26

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 13 n. 26 - Dicembre 2022
Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010 - ISSN 2038-4394

WWW.UNIPAPRESS.IT

OADI Rivista 26.indd 1 07/02/23 11:28

OADI Rivista 26.indd 2 07/02/23 11:28

OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

OADI Rivista 26.indd 3 07/02/23 11:28

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.

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Coordinamento editoriale per l'edizione a stampa: Valeria Patti

Redazione: Sergio Intorre, Alessia Corso, Antonina Quartararo.

Immagine di copertina: Anonimo siciliano, *Interno della Cattedrale di Palermo*, 1701-1705, olio su tela, Madrid, Museo de Historia.

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 © 2022 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 Una nuova acquisizione iconografica per la ricostruzione della tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo
di Sergio Intorre

21 Las ajorcas de la Virgen del Sagrario. Nuevos datos para su estudio
di Laura Illescas

35 Dalla chiesa di San Cristoforo a quella di San Giovanni dei Napoletani in Palermo: opere restaurate
di Luisa Chifari

51 La vita di Santa Rosalia iconibus expressa: l'edizione di "Valeriano Regnartio" del 1627
di Ciro D'Arpa

65 Appunti per un primo consuntivo sulla bottega dei Reina, intagliatori del Seicento siciliano
di Arturo Anzelmo

81 Andrea Tipa e il Presepe di Ciminna
di Maria Concetta Di Natale

91 Angelo Maria Spinazzi argentiere nella Roma del Settecento: la committenza portoghese
di Teresa Leonor M. Vale

107 Una stilista artigiana di nome Maria Monaci Gallenga
di Valentina Filamingo

115 "REWIND, 10 anni al Museo Diocesano di Monreale" Nuovi scenari di fruizione digitale per i musei dopo la pandemia
di Chiara Dell'Utri

OADI Rivista 26.indd 6 07/02/23 11:28

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Editoriale

di Enrico Colle e Maria Concetta Di Natale

Il ventiseiesimo numero di OADI Rivista, che chiude il tredicesimo anno di pubblicazione, si apre con un articolo di Sergio Intorre, che riporta all'attenzione della comunità scientifica un dipinto di anonimo siciliano nelle collezioni del Museo de Historia di Madrid raffigurante la tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo all'inizio del XVIII secolo, successivamente smembrata, aggiungendosi alle fonti iconografiche già note sul capolavoro gaginiano. Laura Illescas studia i bracciali nel Tesoro della Virgen del Sagrario della Cattedrale di Toledo, ennesima testimonianza della profonda devozione mariana dei fedeli nel tempo. Le opere d'arte restaurate provenienti dalla chiesa di San Cristoforo di Palermo e oggi nella chiesa di San Giovanni dei Napoletani sono l'argomento dell'articolo di Luisa Chifari, che si sofferma in particolare sul dipinto raffigurante la Madonna del Lume e sulla statua lignea di San Cristoforo. Ciro D'Arpa prende in esame le incisioni di Valerien Régnard a corredo della rarissima edizione del 1627 della *Vita s. Rosaliae virginis panormitana* di Giordano Cascini, aggiornando così gli studi finora condotti sull'iconografia della Patrona di Palermo. Arturo Anzelmo propone un *corpus* delle opere ascrivibili alla bottega dei Reina, intagliatori siciliani attivi nel XVII secolo nella Sicilia occidentale. Maria Concetta Di Natale aggiunge al catalogo delle opere attribuibili ad Andrea Tipa e alla sua bottega, attivi nel XVIII secolo, l'inedito presepe in avorio del Polo del Museo Civico di Ciminna, proveniente dal Convento dei Cappuccini dello stesso centro. Il rapporto tra Angelo Maria Spinazzi, argentiere attivo a Roma nel Settecento, e la committenza portoghese è l'argomento dell'articolo di Teresa Leonor M. Vale, che offre nuovi spunti di riflessione sull'intervento dell'artista nella collezione di argenti della cappella fatta erigere dal re Giovanni V nella chiesa dei Gesuiti di Lisbona. Valentina Filamingo prende in esame il percorso creativo di Maria Monaci Gallenga, figura particolarmente interessante di stilista, imprenditrice e promotrice del Made in Italy in Europa e negli Stati Uniti tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo. Infine, Chiara Dell'Utri riporta l'esperienza della realizzazione della docu-mostra virtuale "Rewind - 10 anni al Museo Diocesano di Monreale", curata per conto della Direzione del Museo Diocesano di Monreale nel maggio 2021 e vincitrice dello Special Prize al Festival F@imp dell'Avicom 2021/2022. Ringraziando autori, lettori e staff per la costante attenzione nei confronti della Rivista, porgiamo a tutti i migliori auguri di un felice 2023.

OADI Rivista 26.indd 7 07/02/23 11:28

OADI Rivista 26.indd 8 07/02/23 11:28

Abstract

Sergio Intorre

Una nuova acquisizione iconografica per la ricostruzione della tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo

La recente digitalizzazione di un dipinto di anonimo siciliano nelle collezioni del Museo de Historia di Madrid e il suo inserimento nei database del patrimonio culturale spagnolo ed europeo ha consentito di riportare all'attenzione della comunità scientifica un'importante raffigurazione pittorica della tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo. Dopo avere ripercorso le principali fonti documentarie ed iconografiche relative alla tribuna, viene qui presentata l'opera oggi a Madrid, che fornisce un prezioso riscontro alle fonti fin qui note.

A new iconographic acquisition for the reconstruction of Antonello Gagini's tribune in Palermo Cathedral

The recent digitisation of a painting by an anonymous Sicilian in the collections of the Museo de Historia in Madrid and its inclusion in the Spanish and European cultural heritage databases has made it possible to bring an important pictorial representation of Antonello Gagini's tribune in Palermo Cathedral back to the attention of the scientific community. After reviewing the main documentary and iconographic sources relating to the tribune, the work now in Madrid is presented here, which provides a valuable comparison to the sources known so far.

Laura Illescas

Las ajorcas de la Virgen del Sagrario. Nuevos datos para su estudio

La profunda devoción al simulacro de la Virgen del Sagrario en la Catedral de Toledo ha contribuido a lo largo del tiempo a la formación de un riquísimo ajuar, fruto de la generosidad de los fieles. El artículo se centra en particular en el estudio de las ajorcas en oro, perlas y piedras preciosas realizadas por Julián Honrado en 1582. Junto con la corona imperial realizada por Alejo de Montoya, son una de las joyas más importantes del tesoro de la Catedral.

The ajorcas of the Virgen del Sagrario. New data for its study

OADI Rivista 26.indd 9 07/02/23 11:28

The deep devotion to the simulacrum of the Virgen del Sagrario in Toledo Cathedral has contributed over time to the formation of a very rich treasure, the fruit of the generosity of the faithful. The article focuses in particular on the study of the gold, pearl and precious stone ajorcas made by Julián Honrado in 1582. Together with the imperial crown made by Alejo de Montoya, they are one of the most important jewels in the Cathedral's treasury.

Luisa Chifari

Dalla chiesa di San Cristoforo a quella di San Giovanni dei Napoletani in Palermo: opere restaurate

In seguito al parziale crollo del tetto della chiesa palermitana di San Cristoforo nel 2018, le opere d'arte fino ad allora lì custodite vennero trasferite alla chiesa di San Giovanni dei Napoletani. L'articolo ne ripercorre l'azione di recupero condotta tra il 2002 ed il 2005, soffermandosi in particolare sul dipinto raffigurante la Madonna del Lume e sulla statua lignea di San Cristoforo.

From the church of San Cristoforo to the church of San Giovanni dei Napoletani in Palermo: works restored

Following the partial collapse of the roof of the Palermo church of San Cristoforo in 2018, the works of art previously kept there were transferred to the church of San Giovanni dei Napoletani. The article traces the restoration work carried out between 2002 and 2005, focusing in particular on the painting of the Madonna del Lume and the wooden statue of St Christopher.

Ciro D'Arpa

La vita di Santa Rosalia *iconibus expressa*: l'edizione di "Valeriano Regnartio" del 1627

Le incisioni di Valerien Régnard a corredo della rarissima edizione del 1627 della *Vita s. Rosaliae virginis panormitana* di Giordano Cascini offrono nuovi spunti di riflessione sull'iconografia della Santa sia nel contesto siciliano che in quello europeo, consentendo di aggiornare gli studi finora condotti sul tema.

The Life of Saint Rosalia *iconibus expressa*: the 1627 edition by "Valeriano Regnartio"

Valerien Régnard's engravings accompanying the extremely rare 1627 edition of *Vita s. Rosaliae virginis panormitana* by Giordano Cascini offer new insights into the iconography of the Saint in both the Sicilian and European contexts, allowing us to update the studies conducted so far on the subject.

Arturo Anzelmo

Appunti per un primo consuntivo sulla bottega dei Reina, intagliatori del Seicento siciliano

Viene qui tracciato un *corpus* delle opere ascrivibili alla bottega dei Reina, intagliatori siciliani attivi nel XVII secolo nella Sicilia occidentale, dei quali sono noti pochi dati biografici. L'analisi stilistica delle opere e i raffronti qui proposti ne consentono l'inquadramento nel contesto storico-artistico siciliano dell'epoca.

Notes for an initial overview of the Reina workshop, carvers of the 17th century in Sicily

A *corpus* of works attributable to the Reina workshop, Sicilian carvers active in the 17th century in western Sicily, of whom few biographical data are known, is outlined here. The stylistic analysis of the works and the comparisons proposed here allow them to be placed in the Sicilian art-historical context of the time.

Maria Concetta Di Natale

Andrea Tipa e il presepe di Ciminna

Ad Andrea Tipa e alla sua bottega sono state attribuiti, sulla scorta delle fonti tradizionali numerosi presepi, per lo più di piccole dimensioni, con personaggi in avorio, diffusi nel XVIII secolo quando andava scemando la produzione di quelli in corallo. Tra i presepi con personaggi in avorio attribuibili ad Andrea Tipa e alla sua bottega si distingue quello inedito del Polo del Museo Civico di Ciminna, proveniente dal Convento dei Cappuccini di quel centro, qui studiato.

Andrea Tipa and the crèche of Ciminna

To Andrea Tipa and his workshop have been attributed, on the basis of traditional sources, numerous crèches, mostly small in size, with ivory characters, widespread in the 18th century when the production of those made of coral was declining. Among the nativities with ivory characters attributable to Andrea Tipa and his workshop is the unpublished one in the Ciminna Civic Museum, from the Capuchin Convent in that centre, studied here.

Teresa Leonor M. Vale

Angelo Maria Spinazzi argentiere nella Roma del Settecento: la committenza portoghese

Viene qui presa in esame l'attività dell'argentiere Angelo Maria Spinazzi (1693, dopo il 1785 / prima del 1789) nell'ambito della committenza portoghese, a partire dai primissimi anni Venti, subito dopo aver ottenuto la patente di argentiere, Spinazzi lavorò per l'ambasciata portoghese nella città pontificia e negli anni Quaranta fu coinvolto nell'impresa della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di S. Rocco, di committenza regale, progettando e realizzando pezzi importanti del suo sontuoso corredo liturgico. Lo studio della committenza portoghese contribuisce ad una migliore comprensione dell'opera dell'argentiere e getta nuova luce sull'intervento dell'artista nella collezione di argenti della cappella fatta erigere dal re Giovanni V (1689-1750) nella chiesa dei Gesuiti di Lisbona.

Angelo Maria Spinazzi silversmith in 18th century Rome: Portuguese patronage

The activity of the silversmith Angelo Maria Spinazzi (1693, after 1785 / before 1789) in the field of Portuguese patronage is examined here. Beginning in the very early 1920s, immediately after obtaining his silversmith's licence, Spinazzi worked for the Portuguese embassy in the papal city and in the 1940s was involved in the undertaking of the chapel of St. John the Baptist in the church of S. Rocco, commissioned by the royal family, designing and producing important pieces of its sumptuous liturgical furnishings. The study of the Portuguese commission contributes to a better understanding of the silversmith's work and sheds new light on the artist's intervention in the silver collection of the chapel commissioned by King John V (1689-1750) in the Jesuit church in Lisbon.

Valentina Filamingo

Una stilista artigiana di nome Maria Monaci Gallenga

L'articolo studia la figura e l'opera di Maria Monaci Gallenga, designer, imprenditrice e promotrice del Made in Italy in Europa e negli Stati Uniti tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, che si distinse per la raffinatezza ed il gusto delle sue stoffe decorate, dei suoi prodotti dell'arte tessile e per essere stata una pioniera dell'imprenditoria femminile nel Novecento. Viene qui proposto un *excursus* sul suo percorso artistico, dagli esordi fino al definitivo riconoscimento in ambito europeo.

An artisan stylist named Maria Monaci Gallenga

OADI Rivista 26.indd 11 07/02/23 11:28

The article studies the figure and work of Maria Monaci Gallenga, a stylist, entrepreneur and promoter of Made in Italy in Europe and the United States between the 1920s and 1930s, who distinguished herself for the refinement and taste of her decorated fabrics, her textile art products and for being a pioneer of female entrepreneurship in the 20th century. An excursus on her artistic career, from her beginnings to her definitive recognition in the European context, is presented here.

Chiara Dell'Utri

"Rewind – 10 anni al Museo Diocesano Di Monreale" – Nuovi scenari di fruizione digitale per i musei dopo la pandemia

Viene qui riportata l'esperienza, dall'ideazione alla creazione, della docu-mostra virtuale "Rewind – 10 anni al Museo Diocesano di Monreale", curata per conto della Direzione del Museo Diocesano di Monreale, pubblicata on line lo scorso 27 maggio 2021 sul sito del Museo a testimonianza del decennale dalla sua apertura al pubblico e vincitrice dello Special Prize al Festival F@imp dell'Avicom 2021/2022. L'esperienza della mostra virtuale ha consentito di venire a contatto con un nuovo metodo di lavoro dove il mondo digitale/virtuale emerge come alleato della mediazione culturale nei musei, e dove strumenti come il "digital storytelling" e la progettazione di "ambienti virtuali" si pongono come i nuovi "ferri del mestiere" per il responsabile dei Servizi educativi.

"Rewind – 10 years at the Diocesan Museum of Monreale" – New scenarios of digital use for museums after the pandemic

Here we report on the experience, from conception to creation, of the virtual docu-exhibition "Rewind – 10 years at the Diocesan Museum of Monreale", curated on behalf of the Direction of the Diocesan Museum of Monreale, published online on 27 May 2021 on the Museum's website to mark the tenth anniversary of its opening to the public and winner of the Special Prize at the Avicom F@imp Festival 2021/2022. The experience of the virtual exhibition has made it possible to come into contact with a new working method where the digital/virtual world emerges as an ally of cultural mediation in museums, and where tools such as 'digital storytelling' and the design of 'virtual environments' stand out as the new 'tools of the trade' for the head of Educational Services.

OADI Rivista 26.indd 12 07/02/23 11:28

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Una nuova acquisizione iconografica per la ricostruzione della tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo

di Sergio Intorre

La macchina marmorea che decorò l'abside maggiore della Cattedrale di Palermo, capolavoro commissionato ad Antonello Gagini nel 1507 dall'Arcivescovo Giovanni Paternò e ultimato nel 1574 dai figli dello stesso Antonello dopo la sua morte nel 1536[1], viene concordemente annoverata tra le perdite più gravi del Rinascimento italiano a partire dal suo smembramento nel 1797 nell'ambito del restauro della Cattedrale eseguito su progetto di Ferdinando Fuga. Non è un caso che già Gioacchino Di Marzo definisse "vandalica" l'azione di quest'ultimo[2] né che nel tempo si siano susseguite ipotesi sulle reali responsabilità della distruzione della tribuna gaginiana, distribuendone di volta in volta il peso tra lo stesso Fuga e i direttori dei lavori *in loco*, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Salvatore Attinelli e Frate Felice La Licata da Palermo[3]. Dell'opera originaria, ormai irrimediabilmente perduta nella sua interezza, restano le statue e le formelle oggi presenti all'interno della Cattedrale, i capitelli e i frammenti di decorazione recentemente riallestiti nel Tesoro della Cattedrale stessa[4] e quelli nel Museo Diocesano di Palermo, estrema testimonianza della complessa matrice artistico-culturale di Antonello: "alla base (…) si pone innanzi tutto la tradizione paterna, arricchita dalla schiera

Fig. 1. Salvatore Rizzuti e aiuti, *Plastico della Tribuna di Antonello Gagini*, Palermo, Museo Diocesano.

OADI Rivista 26.indd 13 07/02/23 11:28

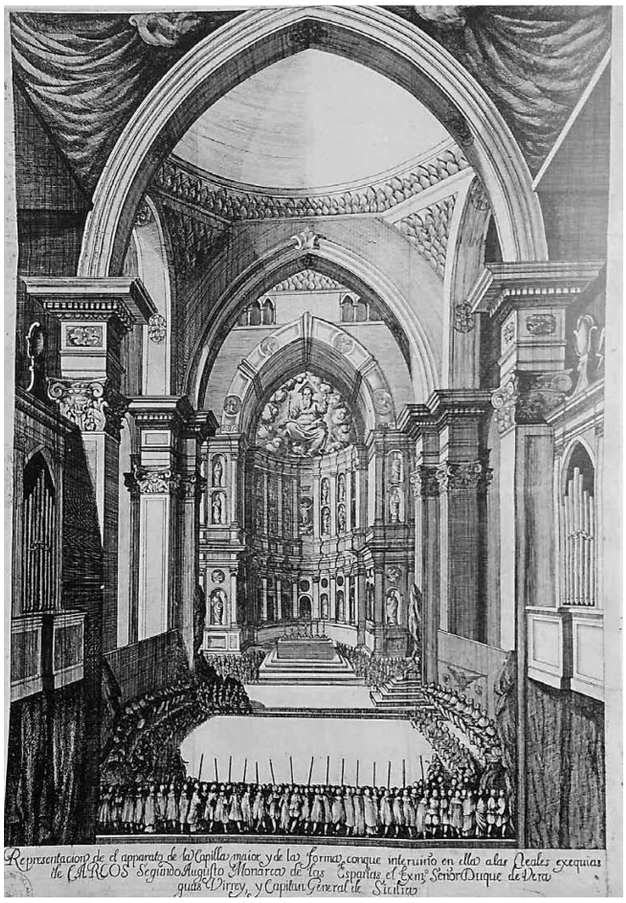


Fig. 2. Interno della Cattedrale di Palermo, *incisione da Diego de Loya e Antonio de San Gerónimo*, Ocaso de el mejor Sol en el Occidente de Iberia, Palermo 1701.

numerosissima di collaboratori e seguaci (…) e, forse ancor più determinante quella lauranesca. Su queste basi le caratteristiche figurative di Antonello crescono aggiornandosi sui grandi fatti napoletani e romani del primo Cinquecento, tanto scultorei che pittorici: Giovanni da Nola, gli Spagnoli, Sansovino, ma anche il portato leonardesco- raffaellesco di un Cesare da Sesto"[5]. Un'ulteriore consolazione per la perdita dell'opera è costituita dall'idea estremamente precisa che sopravvive ancora oggi del suo aspetto originario, che ne ha consentito una ricostruzione completa nel plastico realizzato da Salvatore Rizzuti e dai suoi allievi della classe di scultura dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, oggi visibile nel Tesoro della Cattedrale[6] (Fig. 1). Ciò è dovuto *in primis* alle fonti documentarie che forniscono dettagliate descrizioni che si sono susseguite nel tempo, tra tutte quella pubblicata da Vincenzo Auria nel *Gagino redivivo*[7], quella di Giovanni Maria Amato nel *De Principe Templo Panormitano*[8], e quella di Gioacchino Di Marzo ne *I Gagini e la scultura in Sicilia*[9]. Le fonti appena citate hanno trovato un prezioso riscontro nelle raffigurazioni della tribuna che ne hanno registrato l'aspetto in Età Moderna, spesso legate a cerimonie religiose di particolare rilevanza svolte al suo interno.

