dopo dell'argentiere fiorentino Lorenzo Loi (p. 82).
A queste iniziative per il Duomo fecero seguito, sempre nel Settecento, altri cantieri artistici ecclesiastici, ai quali è dedicato il quarto capitolo, "L'oreficeria fra le arti. Aspetti della produzione suntuaria a Pisa nel Settecento". Le chiese del territorio furono oggetto di interventi di riqualificazione e ammodernamento, che riguardarono sia l'impianto strutturale, sia l'arredo interno, sia l'ornato plastico-pittorico: questi interventi furono occasione di incontro fra maestranze eterogenee. Un ruolo-chiave in questo contesto venne giocato dai fratelli Giuseppe e Francesco Melani – pittori, progettisti e architetti nati negli anni Settanta del Seicento e morti entrambi negli

anni Quaranta del secolo successivo –, i quali vennero fatti oggetto di grande apprezzamento per la loro capacità creativa. Nel Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa sono conservati alcuni loro studi per arredi ecclesiastici destinati al Duomo: cornici per carteglorie, candelieri, vasi e reliquiari, in parte con certezza realizzati da orafi pisani, come risulta dalla documentazione conservata negli archivi.
Nell'economia del testo di Daria Gastone, questa traccia, in cui il Duomo è posto come centro gravitazionale della trattazione, diventa occasione per contestualizzare l'attività degli orafi anche in altre chiese del territorio, il cui patrimonio è stato purtroppo oggetto di requisizioni a partire dalla fine del Settecento.
Tra i punti di forza che rendono questo volume un contributo fondamentale per la conoscenza della storia dell'oreficeria è la prima delle appendici, ovvero una raccolta dei profili biografici dei quasi ottanta orefici ricordati nel volume, molti dei quali finora rimasti nell'ombra, dei quali l'autrice valorizza il ruolo nell'ambito dell'Arte degli orafi, evidenziando i momenti salienti della loro attività e precisando la localizzazione della loro bottega nel tessuto urbano. Il testo è poi completato da un'appendice di 51 documenti in gran parte inediti, così come inedite sono le fotografie che, insieme a disegni e illustrazioni antiche, ne costituiscono l'apparato iconografico.

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
Dicembre 2020
Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Valeria Patti