È il caso delle esequie del monarca spagnolo Carlo II, la cui cronaca, *Ocaso de el mejor Sol en el Occidente de Iberia,* venne pubblicata da Diego de Loya e Antonio de San Gerónimo nel 1701[10]. L'incisione a corredo dell'opera (Fig. 2) ritrae l'apparato disposto in Cattedrale dal Viceré Duca di Veragua ed è chiaramente visibile la tribuna gaginiana sormontata dalla figura di Dio benedicente in stucco realizzata da Vincenzo Gagini[11]. Un'incisione di Antonino Bova del 1760 che documenta l'acclamazione del re Ferdinando di Borbone all'interno della Cattedrale venne pubblicata nel 1760 nella cronaca dell'evento scritta da Domenico Schiavo[12] (Fig. 3). Dall'incisione di Bova Gioacchino Di Marzo ricavò la sua ricostruzione della tribuna (Fig. 4), pubblicata come tavola X-2 della monumentale opera sui Gagini[13]. Ad essa soprattutto si ispirò

OADI Rivista 26.indd 14 07/02/23 11:28

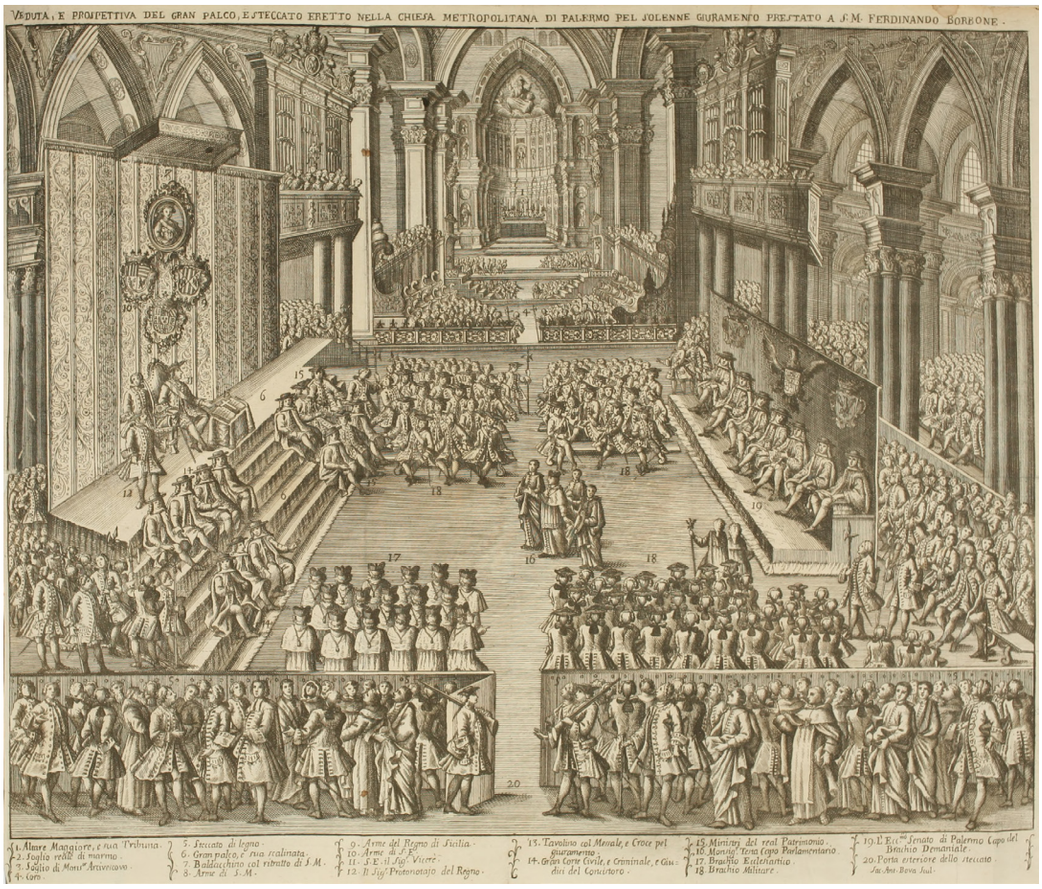


Fig. 3. Antonino Bova, Veduta della Cattedrale di Palermo in occasione dell'acclamazione di Ferdinando di Borbone, da Domenico Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione e del giuramento di fedeltà prestato al Re di Sicilia Ferdinando Borbone*, Palermo 1760.

Krüft[14] (Fig. 5) per la ricostruzione di grandi dimensioni inclusa nel suo volume su Antonello Gagini, che rappresenta ancora oggi un fondamentale riferimento per gli studi sull'artista e sulla sua bottega.

A queste opere, che hanno costituito le principali fonti storiche ed iconografiche per la ricostruzione della tribuna, si può aggiungere il dipinto di grandi dimensioni (1.35 m x 2.06 m) realizzato da un artista siciliano tra il 1700 e il 1705, che ritrae una cerimonia religiosa all'interno della Cattedrale, alla quale assiste il re Filippo V e la sua corte (Fig. 6). L'opera, soltanto di recente digitalizzata ed inserita nel database di Europeana, riproponendosi così all'attenzione della comunità scientifica, fa oggi parte delle collezioni del Museo de Historia di Madrid (Inv. 6210), rinominato così nel 2007 dopo essere stato fondato nel 1929 come Museo Municipal[15]. Nel 1926 il dipinto venne esposto nella mostra *Antiguo Madrid* e schedato nel relativo catalogo come "Interior de la desaparecida iglesia del Salvador" di proprietà del Marchese di Torrehermosa[16]. Venne acquisito dal Museo Municipal nel 1941[17] insieme ad un altro, verosimilmente dello stesso autore, che ritrae l'interno della chiesa palermitana di San Giuseppe dei Teatini[18], entrambi ancora allora ritenuti raffigurazioni di chie-

OADI Rivista 26.indd 15 07/02/23 11:28

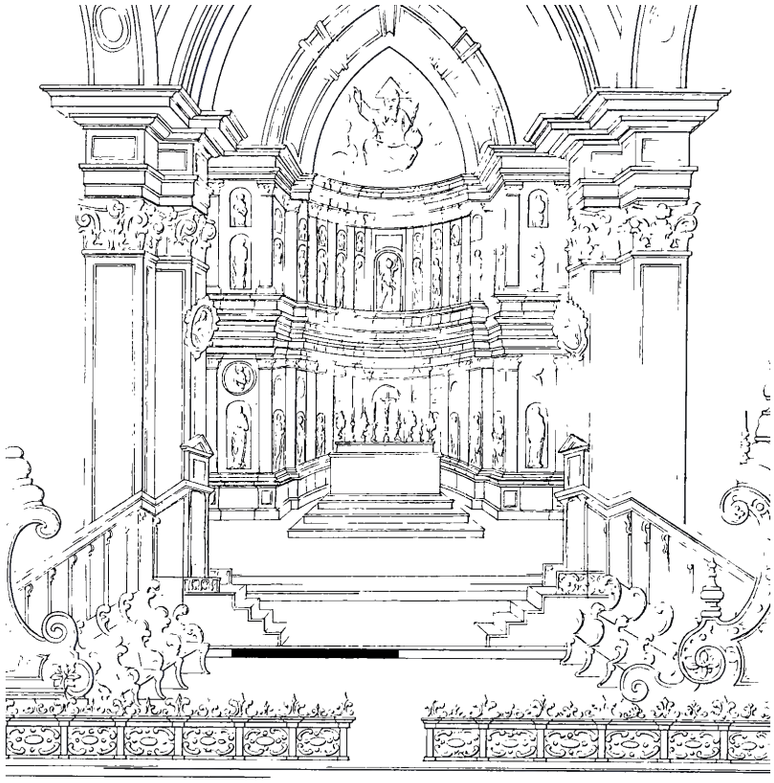


Fig. 4. G. Di Marzo, *Schizzo della Tribuna del Gagini nel duomo di Palermo da una stampa del 1760, da Idem, I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI,* Memorie storiche e documenti, Palermo 1880-1883.

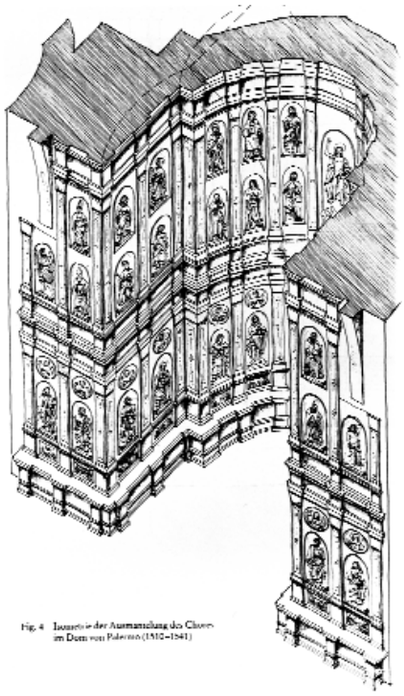


Fig. 4 Innansicht der Ausmauerung des Chores im Dom von Palermo (1512–1541)

se madrilene perdute[19]. Fu Alfonso Emilio Pérez Sánchez, in occasione della catalogazione generale dei dipinti del Museo Municipal, a riconoscere nel retablo dell'abside la perduta tribuna di Antonello Gagini, individuando definitivamente il soggetto dell'opera[20], la cui principale caratteristica, come nota lo stesso Sánchez, è "la cura con cui l'artista ha riprodotto ogni dettaglio della decorazione della cattedrale"[21], a cominciare proprio dalla tribuna, che ne ha costituito l'elemento identificativo fondamentale.

Fig. 5. Ricostruzione della Tribuna marmorea della Cattedrale di Palermo, da W. Krüft. *Antonello Gagini und seine söhne*, München 1980.

OADI Rivista 26.indd 16 07/02/23 11:28

Sergio Intorre

Una nuova acquisizione iconografica per la ricostruzione della tribuna

Fig. 6. Anonimo siciliano, *Interno della Cattedrale di Palermo*, 1701-1705, olio su tela, Madrid, Museo de Historia.

OADI Rivista 26.indd 17 07/02/23 11:28

Note

[1] Sulla Tribuna e sulle vicende relative alla sua costruzione ed alla sua demolizione v. G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, Memorie storiche e documenti*, Palermo 1880-1883, pp. 226-227; A. Zanca, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1952, p. 262; W. Krüft. *Antonello Gagini und seine söhne*, München 1980; P. Amico, *Antonello Gagini e la Tribuna di Palermo*, in "Storia Architettura", 1-2, 1986, pp. 77-88; D. Bernini, *Gagini padre e figlio scultori in Sicilia – Un contributo al quinto centenario della morte di Domenico*, in *Gagini*, supplemento a "Kalós", n. 4-5, a. IV (luglio-ottobre 1992), pp. 23-26; S. Rizzuti, *La Tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo*, Palermo 2002; M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006, pp. 73-76; Eadem, *Marmi gaginiani al Museo Diocesano di Palermo. Criteri di Museologia*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 9-11 giugno 2004) a cura di L. Gaeta, II, Lavello 2007, pp. 325-347; I. Mancino, *Antonello Gagini fra Sicilia e Malta. Il restauro della Cattedrale di Palermo*, s.l. 2007; M.R. Nobile, *Antonello Gagini "architetto", 1478 ca. – 1536*, Palermo 2010, pp. 27-34; S. Intorre, *Digitalizzare l'opera d'arte – Metodi e strumenti*, Palermo 2013, pp. 110-120.

[2] G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura*…, 1880-1883, p. 226.

[3] A tal proposito v. N. Basile, *L'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Palermo 1926; V. Capitano, *Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto, ingegnere, docente*, Palermo 1989, pp. 15-23; M.C. Di Natale, *Marmi gaginiani*…, 2007, pp. 336-337, che riporta la bibliografia precedente.

[4] M.C. Di Natale, *Il Tesoro della Cattedrale di Palermo*, in c.d.s.

[5] F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, p. 310; si veda anche M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano*…, 2006, p. 75.

[6] S. Rizzuti. *La Tribuna di Antonello Gagini*…, 2002.

[7] V. Auria, *Il Gagino redivivo o' vero Notitia della Vita, ed Opere d'Antonio Gagino, nativo della Città di Palermo, Scultore Famosissimo*, Palermo 1698, pp. 24-27. Sulla descrizione di Auria v. S. Intorre, *Antonello Gagini e la* maestosa machina marmorea *della Cattedrale di Palermo nel Gagino redivivo di Vincenzo Auria*, in *Esrarc 2022 – 12th European Symposium on Religious Art, Restoration & Conservation – Proceedings book*, a cura di F. Palla, I. Rusu, L. Lanteri, C. Pelosi, N. Apostolescu, Torino 2022, pp. 61-63.

[8] G.M. Amato, *De Principe Templo Panormitano Libri XIII*, Palermo 1728, pp. 150-155.

[9] G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura*…, 1880-1883, pp. 215-226.

[10] D. de Loya – A. de San Gerónimo, *Ocaso de el mejor Sol en el Occidente de Iberia, llanto de Sicilia en las cenizas de su fenix. Maximas politicas de gobierno para reyes y principes, y su vida desengaño para todos en su tumba. Noticias funebres de los magestuosos parentales, con que la Fidelissima Ciudad de Palermo celebrò el ocaso de Carlos II, Augusto Monarca de las Españas*, Palermo 1701.

[11] V. nota 1.

[12] D. Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione e del giuramento di fedeltà prestato al Re di Sicilia Ferdinando Borbone composta dal Dott. Domenico Schiavo Palermitano*, Palermo 1760, s.n.

[13] G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura*…, 1880-1883, Tav. X.

[14] W. Krüft. *Antonello Gagini*…, 1980.

[15] *Historia del museo y sus colecciones*, pdf disponibile sul sito del Museo: https://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/MuseosMunicipales/MuseoDeHistoriaDeMadrid/EspecialInformativo/Historia/ficheros/historia_del_museo_WEB.pdf.

[16] Sociedad Española de Amigos del Arte, *Exposición del Antiguo Madrid – Catàlogo general ilustrado*, Madrid 1926, scheda n. 773, p. 307.

[17] A.E. Pérez Sánchez, *Anonimo siciliano – Interior de la Catedral de Palermo*, in A.E. Pérez Sánchez – J.L. Díez García, *Museo Municipal – Catalogo de las pinturas*, Madrid 1990, p. 93.

[18] A.E. Pérez Sánchez, *Anonimo siciliano – Interior de la Iglesia de San José de los Teatinos, de Palermo*, in A.E. Pérez Sánchez – J.L. Díez García, *Museo Municipal*…, Madrid 1990, p. 93.

OADI Rivista 26.indd 18 07/02/23 11:28

[19] A.E. Pérez Sánchez, *Anonimo siciliano – Interior de la Catedral*…, 1990, p. 93.

[20] A.E. Pérez Sánchez, *Anonimo siciliano – Interior de la Catedral*…, 1990, pp. 92-93; l'opera è stata presentata al Convegno "Sicilia Terra di approdi: i Gagini di Bissone – Museo Diffuso delle opere nella provincia di Catania", svoltosi presso il Castello Ursino di Catania il 4 e 5 novembre 2022: S. Intorre, *Antonello Gagini e la tribuna della Cattedrale di Palermo nei diari del Grand Tour*, in c.d.s.

[21] A.E.Pérez Sánchez, *Anonimo siciliano – Interior de la Catedral*…, 1990, p. 93.

OADI Rivista 26.indd 19 07/02/23 11:28

OADI Rivista 26.indd 20 07/02/23 11:28

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Las ajorcas de la Virgen del Sagrario. Nuevos datos para su estudio

di Laura Illescas

Quien fuese el escultor, no se averigua
Quizá porque es sólo el cielo hazaña
y su belleza y gracia lo atestigua.
Pues que parece de la tierra extraña.
Sé que es la más devota y mas antigua
que adora el suelo y que conoce España[1].

Así se refería el poeta José de Valdivieso a la Virgen del Sagrario en la justa poética celebrada en 1616 con motivo de la inauguración de su capilla en la Catedral de Toledo, sumándose de este modo a las numerosas muestras de veneración que venía recibiendo desde el siglo XIII[2]. No era para menos, se trataba de la patrona de la Ciudad Imperial y la talla mariana con mayor peso simbólico en el templo primado, una privilegiada posición que se dejó sentir no sólo en ámbito teológico y literario, sino también en el artístico, con la financiación de empresas en su honor y la posesión de un exquisito ajuar. La gran variedad de piezas por las que se hallaba compuesto le hizo ser protagonista de numerosos trabajos desde finales del siglo XIX, siendo ejemplo de ello los publicados por Francisco Pérez Sedano, Sixto Ramón Parro[3] y Rafael Ramírez de Arellano[4], entre otros muchos, o cronológicamente más recientes, aquellos de José Manuel Cruz Valdovinos[5], Margarita Pérez Grande[6] o Ignacio José García Zapata[7].

El presente estudio[8] optará por continuar con esta línea e investigar los entresijos de dicho ajuar, aunque focalizando la atención en una de las piezas, las ajorcas, una suerte de pulseras o anillas de oro, perlas y piedras preciosas cuya ejecución y diseño recayeron bajo la responsabilidad de Julián Honrado en 1582. Son, junto con la corona imperial realizada por Alejo de Montoya[9], una de las joyas con mayor relevancia del tesoro catedralicio, llegando incluso a protagonizar una de las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, *La ajorca de oro*[10]. El interés de nuestro trabajo radica en sacar a la luz el *Libro de la corona y las ajorcas,* conservado en el Archivo Capitular de Toledo y hasta el momento desconocido[11]. En él se recogen varios memoriales del maestro platero, la relación de piedras preciosas utilizadas o el diseño de las mismas, entre otras cuestiones, todas ellas de gran utilidad para completar y enriquecer las publicaciones precedentes y abordar un análisis íntegro de la joya aquí protagonista.

OADI Rivista 26.indd 21 07/02/23 11:28

1. La Virgen del Sagrario. Breves notas sobre su culto y patronazgo en la Ciudad Imperial

La Virgen del Sagrario se trata de una talla de modesto tamaño (89cm x 47cm) realizada en madera de níspero cuya composición e iconografía se ciñe al esquema de la *Kyriotissa Theotokos*, donde María se halla entronizada en posición frontal ataviada con túnica, manto y velo, dejando sólo al descubierto las manos y el rostro; porta al Niño entre sus piernas, quien bendice con su mano derecha y sostiene el globo terráqueo con la izquierda, símbolo inequívoco de su soberanía en la Tierra. Su concepción original fue modificada cuando en 1465 los artífices toledanos Antón y Lope Rodríguez de Villareal recibieron el encargo de recubrir las indumentarias de ambos con planchas de plata[12]. Estas se ciñen a su anatomía y dibujan pliegues pesados en cuya hechura se aprecia cierta tosquedad, acentuado de este modo el carácter rígido inherente al conjunto. En ambos casos, se adornan con ribeteados en plata sobredorada con piedras engastadas cuyo fulgor se combina con el procedente de aquellas que rodean las coronas. En cuanto a sus rasgos fisionómicos no se desligan de lo acostumbrado; el rostro de María es alargado, con ojos en forma de almendra, labios pequeños y mentón redondeado; dirige su penetrante e impasible mirada hacia el frente, sin atisbo alguno de gesticulación. Por su parte, el Niño denota mayor edad que la correspondiente a la etapa infantil; respecto al prominente alargamiento que define el rostro de su madre el suyo parece más redondeado lo que le confiere un ligero incremento de la verosimilitud.

Respecto al culto de la Virgen del Sagrario existe toda una gama de leyendas que, al igual que el poema inicial de Valdivieso, están destinadas a corroborar y difundir la antigüedad del mismo. Según una de ellas, los orígenes de la talla se remontan a los albores del cristianismo, pues había pertenecido a los apóstoles, y posteriormente había sido trasladada a Toledo por el arzobispo San Eugenio (?-657), momento a partir del cual adquirió un papel de peso en la devoción popular que se prolongó hasta el desembarco de Táriq ibn Ziyad en la bahía de Algeciras y la consiguiente conquista de la Península. Esta versión viene completada con otra referente a su redescubrimiento en el siglo XIII. Al parecer, el miedo ante la inminente expansión del islam, hizo a los religiosos esconder la talla en un recoveco de un pozo ubicado en el antiguo claustro, es decir, no fue trasladada hacia el norte peninsular como tantas otras reliquias y piezas de carácter sacro. Relegada al olvido, allí permaneció durante varios siglos hasta que fue hallada fortuitamente durante los trabajos de edificación de la nueva catedral, lo que se tradujo en la rápida reactivación de su culto[13].

Lejos de haber concluido, el relato del milagro va más allá y expone un cúmulo de circunstancias que hicieron de ella una talla mariana única y excepcional, cuya trascendencia superó las barreras geografías e implantó su devoción a nivel nacional, veamos a continuación el porqué. El hecho de haber llegado a Toledo en torno a la mitad del siglo VII conlleva su presencia en el templo ya durante la época visigoda y por ende, testigo del suceso con mayor trascendencia para la Iglesia toledana, el Descendimiento de María y posterior entrega de la casulla celestial a San Ildefonso. Tal creencia fue recogida en 1616 por el jesuita Portocarrero en su *Libro de la Descensión de nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ildefonso Arço-*

OADI Rivista 26.indd 22 07/02/23 11:28

bispo della[14], donde no dudó en afirmar como el citado arzobispo se hallaba orando frente a la talla de la Virgen del Sagrario en el momento de la aparición[15].
Esta sucesión de milagros le confirieron un papel de suma relevancia en el panorama religioso de los reinos hispanos, especialmente a partir de la segunda mitad del XVI[16]. Así, el emperador Carlos V solicitó al cabildo primado sacarla en rogativa por la salud de su esposa Isabel I de Portugal. Años más tarde, fue el hijo de ambos, Felipe II, quien solicitó la traslación de la imagen del Niño a la Corte con el propósito de sanar así de sus males, desconociéndose con exactitud la cronología de este suceso. Por su parte, Felipe III le rindió honor con su presencia y la del resto de la familia real en las fiestas de la inauguración de la capilla del Sagrario en 1616. El último de los Austrias, Carlos II también dejó testimonio de su devoción por la Virgen del Sagrario cuando viajó hasta Toledo como gesto de agradecimiento por su curación.
Estas breves pinceladas se tornan suficientes para subrayar la relevancia de esta talla mariana en el templo primado. Como ya se recogió en líneas anteriores, gracias a su protección y a su papel de mediadora ante las esferas celestiales, la Virgen del Sagrario fue protagonista de numerosas empresas artísticas realizadas en su honor a partir de la segunda mitad del siglo XVI, dejándose constancia de ello tanto en los Libros de Obra y Fábrica como en los inventarios, en ambos casos fuentes de primer orden. Sin duda, las más relevantes fueron la construcción de la capilla homónima[17], el trono de plata[18] o la corona imperial[19]. A ellas se han de sumar las donaciones realizadas de manera individual por los propios feligreses, con independencia de su posición en la escala social, si bien se han subrayar aquellas realizadas por los arzobispos y los monarcas. En este sentido cabe mencionar las "diez y ocho laminas de los quince misterios de la fiesta del patrocinio y la descensión de Santa Leocadia y un pintura original de Nuestra Señora con el Niño" entregadas por el cardenal Pascual de Aragón en 1666[20] o la sortija y otras joyas traídas de la Corte y donadas a la patrona toledana por Carlos II y su esposa Mariana de Neoburgo en 1697[21].
Su elevado valor económico y artístico hizo que muchas de estas piezas fueran víctima de los expolios y de las contiendas bélicas, siendo significativas las pérdidas sufridas por el tesoro de la Catedral de Toledo durante la Guerra de la Independencia y la Guerra Civil española. Desafortunadamente, las ajorcas fueron víctima también de la barbarie humana y no se han logrado permanecer hasta nuestros días por lo su estudio se hará a partir de las fuentes escritas y gráficas, iniciando dicho recorrido por el maestro platero encargado de su materialización, Julián Honrado.

2. El autor y su fortuna crítica

El autor de la pieza aquí protagonista se torna bastante desconocido ya que las noticias publicadas aluden únicamente a los encargos realizados para la Catedral Primada y hasta hoy tan sólo se conocen dos. De acuerdo con el maestro Alonso de Villegas, era natural de Toledo y probablemente fue allí donde hubo de residir toda su vida[22]. Contrajo matrimonio con una tal Cebriana María, a quién se la conoce por recibir de la fábrica toledana 386826 maravedíes destinados a saldar las cuentas de su marido tras su fallecimiento en 1599. Los escasos datos disponibles informan sobre el vínculo de este con los círculos artísticos más selectos en el Toledo de aquel momento y prueba de ello es la denominación como albacea del famoso escultor Juan Bautista

OADI Rivista 26.indd 23 07/02/23 11:28

Monegro así como su trabajo bajo la dirección del maestro Francisco Merino entre 1597 y 1599. Este último consistió en reparar la custodia de pequeño tamaño ubicada dentro de la custodia realizada por Enrique de Arfe en los albores del siglo XVI; dicho cometido lo ejecutó junto al platero Diego de Valdivieso[23]. A esta intervención se ha de sumar la hechura de las piezas aquí protagonistas, cerrándose con ellas del ciclo de noticias conocidas.

A pesar de su escasez, se tornan suficientes para confirmar el vínculo profesional de Julián Honrado con la fábrica catedralicia y el disfrute de un cierto reconocimiento a su labor ya que, recordemos, el cabildo primado solía contratar los servicios de aquellos artistas más experimentados en su disciplina. Dicho reconocimiento se mantuvo latente en los siglos posteriores y así lo pone de manifiesto la crítica, veamos por qué. En 1800 el ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez publicó su célebre obra, *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*[24], donde incluyó una modesta biografía sobre nuestro maestro platero, junto a la de otros grandes artistas como Carducho, Velázquez o Alonso Cano, lo que llevaba implícito un reconocimiento a su figura[25]. Este ganó peso cuando en los albores del siglo XX, concretamente en 1915, se publicó *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemática en el siglo XVIII,* donde el canónigo Francisco Pérez Sedano afirma:

También deben merecer singular memoria y aprecio de los que buscan la perfección, los plateros Gregorio de Baroja, Francisco Merino, Fernando de Carrión, Alejo de Montoya y Julián Honrado, que trabajaron con no menor excelencia, y acaso con más gusto y grandiosidad, que los famosos Arfes y Becerriles, aunque con la desgracia de no haber tenido quien los diese a conocer.

Así, Francisco Pérez Sedano se lamentaba de la relegada posición mantenida por los plateros de la talla de Fernando de Carrión, Alejo de Montoya o el propio Julián Honrado, frente a la disfrutada por las sagas de «los famosos Arfes y Becerriles». Pese a que en aquel momento la orfebrería aún era considerada un arte menor y relegada en la mayoría de los casos de las investigaciones y su posterior divulgación, lo cierto es que los nombres de ciertos maestros eran sobradamente conocidos y admirados en los círculos artísticos gracias a su legado. Y no es baladí pues fueron de autores de algunas de las principales custodias procesionales presentes en la geografía hispana como demuestra la ejecutada por Juan de Arfe para la Catedral de Sevilla o la realizada por Francisco Becerril para la Catedral de Cuenca.

Por su parte Sixto Ramón Parro también tuvo la oportunidad de contemplar las ajorcas antes de su expolio y no dudó en admirar la calidad y la técnica de su autor en su célebre obra *Toledo en la mano*: «Débese esta preciosa obra de gran mérito artístico (por la delicadeza de los engastes, perfeccion de los esmaltes y esmero del cincelado) como tambien de gran valor por el de las piedras preciosas y oro de que está fabricada, al ventajosamente conocido platero Julian Honrado»[26]. Más allá del elevado grado de suntuosidad alcanzado por la inclusión de piedras preciosas, Parro paro no dudó en admirar la minuciosa tarea de Julián Honrado durante el proceso ejecutivo, equiparándole al de otros grandes maestros. En aras de continuar con esta línea de reconocimiento a su trayectoria y, especialmente, a su aportación para el enriquecimiento del tesoro de la Catedral toledana en el ocaso del siglo XVI, se suma el

OADI Rivista 26.indd 24 07/02/23 11:28

presente trabajo, donde se abordará el análisis de la que hasta el momento es su obra principal, las ajorcas.

3. Encargo y proceso ejecutivo

En el año 1582, el platero Julián Honrado firmó una escritura de concierto por la que se obligó a realizar «unas axorcas de oro con piedras y perlas» destinadas al ornato de la Virgen del Sagrario, fijándose su entrega un año más tarde. Para ello recibiría los materiales necesarios por parte del canónigo obrero, siendo condición expresa que los honorarios por la mano de obra no excediesen los 1000 ducados, es decir, 11000 reales, ya que, en caso contrario, el maestro tan solo recibiría la mitad de la demasía "porque de aquella mitad hacia gracia a la Iglesia". Una vez concluidas, se nombraría a dos tasadores, si bien se contempló la posibilidad de acudir un tercero en caso de discordia, de acuerdo con el *modus operandi* habitual. Pese a la aceptación de estas cláusulas por ambas partes, lo cierto es que estuvieron lejos de cumplirse. Primeramente, la entrega de las ajorcas se hizo efectiva en 1588, es decir, 6 años más tarde del plazo estipulado. Durante este periodo, el canónigo obrero le fue haciendo entrega de varias partidas de dinero por la mano de obra hasta alcanzar los 1000 ducados, si bien dicha cantidad se había tornado escasa para Julián Honrado y había continuado reclamando nuevas entregas, sin éxito. El citado canónigo se había negado argumentando de no tener comisión para tal gestión, aunque le incitaba a la rápida conclusión de la pieza bajo la promesa ser un buen intercesor ante el cardenal a la hora de ajustar los honorarios finales: «sería buen intercesor con el Ilustrisimo Cardenal de Toledo que era el supremo administrado de la fábrica para el buen despacho […] y le seria intercesor para allanale las dificultades que se ofreciesen»[27].

Cuando el proceso ejecutivo llegó a su fin, no fueron dos sino cuatro tasadores los responsables de evaluar el resultado «por ser obra grande», siendo los elegidos Juan Tello Morete, Juan Domingo de Villanueva, Diego de Abeo y Villandrando y Hans Belta Desafortunadamente no hubo acuerdo entre ellos por lo que se nombró a un quinto tasador, Francisco Reinalte, platero de Corte de Felipe III, con quien se fijó la hechura en 5900 ducados es decir 64900 reales. A todas luces, esta cantidad excedía los 1000 ducados fijados en el contrato inicial por lo que la fábrica de la Catedral se negó a efectuar el pagamiento, iniciándose una suerte de pleito entre ambas partes. ¿Por qué pagar 5900 ducados si en la escritura de concierto se especificó de manera expresa la obligación de no exceder los 1000 ducados?

En el *Libro* al que ya se hizo referencia, inédito hasta el momento, se incluye un legajo con varias escrituras concernientes a las disputas que se sucedieron en octubre de 1590. Así, el 15 de dicho mes Julián Honrado alegó cómo se había manifestado contrario a firmar el citado presupuesto «porque sabía que [la obra] había de montar más», aunque finalmente lo hizo por temor a perder la confianza del canónigo obrero y la consiguiente destitución del encargo. Asimismo, señaló la imposibilidad de ajustar un presupuesto en una pieza de tanta enjundia ya que «en el progreso [de su hechura] se va descubriendo lo que estará bien para su mayor ornato u perfección». El platero continuó con su defensa y, según expuso, durante el proceso ejecutivo había mostrado la primera de las seis partes integrantes de las ajorcas al canónigo obrero con el propósito de saber si era o no de su gusto, consiguiendo en todo momento su

OADI Rivista 26.indd 25 07/02/23 11:28

alabanza. Por otra parte, reiteró la predisposición del este en ejercer de buen intercesor ante el prelado y facilitarle la consecución de una gratificación superior a los 1000 ducados estipulados inicialmente. Por último, el maestro platero no dudó en destacar la calidad de las piezas y consideró una obligación por parte de la fábrica catedralicia hacer entrega de 5900 ducados ajustados por los tasadores bajo el argumento de disponer de un amplio capital económico:

Lo quinto allega que la hechura de las axorcas es excelente y rara y tiene la bondad y valor ansi mesmo y que esta apresciada por los mayores plateros de la Corte con juramento en los dichos cinco mil y novecientos ducados y el platero pretende que vale mucho más y ha puesto en ellas gran costa de oficiales y no es razon que siendo el pobre y la yglesia rica se quede la yglesia con la hechura y trabajo de sus manos pues a una yglesia tan grande la importa más tener obra buena que barata[28].

Ante esta serie de argumentos, la Catedral de Toledo contrarrestó con los suyos propios respaldándose siempre en la escritura firmada en 1582. Así, el maestro platero conocía a la perfección la condición de no exceder los 1000 ducado, quedando bajo su criterio continuar con el incremento de los costes y arriesgarse a sufrir pérdidas. Como quedó señalado cuando se abordó el estudio de las cláusulas, la fábrica catedralicia se comprometió a pagarle la mitad de la demasía, en este caso, 2700 ducados de los 5400 estipulados por los tasadores. No obstante, dicha cifra superaba con creces el exceso tanteado por el canónigo obrero, quien argumentó cómo este debería haber sido moderado. Además, no dudó en culpar a Julián Honrado de manipular la verdad al no concretar la insuficiencia de los 1000 ducados estipulados inicialmente para la hechura de las ajorcas. ¿Por qué aceptar ese presupuesto si de antemano ya sabía que se tornaba escaso? Por su parte, admitió haber contemplado en varias ocasiones las piezas durante el proceso ejecutivo a la par que admirar su calidad, si bien había supuesto que el maestro se estaba ajustando a los acuerdos fijados inicialmente. Asimismo, el citado canónigo confirmó el haberse propuesto de «buen intercesor» ante el prelado, si bien en ningún momento había sopesado la posibilidad de que la demasía fuera tan elevada. Continuó defendiéndose exponiendo como durante los años transcurridos desde la firma de la escritura hasta la entrega de las ajorcas, había ido advirtiendo a Julián Honrado sobre la imposibilidad de entregar otras cantidades diversas a los 1000 ducados estipulados por la mano de obra ya que no tenía potestad para ello. Expuestas las razones por ambas partes, la fábrica catedralicia quedaba exenta de pagar las consecuencias de aquellas licencias tomadas por Julián Honrado respecto al acuerdo inicial, si bien se especifica en la propia escritura que esta negativa no se debía a la falta de recursos económicos y es que la Catedral de Toledo tenía a su disposición un amplio caudal con el poder agasajar a sus veneradas imágenes e incrementar su tesoro «de otros ornamentos preciosos y costosos para el culto divino». Así pues, la disputa continuó vigente y un día más tarde, concretamente el 16 de octubre de 1590, se fecha la siguiente escritura donde se exponen nuevamente los argumentos a favor de cada una de las partes con la peculiaridad de que, en esta ocasión, se le acusa al platero de mala fe:

El primero que la yglesia no tiene obligacion de recebir estas axorcas por tanto costoso precio de seys mil ducados de hechura porque aviendo sido el concierto que la hechura montase solo dos mil y exceder en cinco mil mas arguye malicia de querer

OADI Rivista 26.indd 26 07/02/23 11:28

engañar a la yglesia o notable descuydo en no prevenir la hechura que se había de hacer y lo uno y lo otro no lo ha de pagar la yglesia sino a (SIC) lo de perder la malicia o descuido del platero[29].

Ante esta situación la fábrica catedralicia determinó pagar tan sólo 1000 ducados más de los entregados ya durante el proceso, es decir un total de 2000 ducados, 22000 reales de vellón. No obstante, y tras esta aclaración, sorprende cómo en la parte final de la escritura se recoge un cambio de postura. Los responsables recularon y consintieron la entrega de las ajorcas bajo el pago de los 5900 ducados y, de este modo, poder contribuir al enriquecimiento de la Virgen del Sagrario. Cuando el proceso parecía haber concluido, se fecha otra nueva escritura un mes más tarde, concretamente el 19 de noviembre de 1590. En dicho día, el cardenal Gaspar Quiroga (1512-1594) decretó el pago de 4500 ducados, es decir 1400 ducados menos de lo estipulado por los tasadores, por tanto, Julián Honrado cobraría por la mano de obra un total de 5500 ducados, es decir, 60500 reales[30].

HONORARIOS POR LA MANO DE OBRA	
Honorarios recibidos durante el proceso ejecutivo	1000 ducados
Honorarios estipulados por el cardenal	4500 ducados
Cifra total de los honorarios recibidos por la mano de obra	5500 ducados

4. El estudio de la obra a través de las fuentes

Pese a tratarse de una pieza desaparecida, son muchas las fuentes que hoy disponemos para su estudio. Su exquisita calidad sumada a la presencia de una gran variedad de piedras preciosas fueron responsables de hacerlas destacar en el ajuar perteneciente a la Virgen del Sagrario y acaparar la atención de aquellos que las contemplaban. En este sentido, cabe destacar la descripción recogida en el inventario realizado en 1799, bajo el arzobispado del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón (1722-1804):

Dos axorcas de Nuestra Señora del Sagrario, las quales son muy ricas, y se fabricaron de otras dos que se deshicieron en el año de mil quinientos y noventa y uno; (…) y cada una de ellas tiene doce diamantes finos de tabla, veinte y quatro rubíes también finos tabla, y otros dos rubíes grandes finos, dos esmeraldas grandes finas, dos zafires grandes de tabla finos, seis asientos muy buenos de perlas, treinta y seis perlas netas, veinte y quatro ramilletes con clavellinas esmaltadas de rojo; labradas ambas de compartimentos con unas florecitas esmaltadas de verde, que están debaxo de las perlas gruesas, y tiene cada una doce compartimentos que atan las perlas y en ellas unas florecitas de azul y rojo, y dentro de cada una un compartimento esmaltado de blanco, y en medio un friso esmaltado de rojo con una letra de oro que dice: Asumpsit Judith dextrariola, y en la otra axorca otra letra que dice: Armilla in manibus Rebeca[31].

Dicha descripción se completa con los registros, hasta hoy inéditos, recogidos en el *Libro* del Archivo Capitular. Estos informan de la totalidad de las piedras y asientos de perlas destinados para las ajorcas, la fecha de compra e incluso el vendedor, como es posible comprobar de manera sintética en la siguiente tabla:

OADI Rivista 26.indd 27 07/02/23 11:28

NÚMERO DE PIEZAS	VENDEDOR	COSTE	FECHA
48 rubíes	Julián Honrado	X	1583
24 diamantes finos	Simón Rodríguez Portugués	135000 maravedíes	2 de mayo de 1588
20 perlas	Joan Triunpho	45000 maravedíes	22 de abril de 1589
4 asientos de perlas	Alejo de Montoya	27000 maravedíes	26 de mayo de 1589
2 zafires grandes	Doctor Martín del Campo	180 ducados	8 de septiembre de 1589
1 rubí grande engastado	Salvador Grifo	2500 maravedíes	13 de octubre de 1589
2 cafires grandes	Cosme de Espinosa	67500 maravedíes	2 de diciembre de 1589
3 rubíes	Salvador Grifo	760 ducados	31 de diciembre
1 asiento de perla	Alejo de Montoya	20 ducados	5 de enero de 1590
1 asiento de perla	Diego Ruiz	40 ducados	16 de febrero de 1590
2 esmeraldas grandes	Diego Ruiz	110 ducados	16 de febrero de 1590
1 asiento de perla	Salvador Grifo	20 ducados	18 de marzo de 1590
40 perlas	Antonio Voto	600 ducados	19 de mayo de 1590
1 asiento de perla	Julián Honrado	5 ducados	10 de julio de 1590
1 asiento de perla	Julián Honrado	12 ducados	11 de julio de 1590
1 asiento de perla	Gonzalo Rodríguez	50 ducados	12 de julio de 1590
3 asiento de perla	Alejo de Montoya	36 ducados	18 de julio de 1590
2 esmeraldas	Pertenecientes a la propia Catedral de Toledo	X	

Al margen de estas fuentes escritas, hoy es posible conocer el resultado final del maestro Julián Honrado gracias a los numerosos retratos de la Virgen del Sagrario, donde suele mostrarse portando las citadas ajorcas. Lejos de abordar el estudio de todos ellos, pues se desvincularía de nuestro principal objetivo, se optará por realizar un breve recorrido por los ejemplos más significativos, fijándose su inicio en el lienzo hoy conservado en la iglesia toledana de San Ildefonso (Fig. 1). Datado posiblemente a inicios del XVII, se ciñe al esquema tradicional del género popularmente conocido

OADI Rivista 26.indd 28 07/02/23 11:28

Fig. 1. Primera mitad del siglo XVI, *Retrato de la Virgen del Sagrario de Toledo*, óleo sobre lienzo, Iglesia de San Ildefonso, Toledo. Foto Iglesia de San Ildefonso.

como «trampantojo a lo divino»[32], donde, sobre un fondo rojizo, se muestra la *Vera Efigie* de la patrona toledana, lujosamente ataviada y dejando únicamente al descubierto el óvalo de su rostro y las manos unidas en oración. Sobre su cabeza porta la corona imperial identificada por la crítica con aquella ejecutada en 1531 por Hernando de Carrión y transformada en imperial por Alejo de Montoya en 1587[33]; mientras, en sus muñecas se distinguen las piezas aquí protagonistas, repletas de perlas, esmeraldas y rubíes. Pese a no ser una pintura de calidad, lo cierto es que su autor, hasta el momento desconocido, reprodujo con singular acierto ese brillo nacarado de las perlas, el fulgor de la pedrería o los laboriosos detalles del oro, donde cada pincelada parece evocar al preciosismo que caracterizó la producción artística de aquellos pintores bajo el reinado de Felipe II, especialmente de Alonso Sánchez Coello.

Este tipo de retratos se multiplicaron a partir de la segunda mitad del siglo XVII, cuando se concluyó el nuevo trono de plata ejecutado por Virgilio Fanelli y se impuso el afán de difundir la imagen de la patrona toledana con su nueva pieza, siendo ejemplo de ello el lienzo hoy perteneciente a la casa de subastas Fernando Durán (Fig. 2). Nuevamente, la Virgen del Sagrario se muestra ante el fiel-espectador ricamente ataviada y portando las principales joyas de su ajuar, entre las que se incluye las ajorcas, si bien en esta ocasión, el desconocido autor se tomó ciertas licencias en su reproducción al eliminar parte de la superficie dorada y reproducirlas como una sucesión de hileras formadas por perlas y rubíes.

OADI Rivista 26.indd 29 07/02/23 11:28

Fig. 2. Segunda mitad del siglo XVII, *Retrato de la Virgen del Sagrario de Toledo*, óleo sobre lienzo, Casa de Subastas Fernando Durán. Foto Casa de Subastas Fernando Durán.

OADI Rivista 26.indd 30 07/02/23 11:28

En aras de no incrementar el recorrido con ejemplos similares, se ha reservado la última parada a un diseño conservado en el Archivo Capitular de Toledo, concretamente en el *Libro* tantas veces citado, inédito hasta el momento (Fig. 3). Inicialmente se pensó que podría haber sido entregado por Julián Honrado al canónigo obrero antes de firmar la escritura de concierto y determinar de este modo si era o no de su gusto; sin embargo, esta hipótesis se torna bastante débil ya que en ninguno de los testimonios escritos concernientes al proceso de ejecución se alude a su existencia. Y es que, en el caso de haberse optado por realizar un diseño previo, hubieran sido constantes las referencias al mismo durante los *dubios,* de igual modo que sucedió en la documentación concerniente a otras piezas, por ejemplo, el trono de plata realizado a partir de 1655 por Virgilio Fanelli. En efecto, este genovés hubo de ceñirse a un diseño efectuado previamente por Pedro de la Torre y Francisco de Bautista y tal condición quedó recogida en varias de las escrituras firmadas, entre las cuales se incluye el contrato inicial[34]. No sucede así en el caso que nos ocupa, es decir, no se menciona su existencia en ninguna ocasión, por tanto, resulta demasiado arriesgado identificar el dibujo que aquí nos ocupa con un posible diseño inicial entregado por parte de Julián Honrado al cuerpo de canónigos. A la espera de que nuevos hallazgos puedan confirmar o no esta hipótesis, lo cierto es que se trata de una reproducción de exquisita factura donde se puede contemplar en solitario la ajorca, alzándose como el testimonio con el que se pone punto y final a las noticias localizadas en el Archivo Capitular, habiendo contribuido con su transcripción y posterior divulgación al avance en el conocimiento de la orfebrería toledana durante el ocaso del siglo XVI.

Fig. 3. c. 1590, *Ajorca de oro de la Virgen del Sagrario de Toledo*, Archivo Capitular de Toledo, Foto Archivo Capitular.

OADI Rivista 26.indd 31 07/02/23 11:28

Note

[1] Texto tomado de SIMÓN, Jesús. (2003), p. 388.

[2] C. Vicent-Cassy, *Festejar a una imagen mariana y su envoltorio: las fiestas religiosas y cortesanas de la Capilla del Sagrario de Toledo en 1616, del evento a los textos*, in *Visiones de un imperio en fiesta,* Madrid 2016, pp. 145-162.

[3] S. Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo 1857, p. 584.

[4] R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana, por Rafael Ramírez de Arellano, catálogo de artistas*, Toledo 1915, p. 33.

[5] J.M. Cruz Valdovinos, *Platería*, en *Las Artes Decorativas en España,* vol. 45, t. 2, *Summa Artis,* Madrid 2000, pp. 511-661.

[6] M. Pérez Grande, *La platería*, in *La Catedral de Toledo, dieciocho siglos de historia*, Burgos 2010, pp. 252-257.

[7] I.J. García Zapata, *Alhajas, ropas y el trono de la Virgen del Sagrario, obra del platero italiano Virgilio Fanelli*. in "Toletana: cuestiones de Teología e historia", n. 29, Toledo 2013, pp.1-45.

[8] Este estudio forma parte de la investigación realizada durante la estancia en la Facultad de Humanidades de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha, bajo la dirección la catedrática Palma Martínez-Burgos. Asimismo, esta investigación forma parte del Proyecto de Investigación Científica y Transferencia de Tecnología de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, cofinanciados por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. *Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII),* SBPLY/19/180501/000311. IP principal: Palma Martínez-Burgos García. UCLM.

[9] F.J. Sánchez Catón. *La corona de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo*, in "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. IV, (1928), pp. 245-146. M. Pérez Grande, *La platería*…, 2010, pp. 255-257; I.J. García Zapata, *Alhajas, ropas y el trono*…,2013, p. 10.

[10] G.A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, 2001.

[11] Archivo Capitular de Toledo. Secretaría capitular. *Libro de la corona imperial y las ajorcas*.

[12] R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia*…, 1915, p. 33.

[13] Asimismo, se atribuyeron poderes curativos a las aguas del dicho pozo, de ahí que en la actualidad se rellenen con él los botijos o recipientes de aquellos feligreses que acuden a venerar a la Virgen del Sagrario el 15 de agosto.

[14] F. Portocarrero, *Libro de la Descensión de Nuestra Señora a la santa Yglesia de Toledo, y vida de San Ildefonso Arçobispo della, escrito por el Padre…religioso de la Compañía de Iesus, natural de la villa de Medellin. Dedicado a los Padres de la Compañia de Iesus. Año 1616, Con privilegio,* Madrid 1616.

[15] F. Portocarrero, *Libro de la Descensión de Nuestra Señora…,* f. 85 v.

[16] Lo cierto es que esta leyenda se mantuvo prácticamente incuestionable hasta el siglo XX, cuando la definición de los estilos artísticos hacía inviable defender la concordancia entre la talla románica, concebida bajo los estrictos cánones del Románico, y su supuesta cronología en el siglo I. Antes esta circunstancia empezó a ganar peso la siguiente teoría: es posible que desde época visigoda se rindiera culto a una imagen de María y que ésta fuese ocultada en un pozo tras la invasión islámica. Continúa argumentando que, durante las tareas de edificación del nuevo claustro, bien pudo darse con su hallazgo. No obstante, el deplorable estado de conservación que debía sufrir, obligó al cuerpo de la Primada a sustituirla por otra nueva de acuerdo a la estética vigente, justificando de este modo la iconografía de Kyriotissa Theotokos. Véase en R. Molina y Nieto, *Toledo y su reina: crónica de la Coronación de la Virgen del Sagrario,* 1996, p. 31.

[17] F. Marías Franco, *El Sagrario y el Ochavo*. in *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia* (coord. Ramón Gonzálvez Ruiz), Burgos 2010, pp. 252-257.

[18] Al abordar el estudio del trono se ha de señalar las siguientes cuestiones: en los albores del siglo XVII, la Virgen del Sagrario se asentaba en un trono primitivo cuya peana fue ejecutada por Vicente de Salinas. Ahora bien, este trono fue sustituido por otro de mayor envergadura cuyo diseñado fue

OADI Rivista 26.indd 32 07/02/23 11:28

responsabilidad de los arquitectos cortesanos Pedro de la Torre y Francisco Bautista, mientras su materialización en plata recayó en el maestro platero Virgilio Fanelli. Para ahondar en el estudio de ambas piezas, véase: L. Illescas Díaz, *Los artistas cortesanos en la concepción del nuevo trono de la Virgen del Sagrario de Toledo: revisando tópicos*, in "Archivo Español de Arte" (Madrid), vol. 93, 372 (2020), pp. 347-358; Eadem, *Virgilio Fanelli: vida y obra de un platero italiano en la España barroca (c. 1653-1678).* Salamanca 2022; Eadem, *Antes de Virgilio Fanelli. El trono primitivo de la Virgen del Sagrario de Toledo*, in "Quiroga. Revista de Patrimonio Iberomaricano", n. 21, 2022, pp. 36-46.

[19] F.J. Sánchez Catón, *La corona de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo*, in "Archivo Español de Arte y Arqueología", vol. IV, (1928), pp. 245-146.

[20] ACT, *Inventario núm. 36*, 1644-1737, f. 143 v. Véase I.J. García Zapata, *Alhajas, ropas y el trono…*, 2013, p. 13.

[21] I.J. García Zapata, *Alhajas, ropas y el trono…*, 2013, p. 14.

[22] R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana, por Rafael Ramírez de Arellano, catálogo de artistas*, Toledo, 1915, p. 283.

[23] F. Pérez Sedano, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. I Notas del Archivo de la Catedral de Toledo redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo- obrero Don Francisco Pérez Sedano,* Madrid 1914, p. 133.

[24] Se ha de señalar que, para la elaboración de este compendio biográfico, Juan Agustín Bermúdez se ayuda de documentación inédita conservada en el Archivo Capitular de Toledo que, con anterioridad, había sido clasificada y transcrita por el canónigo Francisco Pérez Sedano. Así expone: soy deudor al señor D. Francisco Pérez Sedano, abad de santa Leocadia, canónigo y dignidad de la catedral de Toledo, de la generosidad con que me remitió un quaderno de noticias que habia sacado con mucha detencion y cuidado por largo espacio de tiempo de su santa iglesia, del que resultan más de doscientos profesores de mucho mérito". J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Cean Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando*, Madrid 1800.

[25] J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario…*, 1800, p. 297.

[26] S. Ramón Parro, *Toledo en la mano…*, 1857, p. 584.

[27] ACT. Secretaría capitular, *Libro de la corona imperial y las ajorcas*, 15 de octubre de 1590, *Dubio,* f. 155.

[28] ACT. Secretaría capitular, *Libro de la corona imperial y las ajorcas*, 15 de octubre de 1590*, Dubio,* f. 155 v.

[29] ACT. Secretaría capitular, *Libro de la corona imperial y las ajorcas*, 16 de octubre de 1590, *Dubio,* f. 157 r.

[30] ACT. Secretaría capitular, *Libro de la corona imperial y las ajorcas*, 19 de octubre de 1590, *Resolución,* f. 158 r.

[31] ACT. Inventario núm.39, 1790, ff. 108-109. Esta descripción ya fue publicada en I.J. García Zapata, *Alhajas, ropas y el trono…*, 2013, p. 14.

[32] A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, *Trampantojos a lo divino: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional*, in *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla 2001, pp. 24-33.

[33] Para abordar su estudio véanse, entre otros, los siguientes trabajos: S. Ramón Parro, *Toledo en la mano…*, 1857, p. 584; R. Ramírez de Arellano, *Estudio sobre la historia…*, 1915, p. 33; M. Pérez Grande, *La platería*, in *La Catedral de Toledo…*, 2010, pp. 252-257; I.J. García Zapata, *Alhajas, ropas…*, 2013, p. 8.

[34] En efecto, en la primera condición del contrato firmado el 8 de enero de 1655 se recoge: En «que el dho Birxilio Faneli y los demás con él […] quedan obligados y encargados de hacer y que hagan el dho trono de plata para la sancta ymagen de Nuestra Señora del Sagrario […] según el disinio (SIC) que está elexido en un modelo de madera que se les a mostrado y ellos bisto y reconocido, mudando de él o añadiendo aquello que paresciere ser más combeniente y mexor en su verdadero tamaño según diga en la condición subsiguiente». Archivo Histórico Provincial de Toledo, *Protocolo 30278*, fol. 95 r. Véase en L. Illescas Díaz, *Virgilio Fanelli: vida y obra …*, 2022.

OADI Rivista 26.indd 33 07/02/23 11:28

OADI Rivista 26.indd 34 07/02/23 11:28

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Dalla chiesa di San Cristoforo a quella di San Giovanni dei Napoletani in Palermo: opere restaurate

di Luisa Chifari

Nel 2022 ricorre il trecentesimo anniversario dell'apparizione della Vergine Santissima, in sogno ad una veggente, perché avesse inizio il culto, per Sua volontà, della Madonna del Lume. Per questo motivo, e non solo, si vuol qui richiamare la storia di questa devozione e anche dar notizia del trasferimento delle opere d'arte appartenenti alla chiesa di San Cristoforo, dove il dipinto forse più importante relativo a questa iconografia mariana si trovava, in quella di San Giovanni dei Napoletani a Palermo. Alla fine del 2018, infatti, a causa da un lato dell'incuria e dall'altro dei pochi mezzi a disposizione destinati alla salvaguardia dei beni culturali locali, crollava parzialmente, e non per la prima volta, il tetto della chiesa di San Cristoforo nell'omonima via (traversa di via Roma), divenendo così inagibile. Il rettore, don Giacomo Ribaudo, rettore anche della chiesa di San Giovanni dei Napoletani sita in piazza Marina, fece trasferire tutti i beni dall'una all'altra, allo scopo di trarli in salvo nell'eventualità che il tetto crollasse definitivamente. Il trasloco delle opere in San Giovanni fu effettuato il 30 marzo del 2019 da alcuni volontari che si occuparono anche di appendere i dipinti dando loro una collocazione, sia pure un po' improvvisata. Si tratta di quattro dipinti ed una statua che rappresenta San Cristoforo con il Bambino Gesù (Fig. 1).

Fig. 1. Intagliatore siciliano, *San Cristoforo*, XVIII secolo, legno scolpito, dipinto, Palermo, Chiesa di San Giovanni dei Napoletani.

OADI Rivista 26.indd 35 07/02/23 11:28

Fig. 2. Pittore siciliano, *Sant'Antonio da Padova*, XVIII secolo, olio su tela, Palermo, Chiesa di San Giovanni dei Napoletani.

I dipinti raffigurano Sant'Antonio da Padova (Fig. 2), che fu situato sulla controfacciata per le sue notevoli dimensioni, la Sacra Famiglia (Fig. 3), collocato nella navata di destra, accanto alla cappella di San Giovanni, e nella navata di sinistra Maria con San Gaetano (Vicenza, ottobre 1480 – Napoli, 7 agosto 1547) e Sant'Andrea Avellino (Castronuovo di Sant'Andrea, 1520 – Napoli, 10 novembre 1608, Fig. 4), questi ultimi riconoscibili entrambi con un ramo di gigli e con lo stesso abito talare nero poiché appartenenti alla stessa congregazione di Chierici regolari Teatini; infine, il quadro più significativo dal punto di vista storico e devozionale in quanto legato, appunto, proprio al culto della Madonna del Lume, che in esso è raffigurata (Fig. 5). Oltre ad indicare la nuova collocazione delle opere citate, un altro scopo del presente scritto è quello di segnalare i restauri conservativi di cui furono oggetto queste opere, effettuati negli anni tra il 2002 ed il 2005, ed eseguiti dal restauratore Claudio Mastropaolo[1].

OADI Rivista 26.indd 36 07/02/23 11:28

Fig. 3. Pittore siciliano, *Sacra Famiglia*, XVIII secolo, olio su tela, Palermo, Chiesa di San Giovanni dei Napoletani.

Fig. 4. Pittore siciliano, *San Gaetano e Sant'Andrea Avellino con la Madonna*, XVIII secolo, olio su tela, Palermo, Chiesa di San Giovanni dei Napoletani.

Fig. 5. Pittore siciliano, *Madonna del Lume*, XVIII secolo, olio su tela, Palermo, Chiesa di San Giovanni dei Napoletani.

Fig. 6. *S. Antonio da Padova*, prima del restauro.

OADI Rivista 26.indd 37 07/02/23 11:28

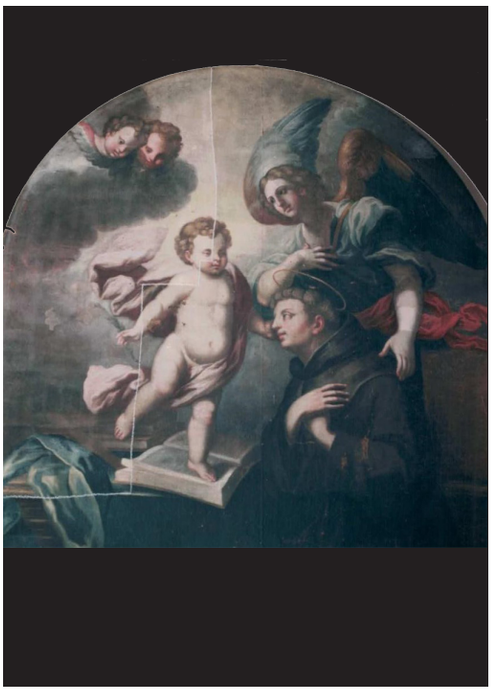


Fig. 7. *S. Antonio da Padova*, particolare, durante il restauro.

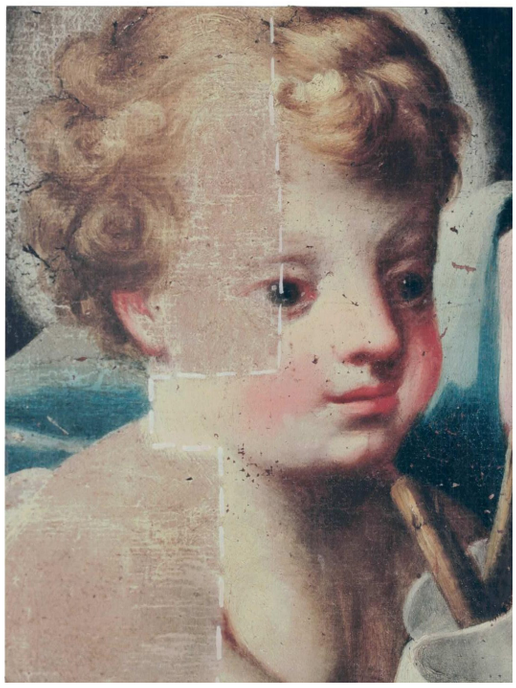


Fig. 8. *S. Antonio da Padova*, particolare, saggio di pulitura.

Fig. 9. *Sacra Famiglia*, prima del restauro.

Fig. 10. *Sacra Famiglia*, dopo il restauro.

OADI Rivista 26.indd 38 07/02/23 11:28

L'azione di recupero di questi preziosi ed antichi beni viene documentata qui attraverso le fotografie dei restauri del dipinto raffigurante Sant'Antonio (Figg. 6 – 7 – 8), della tela della Sacra Famiglia (Figg. 9 – 10), di quella con Maria, San Gaetano e Sant'Andrea Avellino (Fig. 11), ed infine di quella della Madonna del Lume (Figg. 12 – 13) e della gigantesca statua lignea di San Cristoforo, prima e durante i lavori, alla quale è stato riservato un intervento scientifico come per tutte le altre opere d'arte (Figg. 14 – 15 – 16 – 17 – 18 – 19); su queste due ultime opere si focalizzerà l'attenzione.

La statua, dopo essere stata conservata per molto tempo al Museo Diocesano di Palermo per il suo pessimo stato di conservazione, nel 2000 venne restituita dietro sua insistente richiesta, al Rettore della chiesa di San Cristoforo[2].

Fig. 11. *San Gaetano e Sant'Andrea Avellino con la Madonna*, prima del restauro.

Fig. 12. *Madonna del Lume*, durante il restauro.

Fig. 13. *Madonna del Lume*, durante il restauro.

OADI Rivista 26.indd 39 07/02/23 11:28

Fig. 14. *San Cristoforo*, prima del restauro.

Fig. 15. *San Cristoforo*, prima del restauro.

Fig. 16. *San Cristoforo*, prima del restauro.

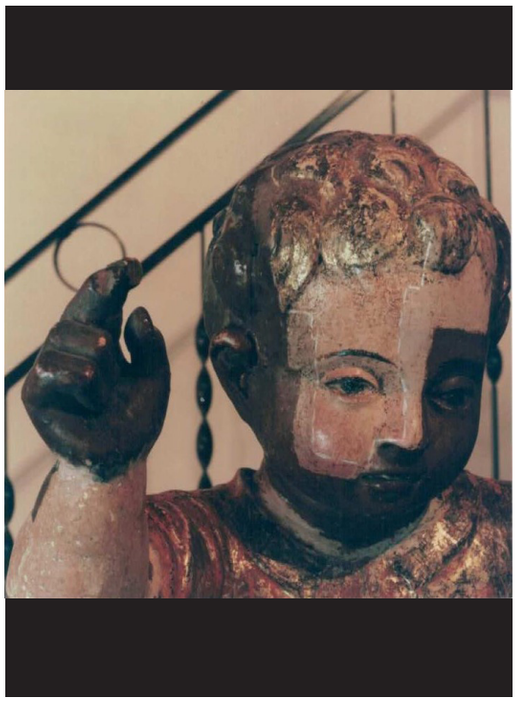


Fig. 17. *San Cristoforo*, particolare del Bambino Gesù, durante il restauro.

OADI Rivista 26.indd 40 07/02/23 11:28

Fu ricongiunta la gamba destra che era stata fortemente degradata dall'azione degli insetti xilofagi (Fig. 20), ricostruito il piede sinistro (Fig. 21), come pure una parte mancante del retro dell'opera, proprio dove era presente un grande foro, sulla spalla (Fig. 22), tenendo conto del valore devozionale oltre che artistico dell'opera.
In un antico testo di Maini che narra la vita del Santo e la tradizione relativa al suo martirio, si legge: «Credettesi già un tempo che quegli che avesse veduto la imagine di san Cristoforo, fosse salvo per quel giorno da mala morte. Di qui, secondo alcuni, l'uso di porre la statua colossale di lui all'ingresso delle chiese, affinchè per ragione sì della grandezza sua come del luogo assegnatole, potesse più facilmente cadere sotto gli occhi di ognuno [···]»[3]. Ed ancora Maini, riportando ciò che scrisse-

Fig. 18. *San Cristoforo*, particolare, durante il restauro.

Fig. 19. *San Cristoforo*, particolare, saggi di pulitura durante il restauro.

OADI Rivista 26.indd 41 07/02/23 11:28

Fig. 20. *San Cristoforo*, prima del restauro.

ro gli agiografi relativamente a San Cristoforo, riferisce che: «[···] il nome ed il culto di questo Santo sono celebri, gli atti però del suo martirio variano assai. Gli Orientali hanno sempre avuto per lui somma venerazione e ne celebrano la festa ai 9 di maggio; ma la Chiesa di occidente ai 25 di luglio, in cui è notata negli antichi martirologi [···]. Ma qualunque sia la diversità del suo martirio, non è però men certo che i nostri antichi avevano per lui una divozione particolare. Siccome sant'Ignazio di Antiochia si era dato il soprannome di Teoforo per esprimere più chiaramente il suo amore per Gesù Cristo; della stessa maniera si crede che il soprannome di Cristoforo fosse stato preso per lo stesso motivo dal santo Martire di cui parliamo. Era dipinto in persona da gigante, portante il fanciullo Gesù sulle spalle e traversante il mare [···] delle tribolazioni, pel quale debbono passare tutti i fedeli per giungere al cielo [···]»[4].

È da rilevare che i dipinti, sia quello della Madonna del Lume, sia quelli che rappresentano i Santi, nonchè la grande statua di San Cristoforo, opere oggi tutte nella chiesa di San Giovanni dei Napoletani, sono state sempre insieme nella chiesa di San Cristoforo, probabilmente da quando vi furono trasferite dalla più antica chiesa dedicata allo stesso Santo, in via del Celso, come si dirà più avanti.

Da quanto scritto nel *Palermo d'oggigiorno,* infatti, si apprende che nella chiesa «si vede il quadro della Madonna del Lume nel primario altare, ed altri quadri di vari Santi sono ne' secondarii. E la statua di S. Cristoforo, ch'è ora il titolare della chiesa, sta nella sagrestia.»[5], quindi nell'attuale chiesa intitolata al Santo. Inoltre, si legge che questa è la statua del Santo, la cui festa ricorre il 25 luglio, e che «si conduce nelle processioni ordinarie della città»[6].

Da qui l'altro elemento che si deduce riguarda proprio il fatto che il grande dipinto, settecentesco, della Madonna del Lume, è lo stesso che provenne dapprima dall'antica chiesetta di San Cristoforo di via del Celso nell'attuale edificio ecclesiastico quasi cadente ed in rovina, al Santo dedicato. Si ritiene che si tratti di una delle copie più antiche.

Le copie ad oggi esistenti di questa Madonna, di pittori siciliani degli inizi del XVIII secolo, sono molteplici, grazie al fatto che il culto si diffuse ben presto e come ha scritto la Di Natale nel 1993, in occasione della mostra sulle confraternite dell'Arci-

OADI Rivista 26.indd 42 07/02/23 11:28

Fig. 21. *San Cristoforo*, durante il restauro.

diocesi di Palermo da lei curata, «ancora un dipinto, la cui immagine con frequenza ricorre in numerose confraternite della Diocesi, è quello della *Madonna del Lume*, alla quale molte congregazioni sono intitolate. Due tele si trovano nell'omonima confraternita, che ha sede nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti, un'altra nella chiesa di S. Maria del Lume a Porticello e un'altra ancora a Misilmeri (nella confraternita dei Miseremini), a Trabia (nella Chiesa Madre), a Caccamo (nella Chiesa Madre), a Marineo (nella chiesa di S. Anna), a Salemi (nel collegio di Maria) e nel Museo Diocesano di Palermo (forse quello in questione che come la statua lì giaceva prima dell'ultimo restauro). Il tema è ripreso ancora nell'Ottocento da Luigi Lo Jacono, come nota Laura Bica a proposito della tela della confraternita di Maria SS. Addolorata ai Cassari. A Misilmeri s'incontra poi una variante iconografica della Madonna del Lume appartenente alla confraternita di Gesù e Maria del Lume, ora sita nella sede parrocchiale

OADI Rivista 26.indd 43 07/02/23 11:28

Fig. 22. *San Cristoforo*, particolare del degrado sul retro.

costruita al posto della chiesa. La tela riunisce l'iconografia di Gesù e Maria e quella della Madonna del Lume»[7]. Sono state in seguito individuate altre copie[8].

Inoltre, è da ritenere che il dipinto, oggi portato in San Giovanni, sia quello appartenuto da sempre alla Confraternita della Madonna del Lume, come può dedursi da un'attenta analisi delle fonti storiche.

Il culto della Madonna del Lume fu strettamente legato a S. Cristoforo, come ribadisce Santi Gnoffo, il quale scrive che proprio in via San Cristoforo «c'era la chiesa, fondata nel 1743, intitolata alla Madonna del Lume[9], così come, a fine Ottocento, già riferiva il Di Marzo nel *Il Palermo d'oggigiorno*: «Questa chiesa odierna di s. Cristoforo, posta in città e in una strada della contrada del Giardinazzo, nel quartiere della Kalsa, fu per l'avanti chiesa della Madonna del Lume, stata fondata sul 1743 dal sacerdote Benedetto Felice, palermitano, istituendovi una congregazione sacra alla Vergine, composta di onesta devota gente»[10].

In realtà la confraternita della Madonna del Lume non risulterebbe nata nel 1743, ma Laura Bica riporta quanto riferiva nel 1958 Romano, ovvero che il quadro della Madonna del Lume della chiesa delle Anime Sante del Purgatorio di Misilmeri è di Ninuzzo Rao, del 1720, quindi risulta essere una delle più antiche copie[11]. La Bica inoltre nota che: «la devozione al culto antico della Madonna di Libera Inferni […] nel Settecento palermitano, prende la moderna denominazione di Madonna del Lume»[12].

Il Mongitore, a proposito della Madonna Libera Inferni nella Cattedrale di Palermo, racconta l'antica storia: «Nel destro fianco della Cattedrale, […], v'ha la cappella dedicata a Maria Vergine, in cui si venera un simulacro nobilissimo della SS. Vergine. È la statua di ordinaria corporatura, e di candido marmo […]. Stringe al petto col braccio sinistro il suo Celeste Bambino, cui con la destra porge l'abbondante mammella: e il dolcissimo Infante è in atto di riguardar la Sua amatissima Madre, stendendo al verginal seno le braccia in tal modo, che col vezzoso atteggiamento è valevole a svegliare tenerissimi affetti […] Statua di tal pregio […] l'artefice che la scolpì fu Francesco Laurano Veneziano (Francesco Laurana), abitator di Palermo […], s'obbligò scolpire una statua marmorea di Maria Vergine, simile […] al simulacro […] che si venera nella Chiesa dell'Annunciazione fuori le mura di Trapani, per lo prezzo di on-

OADI Rivista 26.indd 44 07/02/23 11:28

cie venticinque […] per lo contratto rogato in Palermo da Notar Antonio di Messina, nell'anno 1469»[13].
In realtà la statua era destinata alla Chiesa di Erice, ma i Palermitani si rifiutarono di darla perché, una volta scolpita, la ritennero tra le statue più belle di Sicilia, e la collocarono nella loro Chiesa Madre. Per Erice ne fu realizzata un'altra. Fu detta Madonna Libera Inferni perché "rispondendo all'affetto palermitano, mostrò la materna pietà, con operare per mezzo di questo Suo simulacro molti miracoli"[14]. Nell'antico zoccolo della statua, rifatto nel 1684 si legge "Santa Maria Maiury 1469", detta quindi anche Santa Maria Maggiore fin quando in questa cappella della cattedrale fu sostituita con il quadro della Presentazione di Maria Vergine, durante i lavori nel 1508 del famoso scultore Antonio Gagini. Da allora cominciò a celebrarsi ogni anno la sontuosa festa della Solennità della Presentazione di Maria Vergine, il 21 novembre. Si chiamò definitivamente Madonna Libera Inferni, ovvero liberatrice dal Purgatorio, quando fu dato un Breve nell'anno 1576 da Gregorio XIII e concessa l'Indulgenza della liberazione d'un anima del Purgatorio, per ogni messa detta nell'altare di questa Vergine con qualunque sacerdote celebrante. La Madonna Libera Inferni concesse il suo potentissimo patrocinio alla città di Palermo quando la liberò dalla peste del 1575 il 13 di novembre, giorno in cui si svolse l'unica processione in cui la statua venne portata per tutta la città. Non è solo a Palermo che vive la devozione a questa Madonna, «ma si è anche estesa per molte città e Terre di Sicilia. In Palermo vi furono due chiese sotto lo stesso nome di S. Maria Libera Inferni […]»[15].
Ritornando alla festa della Presentazione di Maria Vergine, un anonimo sacerdote, nel 1786, così scrisse: «Per la festa della Presentazione della Vergine al Tempio, la Chiesa ricorre al Protovangelo di Giacomo (risalente al III secolo) che ne parla così: "Tutte le fanciulle della città prendono le fiaccole ed un lungo corteo luminoso accompagna la Bambina nel tempio del Signore. Qui il sacerdote l'accoglie dicendo: Il Signore ha magnificato il tuo nome in tutte le generazioni; in te, nell'ultimo dei giorni, Egli manifesterà la sua redenzione ai figli di Israele…". E ancora: "Maria stava nel tempio del Signore come una colomba allevata, e riceveva il cibo per mano di un angelo". Questa antica memoria liturgica, caratterizzata dalla luce, è celebrata il 21 novembre sia dalla Chiesa cattolica che dalla Chiesa ortodossa. Il 21 novembre 1722, festa di luce, la Madonna apparve a Palermo nella chiesa di S. Stanislao Kostka. La Madonna disse alla veggente: "Voglio essere dipinta su una tela come tu mi vedi ora, e voglio essere invocata col nome di Madre SS.ma del Lume". Questa espressione è stata ripetuta dalla Madonna per ben tre volte. Ella inoltre promise che chiunque l'avesse invocata con quel nuovo Titolo sarebbe stato colmato di ogni grazia e benedizione. Poiché il quadro che venne realizzato non corrispondeva in tutto alla visione, la Vergine invitò la veggente a chiedere al pittore di dipingerne un altro; Lei stessa sarebbe stata presente: "Solo tu mi vedrai, e mentre tu suggerirai al pittore quello che dovrà fare, io guiderò invisibilmente il pennello in modo tale che tutti capiranno che a guidare il pittore è stata una mano superiore". Il secondo dipinto, bellissimo, ebbe l'approvazione della Vergine che, decretandolo miracoloso, lo benedisse ripetendo la precisa richiesta di essere venerata in esso con lo specifico nome di "Maria Madre Santissima del Lume". Quindi affidò la sua nuova immagine alla custodia di quattro Serafini, spiegò in che modo desiderava essere venerata, fissò il giorno della

OADI Rivista 26.indd 45 07/02/23 11:28

sua Festa, chiese di essere fatta conoscere e di divulgare la devozione alla sua nuova Immagine e al suo nuovo Titolo. Non si conosce il nome della veggente e il pittore non ha firmato l'opera»[16].

Nelle numerose altre fonti[17], come ad esempio i documenti conservati negli archivi parrocchiali, e nelle tradizioni orali relative al culto di Maria SS. Del Lume, l'origine del quadro miracoloso è connessa al missionario gesuita padre Antonino Genovesi; egli, «morto di colera nel 1743, […] aveva portato con sè dai suoi viaggi un dipinto su tela della Madonna. […]. il missionario affidò ad una pia donna il compito di interrogare la Madonna su come volesse essere raffigurata. Un giorno, durante le preghiere, la veggente fu rapita in estasi da una apparizione della Madonna […]»[18], che le rispose. Il sacerdote Genovesi della Compagnia di Gesù, originario di Palazzo Adriano[19], fece dipingere il quadro che si ritenne miracoloso, da un pittore rimasto ignoto.

Il quadro preso qui in esame, settecentesco, potrebbe dunque essere quello originario voluto dal promotore del culto della Madonna del Lume, padre Genovese, se non fosse che nel suo testamento disponeva che il dipinto originale di tale Madonna rimanesse nella Chiesa di Casa Professa dove venne conservato e successivamente, con i bombardamenti durante la seconda guerra mondiale, andò perduto[20]. Ma se fosse veritiera l'ipotesi suddetta per cui furono due i quadri voluti da Maria Santissima stessa, potrebbe essere questo il secondo mentre a Casa Professa sarebbe andato il primo?

È possibile affermare che il dipinto della Madonna del Lume di cui qui si sta analizzando la possibile provenienza, anche se non dovesse essere il primo in assoluto, è sicuramente una tra le prime copie, considerando che il culto si fa risalire al 1722 e che sicuramente quello che è sempre stato in San Cristoforo, lì venne portato nel 1736 come seconda collocazione, come si evince ripercorrendo brevemente la storia che segue.

San Cristoforo, come si è detto, ebbe la sua prima sede, molto tempo prima, in una chiesa a lui intitolata nella strada del Celso. Nel *Palermo d'oggiorno,* si legge*:* «Coll'occasione di aver dovuto servire alli Gesuiti l'antica chiesa della confraternita di s. Cristoforo, che ab antiquo stava al Celso, nel quartiere del Capo, per addizione alle fabbriche del lor convitto di nobili, da essi loro istituito nel 1729, allor si fu che li detti Gesuiti, dovendo ristorare la confraternita della occupatavi lor prisca chiesa, si comprarono questa chiesa della Madonna del Lume colla casa del cappellano insieme, […] circa l'anno 1763, per lo capitale di once 400, trasferendovi in essa l'antica confraternita, che consta dell'unione delli algozirii e ufficiali di giustizia […]»[21]. In sostanza, i Gesuiti avevano necessità della chiesa di S. Cristoforo di via del Celso per l'ampliamento del loro convitto e comprarono l'attuale San Cristoforo dove trasferirono quella confraternita.

Scrive in proposito Francesco Lo Piccolo: «i padri Gesuiti, allo scopo di ampliare il convitto dei nobili, nel 1763 acquistarono la chiesa e concessero alla Confraternita quella della Madonna del Lume nella contrada del Giardinaggio»[22].

Il quadro della Madonna del Lume molto probabilmente era già esistente quando la maestranza dei venditori di olio, detti cafisari, dalla misura di capacità che adoperavano (dall'arabo Cafiz, misura araba di volume per l'olio), volendo formare la relativa Confraternita nata nel 1729 in una struttura propria, nel 1731 iniziarono la costruzio-

OADI Rivista 26.indd 46 07/02/23 11:28

ne della chiesa di Sant'Oliva nel quartiere del Giardinaggio, ma rimase incompiuta per mancanza di fondi. La concessero quindi alla Congregazione della Madonna del Lume della maestranza dei Mezzani (ovvero venditori) della chiesa di S. Cristoforo (ancora in via del Celso), che la portò a termine, e che possedeva già, il quadro della Madonna del Lume della stessa confraternita, dato che nel giorno dell'inaugurazione della chiesa, il 17 giugno del 1736, questo dipinto venne traslato nella nuova chiesa con solenne processione e con la partecipazione dei Mezzani (venditori ambulanti) e dei padri Carmelitani dei conventi della città, secondo un percorso descritto dallo stesso Lo Piccolo: «Uscì la processione dalla chiesa di S. Francesco dei PP. Conventuali, e dei padri Carmelitani, portandosi alla nuova chiesa il quadro di S. Maria del Lume, andò al Cassaro, solo sino alle 4 Cantonere e torcendo il cammino entrò nella strada della Ferraria (l'attuale via Calderai) e si portò alla chiesa al Giardinazzo»[23]. Qualche tempo dopo venne trasferita nella nuova chiesa anche l'antica statua in legno dorato di S. Cristoforo dove c'era già nell'altare il dipinto della Madonna del Lume[24]. Il dipinto della Madonna del Lume in questione, quindi, è sempre stato in San Cristoforo, insieme alla statua.

La presenza dei padri Carmelitani alla processione del 17 giugno 1736 è motivata dal Mongitore che nota come l'antica chiesa di S. Cristoforo fosse in uso prima dei monaci Basiliani e poi dei Carmelitani, ed infine venisse distrutta per ampliare il convitto dei Gesuiti, come si è già detto[25].

Nel 1736, secondo il Di Franco[26], un gruppo di operai di diverse arti e mestieri fonda la congregazione dedicata a Maria SS. del Lume, nella omonima chiesa in via del Lume, adiacente al Noviziato dei Gesuiti, e, distrutto il tempio, i confrati si stabilirono sin dal lontano XVIII secolo nei locali della chiesa di San Stanislao. Questa denominazione della confraternita di Maria SS. del Lume, sin da quell'anno, era stata attribuita solo per la presenza della rispettiva chiesa in via Lume? In ogni caso fu proprio in San Stanislao, cappella del noviziato gesuitico, che secondo la tradizione, il 21 novembre del 1722, la Vergine Santissima era apparsa alla veggente.

Il 6 febbraio 1738, con breve atto apostolico, Papa Clemente XII autorizzò il Culto della Madonna del Lume, stabilì la data della festa nella seconda domenica di settembre e concesse l'indulgenza plenaria ai devoti che in quel giorno partecipano alla S. Messa. La nuova devozione era stata approvata e diffusa nel mondo anche dai Pontefici Benedetto XIV e Clemente XIII, che concessero varie Indulgenze[27].

L'auspicio di oggi è che queste opere d'arte possano divenire oggetto di una maggiore attenzione per la loro salvaguardia e conservazione, così da poter essere tramandate ancora alle future generazioni, come gli edifici architettonici ed ecclesiastici della città di Palermo ed i beni storico-artistici mobili in essi contenuti.

Purtroppo è tristemente da segnalare che anche nella chiesa di San Giovanni dei Napoletani è presente un notevole degrado che riguarda pure gli stucchi attribuiti a Procopio Serpotta, che versano attualmente in uno stato di conservazione tutt'altro che buono, a causa principalmente dell'umidità da risalita dal terreno su cui poggia la chiesa, tale da farne temere gravi danni.

OADI Rivista 26.indd 47 07/02/23 11:28

Note

[1] Ringrazio Claudio Mastropaolo, monrealese, a cui si devono importanti restauri nel mondo, come quello, per esempio, delle colonne della chiesa della Natività a Betlemme, restauratore dei quattro dipinti e della statua di San Cristoforo, per avermi fornito tutte le fotografie dei lavori svolti, qui pubblicate, autorizzati dalla Soprintendenza di Palermo e dalla Curia, finanziati dalla comunità di laici afferente a San Cristoforo, e dai parrocchiani della chiesa della SS. Trinità detta La Magione dove a quel tempo don. Giacomo Ribaudo era parroco.

[2] La notizia della restituzione nell'anno 2000 della statua di San Cristoforo a Don Ribaudo da parte del Museo Diocesano si rileva da testimonianza orale.

[3] L. Maini, *Legenda di San Cristoforo edita secondo la lezione di un codice antico ad illustrazione di una vecchia pittura testè scoperta nella cattedrale di Modena,* Modena 1854, p. 5.

[4] L. Maini, *Legenda di San Cristoforo…,* 1854, p. 8.

[5] F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggigiorno. Opere storiche inedite sulla città di Palermo ed altre città siciliane,* pubblicate su' manoscritti della Biblioteca Comunale, a cura di G. Di Marzo in *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, s. II, t. III, vol. XIII, Palermo 1873, p. 358.

[6] *Ibidem*.

[7] M.C. Di Natale, *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione,* in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, storia e arte*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1993, p. 59-60. Si veda pure: L. Bica, S*cheda II, 17* in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi…,* 1993, p. 155-156.

[8] Ad esempio una tela con il soggetto di questa Madonna riguarda un ritrovamento, relativamente recente, in Sicilia: sul sito web *madonna del lume – genesi di un restauro (bronteinsieme.it)* Monsignor L. Longhitano, rettore della Chiesa di S. Giovanni Evangelista in Bronte, riferisce che nel corso dei lavori di alcuni restauri architettonici della chiesa, dietro una paratia nella cantoria era stata rinvenuta nel 2010 una tela della Madonna del Lume; inoltre, scrive (09.04.16) che le origini della devozione alla Madonna del Lume sono state ritrovate a Palermo nella Biblioteca nazionale 1° volume (scheda 4/16/A/1- 2) ed a Roma nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, 2° volume scritto e pubblicato nel 1733 dal Gesuita Padre Antonio Genovese, in forma anonima, promotore del culto della Madonna del Lume.

[9] S. Gnoffo, *A spasso nel tempo. Dizionario storico e toponomastico di Palermo*, s.l. 2016, pp. 113, 114.

[10] F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggigiorno…,* in *Biblioteca Storica…,* 1873, p. 358. Il Giardinazzo, non esistendo ancora la via Roma, comprendeva la zona dell'attuale via S. Cristoforo, fino alla Kalsa. Si veda C. Piola, *Dizionario delle strade di Palermo,* Palermo 1870, p. 121: «via Giardinaccio: Mand(amento) Trib(unali) – Via Maqueda. Nei tempi antichissimi era qui un giardino, che si estendeva sino alla porta di Termini, oggi Garibaldi, dove si formavano delle paludi, le quali rendevano l'aria malsana, e cagionavano gravi malattie. Per la qual cosa il popolo cominciò per strapazzo a denominarlo Giardinaccio». Il Giardinazzo comprendeva vicoli e vicoletti.

[11] L. Bica, S*cheda II,17* in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi…,* 1993, p. 156. F. Romano, *Chiesa Anime Sante,* Palermo 1958, p. 24.

[12] L. Bica, S*cheda II,17* in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi…,* 1993, p. 156. V. Vadalà, *Palermo sacro e laborioso*, Palermo 1987, p. 323.

[13] A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine, e Maria Vergine protettrice di Palermo*, t. I, vol. 1, cap. X: *La Madonna di Liberi inferni nella Cattedrale,* Palermo 1719, p. 318.

[14] *Ibidem.*

[15] A. Mongitore, *Palermo divoto…*, 1719, p. 329: «una de' quali era nella contrata del Capo, che nel 1476, era Gangia de' Padri Cisterciensi, che abitavano allora il Monastero di S. Maria delle Grazie (oggi de' Frati Osservanti di S. Francesco) […], in piedi nel 1590, presso il Monastero dell'Immacolata Concezione […], benché poi andò in rovina. Altra n'avea presso la porta di Vicari de' Calzettieri […]

OADI Rivista 26.indd 48 07/02/23 11:28

che passò sotto il nome di S. Maria della Raccomandata». Ciò spiegherebbe probabilmente la presenza dei Frati di S. Francesco quando nel 1736 con una processione il quadro della Madonna del Lume fu portato nella sua chiesa di appartenenza: v. *infra*.

[16] *Breve notizia della Sacra Immagine del*la *Madre SS. del Lume* e *del* suo glorioso Titolo, *Bologna 1786,* http://www.madonnadellumedimelara.it.. La madre santissima del lume da Palermo al mondo, atti del primo convegno Internazionale a cura di G. Tesè, https://perlasicilia.blogspot.com› 2020/04 › giovanni-tesè: vi si legge che forse la veggente fu la marchesa Ugo delle Favàre. (Consultazione novembre 2022).

[17] U. Russo, *La Madonna del Lume La storia il culto, il restauro dell'Immagine*, Palermo, 2002. G. Lanzafame, *La Madre Santissima del Lume – Una devozione siciliana per il mondo*, Catania 2010. G. Tesè, La Madre Santissima del Lume – Tra fede, storia, arte e leggende, "Collana Imago mundi", 2ª ed., Chieti 2013. M. Orioli, *La Madonna del Lume di Melara – Una terra, una storia, un quadro, un mistero*, s. l., 2013. *La Devozione a Maria Madre Santissima del Lume. Versione riveduta dell'opera di p. Giovanni Antonio Genovese (1733),* a cura di M. Orioli-G. Tesè-N. Agnello, s. l., 2017. R. Cammilleri, Tutti i giorni con Maria, calendario delle apparizioni, Milano 2020, p. 410.

[18] O. Sorgi, *La pesca e i suoi numi tutelari. Il culto di Maria Santissima del Lume a Porticello* in *Santi a mare. Ritualità e devozione nelle comunità costiere siciliane,* a cura di I. Buttitta-M. E. Palmisano, Palermo 2009, p. 53-65, in part. p. 54. Si veda anche Chavez don Gabino, *Devocionario de la Madre Santisima de la Luz*, IV Ed., Mexico 1940.

[19] B. De Marco Spata, Nascita di una Chiesa. "Maria Madre SS. del Lume". Parrocchia Latina di Palazzo Adriano, Palermo 1984.

[20] Il sito web: *madonna del lume – genesi di un restauro (bronteinsieme.it)* è la fonte della notizia secondo la quale nel suo testamento, Padre A. Genovese disponeva che il dipinto originale rimanesse a Casa Professa; viene anche detto che una copia che si trova in Messico nella Cattedrale di Leòn, di cui la Madonna del Lume è protettrice, vi fu portato dal fratello di padre A. Genovese e porta sul retro la scritta: "benedetto dalla Vergine SS. a Palermo".

[21] F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggigiorno…,* in *Biblioteca Storica…,* 1873, p. 358.

[22] F. Lo Piccolo, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, il tempo passato, la città, scheda VII. 52, in Le confraternite dell'Arcidiocesi…,* 1993, pp. 291-329, a p. 302.

[23] F. Lo Piccolo, *Le confraternite …, scheda VII. 202,* in *Le confraternite dell'Arcidiocesi…,* 1993, pp. 324-325. Cfr. anche: V. Vadalà, *Palermo sacro…,* 1987.

[24] F. Lo Piccolo, *Le confraternite …, scheda VII. 52,* in *Le confraternite dell'Arcidiocesi…,* 1993, pp. p. 302.

[25] F. M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggigiorno. Opere storiche …,* in *Biblioteca Storica…,* 1873, p. 359, n. 2; si veda pure Biblioteca Comunale di Palermo, A. Mongitore, *Le confraternite, le chiese di nazioni, di artisti e di professioni, le unioni, le congregazioni e le chiese particolari*, ms Qq E9.

[26] C. Di Franco, *Panormus, profilo storico del settecento* in https://www.palermoweb.com/panormus/associazione/periodostorico.htm). (data della consultazione del sito novembre 2022).

[27] http://www.madonnadellumedimelara.it/il-nuovo-altare-e-l-indulgenza-papale.html *La Madonna del lume di Molara,* a cura di M. Orioli-F. Soffiatti. (Data della consultazione del sito settembre 2022).

OADI Rivista 26.indd 49 07/02/23 11:28

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

La vita di Santa Rosalia iconibus expressa: l'edizione di "Valeriano Regnartio" del 1627

di Ciro D'Arpa

La peste di Palermo del 1624-1626 è legata indissolubilmente al culto moderno di Santa Rosalia, in quella drammatica circostanza acclamata principale patrona della città[1]. In mancanza di sue notizie certe, il vescovo in carica, cardinale Giannettino Doria (1573-1642), incaricò il gesuita Giordano Cascini (1565-1635) di fare ricerche approfondite al fine di compilare un'esauriente agiografia[2]. La sua fatica fu compendiata in tre distinte pubblicazioni: 1627, 1631 e quella postuma del 1651 curata dal confratello Pietro Salerno, con aggiunte[3]. Un recente studio di Fiorenza Rangoni[4] ha richiamato l'attenzione sull'autore-editore dell'edizione del 1627, Valerien Régnard, senza però fare una disamina del poco noto contenuto del volume. Sebbene citato negli antichi repertori bibliografici siciliani[5], di questa rarissima edizione sono state rintracciate una sola copia nel catalogo nazionale OPAC SBN[6] e un'altra presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera[7]. Ripercorriamo brevemente gli antefatti storici e agiografici che preludono quelli bibliografici trattati in questo studio. Il 15 luglio 1624 furono rivenute ossa umane all'interno di una grotta di Monte Pellegrino, per antica tradizione ritenuto il luogo in cui, secoli prima, una santa non ancora così tanto nota si era

Fig. 1. Vincenzo La Barbera, *Santa Rosalia intercede per la città di Palermo*, 1624, Palermo, Museo Diocesano.

OADI Rivista 26.indd 51 07/02/23 11:28

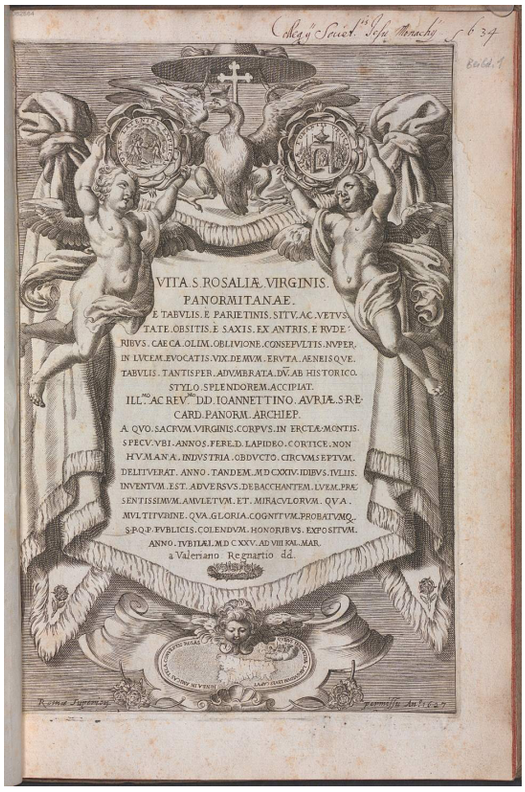


Fig. 2. Valérien Regnard, Antiporta da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

ritirata da eremita a seguito della sua scelta di condurre una vita in solitaria contemplazione. All'*inventio* fu subito attribuito un segno salvifico così che, di giorno in giorno, si accrebbe un culto che a Palermo si era tramandato nei secoli precedenti ma in secondo ordine rispetto a quello tributato alle quattro patrone: le martiri Cristina, Agata, Ninfa e Oliva. In tempi in cui ci si poteva salvare dalle calamità naturali e dalle malattie solo per Divina Misericordia e grazie all'intercessione di Maria e dei santi protettori, tanti più se ne avevano da invocare, tanto maggiore era la probabilità di salvarsi: in caso di peste, i fedeli si rivolgevano con particolare devozione ai santi taumaturghi Rocco e Sebastiano. Nel mese di febbraio del 1625, il cardinale Giannettino Doria proclamava l'autenticità delle reliquie, supportato dal responso di una commissione di medici e teologi e dal moltiplicarsi dei miracoli di guarigione attributi all'intercessione della santa eremita[8]. Questa, inoltre, si era manifestata in sogno a un devoto palermitano affinché si facesse suo messaggero per esortare le autorità religiose, civili e l'intera cittadinanza a non indugiare oltre nel portare in solenne processione le sue ossa perché sacro rimedio contro la pestilenza. Il 9 giugno di quell'anno, con sontuosi apparati in cattedrale e lungo il percorso processionale, la città di Palermo celebrò per la prima volta il trionfo di Santa Rosalia, divenuta la sua principale patrona. L'intercessione per la salvezza dalla peste, promessa con la processione delle reliquie, assicurava tutti sull'immediato esaurirsi del contagio, pertanto quel giorno l'intera cittadinanza vi partecipò senza alcun timore o indugio. Nel corso di cinque giorni si susseguirono con un serrato programma più eventi che la precedettero e la seguirono, tanto religiosi che di giubilo, questi ultimi volti ad alleviare le sofferenze patite dai palermitani[9]. Il quattro settembre seguente, tradizionale ricorrenza liturgica di Santa Rosalia, il cardinale dichiarò la città liberata dalla peste, ma lo fece troppo affrettatamente, giacché il contagio ebbe una coda prolungatasi ancora per circa un anno[10].

Tra il mese di luglio del 1624 e il mese giugno del 1625, l'esimio porporato mise in campo le migliori forze a sua disposizione per sostenere il culto della Santa, dato che della neo-patrona di Palermo si conosceva poco o nulla. Il suo stesso nome prima della peste era declinato dal popolo in vari modi, sebbene quello ufficiale fosse "Rosolea", così come aveva scritto a chiare lettere nel 1617 l'emerito padre gesuita Otta-

OADI Rivista 26.indd 52 07/02/23 11:28

vio Gaetani (1566-1620), decretandone il suo stato – vergine anacoreta – la data della sua festività – 4 di settembre – il luogo di origine del culto – Palermo – e l'anno presunto della morte – 1160[11]. Né come Rosolea, né con altro nome era però iscritta nel *Martirologio Romano*, l'elenco ufficiale dei santi riconosciuti dalla Chiesa che ne avalla il culto *urbi et orbi*, un problema questo non da poco, dato che non erano più i tempi di una volta in cui con molta facilità si proclamavano i santi per acclamazione; bisognava pertanto fare canonizzare l'antica eremita con uno scrupoloso processo di accertamento. Per risolvere la delicata faccenda, il cardinale Doria si rivolse agli Oratoriani e ai Gesuiti di Palermo e nella fattispecie a padre Giordano Cascini che, in breve tempo, mise insieme un *dossier* agiografico di tutto rispetto. Di Rosolea aveva rintracciato gli ignoti natali, essendo stata figlia di Sinibaldo Sinibaldi conte di Marsi, signore della Quisquina e della Montagna delle Rose, come la stessa aveva testimoniato incidendo di suo pugno un'epigrafe dentro una grotta esistente nei domini paterni, dove si era rifugiata prima di passare in quella di Monte Pellegrino presso Palermo. L'iscrizione fu scoperta casualmente quaranta giorni dopo il rinvenimento delle ossa. L'anacoreta del Gaetani era stata dunque una donna di alto rango, senz'altro avvezza a frequentare la corte del re normanno e per di più con ascendenze imperiali, dato che i Sinibaldi di Marsi formavano uno dei rami dell'albero genealogico di Carlo Magno. La svolta di vita della nobile giovane per amore del Signore era la prova inoppugnabile della sua santità. Palermo aveva riscoperto così una concittadina di nobilissimi natali, degna patrona di una città che si fregiava dell'epiteto di *Caput Regni et corona regis*. Nessuno però ne aveva più memoria sebbene prima della peste la si fosse rappresentata come una giovane e bella fanciulla riconoscibile dalle nobilissime vesti[12]. Il rinvenimento delle sue ossa dentro la grotta palermitana impose una nuova iconografia, quella che ce la rende ancora oggi ben riconoscibile: una giovane dai lunghi capelli biondi sciolti, vestita di povero saio da cui pende una corona di rosario, con il crocifisso in mano e, accanto a lei, un teschio. Per non farla confondere con altre sante eremite le trovarono altri due attributi più specifici: i fiori della rosa

Fig. 3. Argentieri palermitani, *Urna reliquario di Santa Rosalia*, 1631, Palermo, Cattedrale.

OADI Rivista 26.indd 53 07/02/23 11:28

Fig. 4. Ignoto iconografo, *Santa Rosalia*, particolare, metà XIII secolo, Palermo, Museo Diocesano.

Fig. 5. Valérien Regnard, Tav.I da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

e del giglio. *Rosae* e *lilia* rimandano al nuovo nome coniato per lei; è bastato cambiare due vocali al nome Rosolea per rendere così univocamente riconoscibile Santa Rosalia in questa immagine (Fig. 1). Il cardinale Giannettino Doria, subito dopo la processione, perorò con forza presso la Congregazione dei Riti l'iscrizione della Santa nel *Martyrologium romanum*, a quel tempo in corso di aggiornamento da parte dei padri oratoriani della Vallicella[13]. Per la santa causa si avvalse delle ricerche storico-documentarie che aveva compiuto padre Cascini, il cui primo breve compendio in latino, poco più che un opuscolo, fu pubblicato nel 1631. L'opera inizia con una dedica al porporato che, in nome dell'intera cittadinanza palermitana, aveva ottenuto da papa Urbano VIII il non scontato riconoscimento ufficiale della nuova Patrona. Nelle cause di canonizzazione dei primi santi della Controriforma fu prassi far stampare oltre all'agiografia del candidato santo anche una vita *iconibus expressa*, ovvero una raccolta d'immagini ufficiali per promuovere il culto tra i fedeli[14]. Si fece anche con Santa Rosalia. Il cardinale Doria, o chi per lui, ricorse ai Gesuiti di Roma. Nel 1627 fu dunque pubblicata la *Vita S. Rosaliae virginis panormitanae*. L'opera è composta di sole tredici tavole, più l'antiporta, su matrici incise da "Valeriano Regnartio", ovvero il belga Valérien Regnard, un incisore ben noto ai Gesuiti giacché aveva in pre-

OADI Rivista 26.indd 54 07/02/23 11:28

Fig. 6. Riccardo Quartararo, *Madonna col Bambino e Santa Rosalia*, ante 1507, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

cedenza realizzato oltre all'antiporta della storia dell'ordine ignaziano dell'Orlandini anche le vite *per iconibus* dei Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio, pubblicate in occasione della loro canonizzazione congiunta nel 1622[15]. Nell'antiporta dell'edizione della vita di Santa Rosalia del 1627[16] è riportata una lunga titolazione in cui si ricordano il rinvenimento delle sacre reliquie e il loro successivo riconoscimento avvenuto nell'anno giubilare 1625 sotto la guida pastorale del vescovo Giannettino Doria (Fig. 2). Il cappello cardinalizio con l'aquila nera coronata, emblema del suo glorioso casato, domina la pagina. Di fianco due angeli reggono tondi in cui si ravvisa in uno il rinvenimento del masso in cui si trovarono incastonati i sacri resti mortali, con l'iscrizione: ROSAS LATENTE EXPLICATA; e nell'altro la venerazione tributata loro dai palermitani dopo il riconoscimento, con l'iscrizione: IRAE TONANTIS OB IICIS. In fondo alla pagina un cartiglio incornicia la Sicilia su cui vegliano figure angeliche e tutto intorno vi gira l'iscrizione: QUIBUS TRIQUETRA LANGUIDAM LEVES CAPUT IGNEAS IN AMICAS TELA CONVERTIT ROSAS. Le tavole del volumetto iconografico illustrano gli episodi salienti della vita terrena della Santa[17] e le antiche immagini che di questa si veneravano prima dell'estate del 1624. Alcune di tali figure fecero da modello alle scene inserite a ornamento nella seconda arca-reliquario d'argento del 1631[18] (Fig. 3). Le tavole numerate da I a XIII non seguono un vero e proprio ordine narrativo. Apre la serie la Santa Rosalia tratta dall'icona un tempo posseduta dalle monache del monastero palermitano della Martorana[19] (Fig. 4). Questa immagine fu un rompicapo per l'agiografo Cascini perché la rappresentazione della Santa in vesti monacali[20] – dell'ordine benedettino o piuttosto basiliano – poteva contraddire il suo essere stata una eremita, dubbio sciolto dallo stesso gesuita con il rimando alla tradizione iconografica di altri antichi eremiti rappresentati con vesti-

OADI Rivista 26.indd 55 07/02/23 11:28

Fig. 7. Valérien Regnard, Tav.II da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

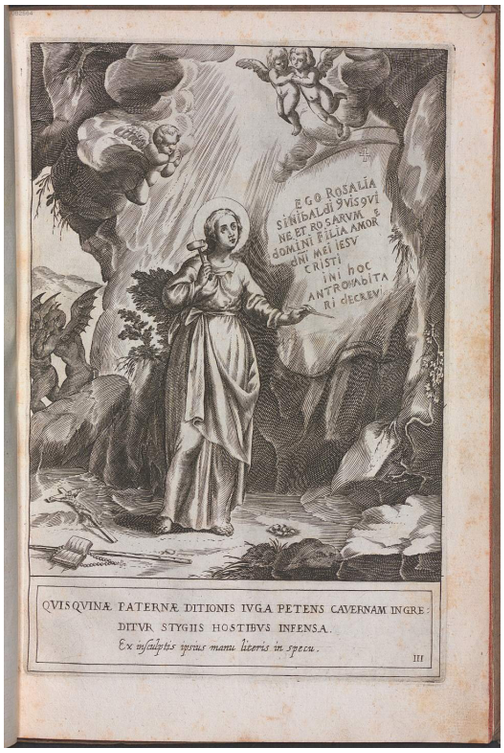
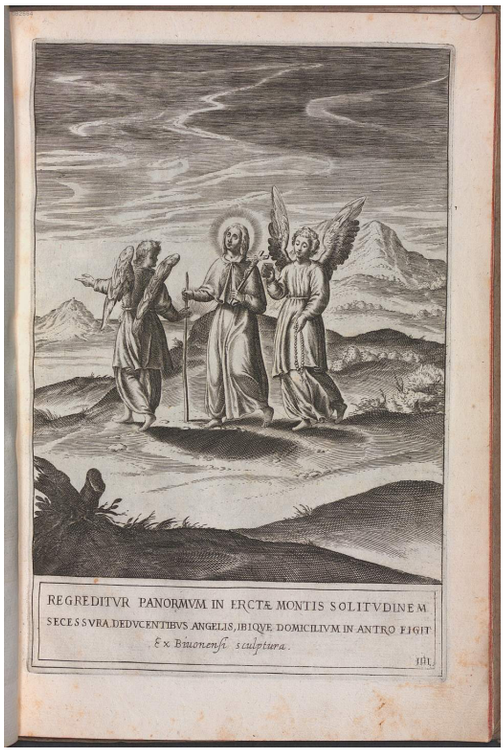


Fig. 8. Valérien Regnard, Tav.III da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.



menti monastici[21]. Per il sacro rispetto dovuto alla più vetusta delle immagini, la Santa Rosalia che svetta sull'urna in forma di statua d'argento riproduce fedelmente la figura riprodotta nella tavola I (Fig. 5). La successiva mostra invece la riproduzione del dipinto di Riccardo Quartararo (1443-1506) che si venerava a Palermo nella cappella eponima all'Olivella[22], opera oggi esposta nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis (Fig. 6). Il dipinto su tavola, oltre ad essere la seconda immagine più antica della Santa, offre un documento utile alla sua agiografia: con la benedizione di Maria e del suo santo Figlio la giovane decise di abbandonare una vita agiata che le ga-

Fig. 9. Valérien Regnard, Tav.IIII da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

OADI Rivista 26.indd 56 07/02/23 11:28

Fig. 10. Vincenzo La Barbera, *Santa Rosalia*, 1624, Caccamo (Pa), Chiesa SS. Annunziata.

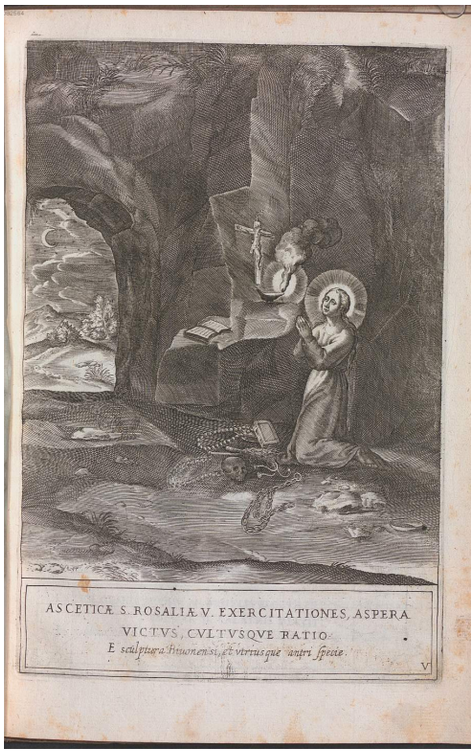


Fig. 11. Valérien Regnard, Tav.V da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

rantiva il suo rango di figlia del conte di Marsi. Due angeli le porgono ciascuno il bastone da pellegrino e il santo rosario (Fig. 7). Ritiratasi presso una grotta nei domini del padre, a imperitura memoria vi lasciò incisa l'iscrizione con il suo nome e le generalità, così come si legge chiaramente nella scena illustrata nella tavola III (Fig. 8). La tavola IIII mostra la Santa in vesti di pellegrina condotta da due angeli dalla Quisquina in *Aercte montis*[23] (Fig. 9). A questa immagine si è ispirato con evidenza il pittore Vincenzo La Barbera (1577-1642) per il dipinto della chiesa Santissima Annunziata di Caccamo datato 1624[24] (Fig. 10). Le vesti con cui è abbigliata la Santa sono quelle stesse un tempo

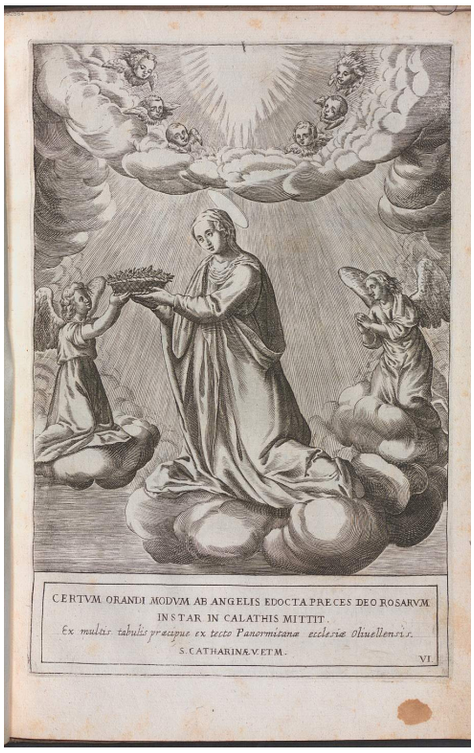


Fig. 12. Valérien Regnard, Tav.VI da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

OADI Rivista 26.indd 57 07/02/23 11:28

Fig. 13. Valérien Regnard, Tav.VII da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

Fig. 14. Paulus Pontius, *Incoronazione di Santa Rosalia*, incisione da dipinto di Antoon van Dick.

riprodotte nell'immagine che ornava una delle mensole del tetto della cattedrale, non più esistente, ritenuta pertanto dal Cascini ulteriore attestazione del tradizionale e antico culto di Rosalia a Palermo[25]. L'opera del La Barbera, benché artisticamente modesta, costituisce un documento di eccezionale valore iconografico, sebbene ancora poco studiato[26]. Azzardo l'ipotesi che potrebbe essere questo il dipinto della Santa commissionato dal Senato palermitano nel 1624 allo stesso pittore, ritenendo invece quello del Museo Diocesano[27] – tradizionalmente riferito alla commessa – del 1625. L'ipotesi è più che plausibile considerando che tra il rinvenimento delle reliquie (15 luglio), la commissione del dipinto (27 luglio) e la sua consegna (24 agosto) era trascorso poco più di un mese: un tempo troppo esiguo per avere sviluppato dal nulla l'iconografia ufficiale di una santa della cui vita ancora si conosceva poco e considerando che il riconoscimento delle ossa avvenne solo nel febbraio dell'anno successivo. A mio giudizio la creazione di una nuova immagine ufficiale dovette avvenire piuttosto tra febbraio e giugno del 1625. Nel dipinto del Museo Diocesano Santa Rosalia ha assunto la sua ben nota moderna iconografia, una immagine che è stata adottata da tutti, compreso il celebre pittore Antoon van Dick[28]. Su tale questione dissente anche Fiorenza Rangoni; non ritenendo il La Barbera un artista all'altezza del compito cui sarebbe stato chiamato, avanza l'ipotesi che la nuova iconografia della Santa sia piuttosto scaturita dalla sinergica collaborazione di van Dick con il padre gesuita Cascini, collaborazione ad oggi non documentata, ma giustificata dai precedenti stretti legami che il pittore fiammingo ebbe con l'ordine ignaziano ad An-

OADI Rivista 26.indd 58 07/02/23 11:28

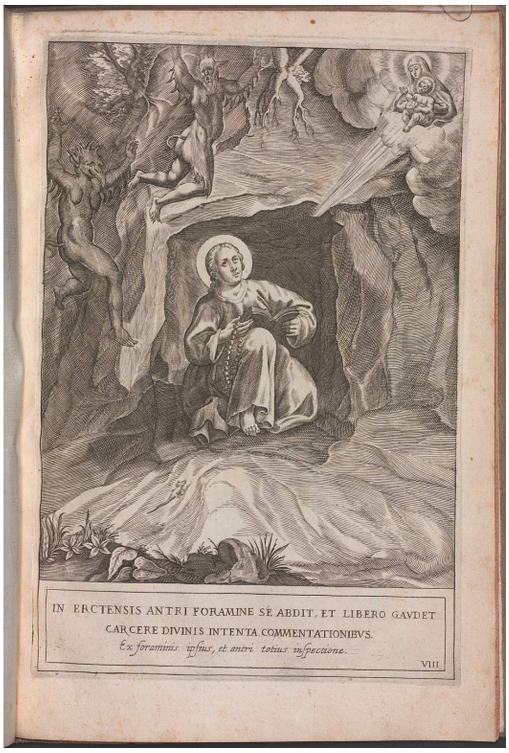


Fig. 15. Valérien Regnard, Tav.VIII da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

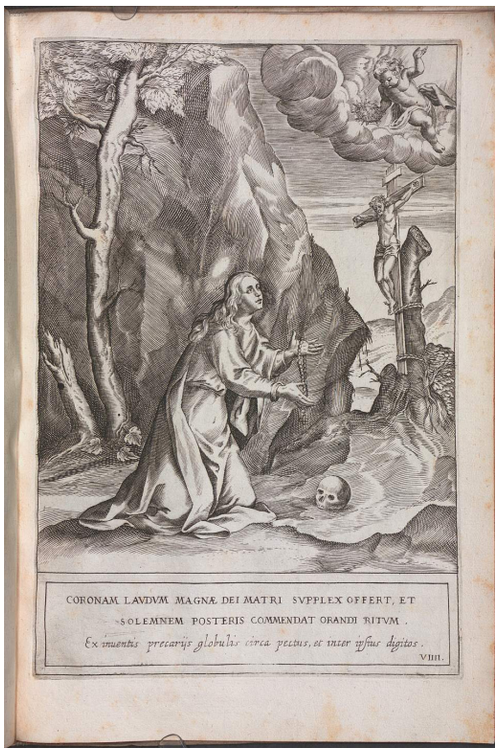


Fig. 16. Valérien Regnard, Tav.VIIII da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

versa e a Roma[29]. L'iscrizione riportata in calce sulla tavola IIII rimanda l'immagine rappresentata ad un originale in scultura un tempo nella terra di Bivona, dove Rosalia è ancora oggi venerata come patrona e una sua statua è portata in processione entro un monumentale fercolo[30]. Sono in tutto cinque le figure[31] tratte da testimonianze iconografiche *ante* peste custodite nella cittadina della diocesi di Agrigento, nel cui territorio ricade la Montagna delle Rose, uno dei domini dei Sinibaldi[32]. Nella tavola V la Santa è raffigurata in preghiera dentro la grotta di Monte Pellegrino (Fig. 11), il sacro luogo dove visse ritirata sino al giorno della sua morte. Nelle successive VI e VII tavola le immagini propongono un tema iconografico pre-peste che non ha avuto seguito in Sicilia, ovvero quello dell'offerta dei fiori come segno di preghiera. La prima è tratta da un perduto dipinto che si trovava collocato sul soffitto della chiesa della confraternita di Santa Caterina all'Olivella (Fig. 12), il luogo a Palermo in cui si era tramandato il culto della Santa poiché ritenuto l'antico giardino annesso alla casa paterna. La seconda immagine (Fig. 13) è invece tratta «*ex ferculo Bivonensis*» ovvero dalla citata macchina processionale. Il tema dell'offerta di fiori sarà ripreso nel 1629 da van Dick nel grande dipinto commissionatogli ad Anversa, diffondendosi nelle Fiandre grazie anche all'incisione tratta da Paulus Pontius[33] (1603-1658) (Fig. 14). Le tavole VIII e VIIII propongono scene di vita eremitica presso l'antro di Monte Pellegrino facendo vedere Rosalia immersa nella preghiera, ora invocando la santa Madre di Dio per contrastare le tentazioni del demonio (Fig. 15), ora affidandosi al Crocifisso con la recita del Rosario[34] (Fig. 16). Le successive tavole X e XI affrontano

OADI Rivista 26.indd 59 07/02/23 11:28

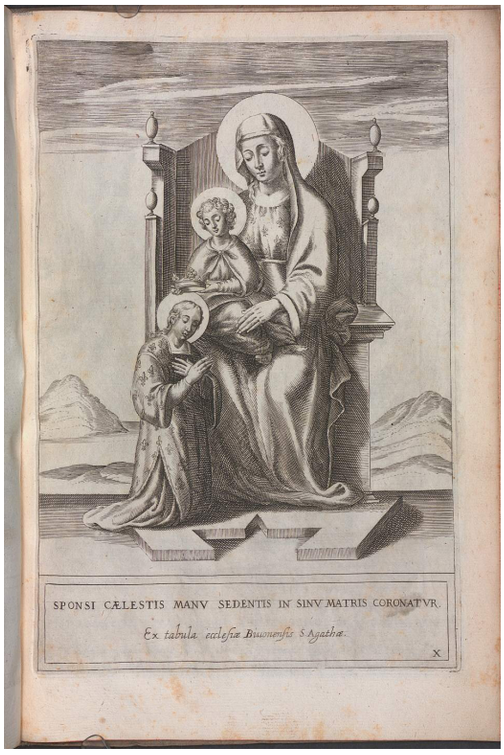


Fig. 17. Valérien Regnard, Tav. X da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

Fig. 18. Valérien Regnard, Tav. XI da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

invece un altro tema iconografico ricorrente prima della peste, quello delle nozze mistiche, raffigurato con la simbolica incoronazione della Santa, più spesso con corona di rose. Entrambe le immagini riproducono antiche tavole pittoriche custodite anche queste a Bivona ma non più esistenti (Fig. 17); di una è riportato l'autore e la data: Tommaso De Vigilia 1494 (Fig. 18). Quest'ultima incisione, con evidenza, ha fatto da modello di riferimento al prima citato dipinto di van Dick, realizzato in occasione dell'arrivo ad Anversa di una reliquia di Santa Rosalia (agosto 1629), inviata ai Gesuiti delle Fiandre dallo stesso padre Cascini cui, come lo stesso testimonia, «havea mandato prima la vita disposta in imagini»[35], dunque l'edizione del Regnard del 1627. Ultima immagine dedicata alla vita terrena della Romita è il santo trapasso che la colse nella postura suggerita dalla disposizione delle ossa ritrovate nella grotta di Monte Pellegrino, mostrata nella tavola XII: distesa, con una mano sorregge la testa e con l'altra tiene il crocifisso e la corona del rosario (Fig. 19). Chiude la rassegna la tavola XIII tratta da un perduto dipinto – di autore e data incerta – allora in possesso del principe di Leonforte, don Nicolò Placido Branciforti, ai tempi della peste pretore a Palermo, dunque, insieme al cardinale Doria[36], responsabile nella gestione dell'epidemia e tra i primi ferventi promotori del culto civico di Santa Rosalia. In questa immagine la vediamo rappresentata coronata di rose e vestita di candida tunica ornata con un giglio, condotta per mano da un angelo al suo sacro sposalizio in cielo (Fig. 20).
L'opera agiografica di padre Giordano Cascini – completa di testo e immagini – com'è noto fu pubblicata postuma nel 1651[37]. Le originarie quattordici lastre matrici

OADI Rivista 26.indd 60 07/02/23 11:28

Fig. 19. Valérien Regnard, Tav. XII da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

Fig. 20. Valérien Regnard, Tav.XIII da *Vita s. Rosaliae virginis panormitana*, 1627.

del Regnard furono riutilizzate con l'aggiunta di altri sette rami – dei quali resta ignoto l'autore – modificandone però l'originaria numerazione a partire dalla IIII, sebbene il nuovo ordine non segua poi una disposizione progressiva nel testo[38]. Le tavole aggiunte sono la IIII, appunto, in cui la Santa è raffigurata in procinto di lasciare la grotta della Quisquina per trasferirsi in quella di Monte Pellegrino, immagine anche questa tratta da una «*sculptura Bivonensi*». La tavola XV mostra le cinque sante patrone librarsi sopra la città di Palermo raffigurata a volo d'uccello. Le tavole XVI e XVII illustrano rispettivamente i siti delle grotte di Monete Pellegrino e della Quisquina. La tavola XVIII mostra l'albero genealogico della prosapia di Carlo Magno al cui apice è posta Santa Rosalia. Infine, altre due tavole sono senza numerazione, introducono ciascuna il secondo e il terzo libro dell'edizione del 1651. Nella prima troviamo una Santa Rosalia in abito monacale sopra un piedistallo in cui è riportato: DISCORSO HISTORICO DELLA VITA DI SANTA ROSALIA VERGINE PALERMITANA. L'affiancano due colonne ornate di rose in cui sono esposti medaglioni con le effigi di tutti gli altri antichi santi palermitani. Ai piedi, entro un cartiglio, vi è la città di Palermo con l'iscrizione: FELIX BEATAS EDUCAT SOLUM ROSAS. Sui piedistalli delle colonne troviamo, a destra l'aquila coronata, emblema della città di Palermo, a sinistra lo stemma araldico dei Sinibaldi conti di Marsi con le sei cime sormontate da una rosa. La seconda tavola, contrassegnata in basso a destra da una croce, mostra le sante Rosalia, Agata, Ninfa e Oliva in primo piano e sullo sfondo la città di Palermo dominata da Monte Pellegrino. L'antiporta dell'edizione del 1651 sfrutta la stessa

OADI Rivista 26.indd 61 07/02/23 11:28

matrice dell'edizione del 1627 ma con alcune sostanziali modifiche. Sulla lastra originaria fu abrasa la lunga iscrizione per sostituirla con il titolo dell'opera, facendo così sparire anche il riferimento all'autore delle stampe: "Valeriano Regnartio". L'aquila coronata dal cappello cardinalizio – emblema proprio di Giannettino Doria – fu commutata in quella del Senato palermitano cui è dedicata la fortunata edizione che ha diffuso nel mondo il culto di Santa Rosalia, la nobile eremita di Palermo che fu per tutti i devoti ovunque *in pestis patrona*.

OADI Rivista 26.indd 62 07/02/23 11:28

Note

[1] Sulla peste cfr. V. Auria, *Successi nel tempo della peste in Palermo*; *Relazione nella maniera che osservò la città nell'anno 1624*; G.B. La Rosa, *Alcune cose degne di memoria*; D. Cannata, *Esequie del serenissimo principe Filiberto*, tutti in *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, vol. 2, Palermo 1869, pp.97-111, 113-167 e 270-272, 293-307.

[2] S. Cabibbo, *Santa Rosalia tra cielo e terra*, Palermo 2004.

[3] *Vita s. Rosaliae virginis panormitanae è tabulis è parietinis situ, ac vetustate obsitis è saxis ex antris e ruderibus caeca olim oblivione consepulitis nuper in lucem evocatis vix demum eruta aeneisque tabulis tantisper adumbrata dv ad historico stylo splendorem accipiat…, a Valeriano Regnartio*, Roma 1627; G. Cascini, *De vita, et inventionie S. Rosaliae*, Palermo 1631; Idem, *Di Santa Rosalia vergine palermitana libri tre*, Palermo 1651.

[4] F. Rangoni, *Anton van Dick a Palermo, i Gesuiti e Santa Rosalia*, in *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco hiberoamericano*, a cura di F. Quieles García-J. G. García Bernarl-P. Broggio-M. Fagiolo Dell'Arco, Sevilla España, 2020, pp. 247-264.

[5] Cfr. A. Mongitore, *Bibliotheca Sicula*, vol. I, Palermo 1707, pp. 369-370; G.M. Mira, *Bibliografia siciliana ovvero gran dizionario bibliografico delle opere edite ed inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*, vol. I, Palermo 1875, p. 190.

[6] Biblioteca provinciale dei Frati Minori Cappuccini di Bologna, inventario BO0342.

[7] https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00082564?page=,1 (2022).

[8] *Originale delli testimonij di Santa Rosalia*, Palermo 1997.

[9] Cfr. Biblioteca Comunale di Palermo, *Relazione del sontuoso apparato con la meravigliosa e non più vista processione fatta nella città di Palermo del glorioso corpo di S. Rosalia nel dì 9 giugno 1625 di lunedì con l'ordine di tutti gli stendardi, e bare, e conventi, e clero, con lo numero di tutte le persone, le quali intervennero ad accompagnare dette gloriose sante reliquie*, manoscritto del sec. XVII, Qq_C_75; F. Paruta, *Relatione delle feste fatte in Palermo nel M.DC.XXV per lo trionfo delle gloriose reliquie di S. Rosalia vergine palermitana*, Palermo 1651.

[10] *Il Seicento e il primo festino di Santa Rosalia. Fonti e documenti*, a cura di E. Calandra, Palermo 1996.

[11] O. Gaetani, *Idea operis de vitis sanctorum siculorum*, Palermo 1617, pp.18, 78, 132.

[12] G. Cascini, *Di Santa Rosalia*…, 1651, p. 311.

[13] Santa Rosalia è iscritta con le sue due date festive: il 15 luglio, ricorrenza del ritrovamento delle sue ossa; 4 settembre, suo tradizionale *dies natalis*. C. Baronio, *Martyrologium romanum Gregori XIII Ponti Max. iussu editum, et Urbani VIII auctoritate recognitum*, Roma 1630, pp.343, 438.

[14] R.S. Noyes, *On the Fringes of Center: Disputed Hagiographic Imagery and the Crisis over the Beati moderni in Rome ca. 1600*, in "Renaissance Quarterly", vol. 64, no. 3 (Fall 2011), pp. 800-846, htpps:// www.jstor.org/stable/10.1086/662850?origin=JSTOR-pdf (2022).

[15] N. Orlandino, *Historiae Societatis Jesu*, Roma 1614; *S. Ignatii Loyolae Soc: Iesu fundator a Valeriano Regnartio delineata et sculpta*, copia digitale consultabile presso la biblioteca di Monaco di Baviera: https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00003880?page=,1 (2022); *S. Francisci Xaverii Indi Ap.li Societ: Iesu quendam miracula, a Valeriano Regnartio delineata et sculpta*, cfr. J. Iturriaga Elorza, *Hecos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javeren uno grabados del siglos XVII*, in "*Príncipe de Vìana*", a. 55, n. 203 (1994), pp.467-511.

[16] Nell'antiporta si legge: "*Roma superiorj permissu An.° 1627*".

[17] Tavv. III, IV, V, VIII, IX, XII.

[18] Cfr. M.C. Di Natale, *L'arca d'argento*, in *Sanctae Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994, pp. 11-80, consultabile anche on line: http://www.oadi.it/larca-dargento/ (2022).

[19] G. Travagliato, *Ex tabula omnium antiquissima… Alle radici dell'iconografia moderna di Santa Rosalia*, in G. Travagliato-M. Sebastianelli, *Il restauro della tavola antiquissima di Santa Rosalia del Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2012, pp.15-43.

OADI Rivista 26.indd 63 07/02/23 11:28

[20] P. Palazzotto, *La Patrona contesa. L'iconografia di Santa Rosalia e le dispute della committenza religiosa a Palermo da Van Dick a De Matteis*, in *Rosalia. Eris in peste Patrona*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate-G. Bongiovanni-M. De Luca, Palermo 2018, pp.61-71.

[21] G. Cascini, *Di Santa Rosalia*…, 1651, pp. 299-320.

[22] C. D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo 2012.

[23] Ercta era l'antico nome di Monte Pellegrino, cfr. G. Cascini, *Di Santa Rosalia*…, 1651, p. 3.

[24] Caccamo è un antico e importante centro della provincia di Palermo prossimo a Termini Imerese, la città portuale da cui proveniva il La Barbera, cfr. G. Mirabella, *Un architetto del Senato termitano tra XVI e XVII secolo*, Palermo 2008. Il dipinto è stato attribuito al La Barbera con la probabile collaborazione dell'allievo Francesco La Quaresima, cfr. M.C. Di Natale, scheda n. II,5, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo – Storia e Arte*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 146-147.

[25] «Ella è qui à foggia di Pellegrina con una vesta di color bianchiccio, e smorto come della cenere, & un mantelluccio morato, e scolorito fino alla cintola, che le avvolge, e ricopre le spalle, e le braccia affibbiato sotto il collo. Tiene nella destra avanti al petto la Croce», cfr. G. Cascini, *Di Santa Rosalia*…, 1651, p.12.

[26] *Catalogo generale ragionato dei beni artistici e monumentali della città di Caccamo. La chiesa parrocchiale SS. Annunziata di Caccamo e gli altri edifici di culto*, Bagheria (PA) 2008, p.46.

[27] E. D'Amico, scheda, in *Rosalia. Eris*..., 2018, p.141.

[28] *Van Dick in Sicily. 1624-1625 painting and the plaugue*, catalogo della mostra (Londra 15 febbraio – 27 maggio 2012), a cura di X.F. Salomon, Milano 2012.

[29] Cfr. F. Rangoni, *Anton van Dick*..., 2020; Eadem, *Lo sposalizio mistico di Santa Rosalia nella chiesa del S. Salvatore a Vercanna. Un problema risolto? Con alcune considerazioni sulla elaborazione dell'iconografia rosaliana di Anton van Dick (2a parte)*, in *Quaderni della biblioteca francescana di Dongo*, 24.2013, 70, pp. 54-65.

[30] La statua lignea del 1601 è attribuita al poco noto scultore Ruggero Valenti probabile autore anche del fercolo monumentale in cui sono riprodotte a basso rilievo scene della vita della Santa, cfr. *Arti decorative in Sicilia*, a cura di M.C. Di Natale, vol. II, Palermo 2014, p.599.

[31] Tavv. IIII, V, VII, X, XI.

[32] Federico III d'Aragona concesse il castello di Bivona con il suo ricco feudo a Corrado Giovanni Doria, grande ammiraglio del regno. Di secolo in secolo passò dunque in altre casate: ai Chiaromonte, cui si riferisce l'introduzione del culto della Santa; ai de Luna, che se ne investirono per primi del titolo di duca elargito dall'imperatore Carlo V e infine ai Moncada, cfr. S. Cabibbo, *Santa Rosalia* …, 2004, pp.173-185.

[33] Sulla diffusione del culto di Santa Rosalia nelle Fiandre e sulla sua differenziata iconografia è in corso un mio studio di prossima pubblicazione.

[34] Il rinvenimento di alcune sferule tra le ossa delle mani della Santa fece ipotizzare al Cascini e ai teologi che le analizzarono una pratica molto più antica della recita del rosario, per questo la corona fu assunta come altro suo attributo distintivo, cfr. G. Cascini, *Di Santa Rosalia*…, 1651, pp. 253-259.

[35] G. Cascini, *Di Santa Rosalia*..., 1651, p. 400.

[36] Con la morte del viceré Emanuele Filiberto di Savoia, deceduto per peste il 3 agosto 1624, il vescovo assunse d'ufficio l'incarico di Luogotenente e Presidente del regno.

[37] Per le immagini rimandiamo alla copia acquerellata disponibile online su google libri: https://www.google.it/books/edition/Di_S_Rosalia_vergine_Palermitana_libri_t/tBDHSQqmYhIC?hl=it&gbpv=1&dq=cascini+rosalia&printsec=frontcover (2022).

[38] Di ciò si dà giustificazione nell'ultima pagina della pubblicazione.

OADI Rivista 26.indd 64 07/02/23 11:28

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Appunti per un primo consuntivo sulla bottega dei Reina, intagliatori del Seicento siciliano

di Arturo Anzelmo

Occuparsi di una famiglia di intagliatori dalle incerte origini, che si sposta tra il palermitano e la provincia agrigentina inseguendo commesse, che non è di quelle che, come i Gagini, hanno segnato il corso delle arti figurative, non è esaltante; ma la storia non è fatta solo da sovrani, generali, geni… È utile rincorrere i riflessi che la grande Storia riverbera sui piccoli centri (parafrasando il Meli[1]), attraverso le immagini che il gusto dell'epoca riveste d'oro e fantastiche invenzioni decorative, che la sgorbia atteggia a mestizia, a celestiale soavità nell'espressione dei visi, che nelle posture e nella gestualità cercano un dialogo con i devoti, comunicano lo status della committenza e che, loro malgrado, testimoniano anche delle rivalità contradaiole. È il caso del monumentale cilio di Sant'Antonio Abate a Ciminna, la cui festa superava ogni altra in magnificenza di liturgie e profane attrazioni, che l'affermata festività della «Miracvlosa Imagine» del Crocifisso della Confraternita di San Giovanni Battista, per concorso di popolo e ricadute economiche, rischiava di mettere in secondo piano, e che la confraternita decide di far eseguire forse cercando soluzione al venir meno di quella festa che dagli inizi del Cinquecento attraeva devoti, pellegrini, feranti, da oltre venti miglia[2] e per la cui accoglienza s'era costruito un hospitale che la toponomastica ancora ricorda.
Sono pochi i dati biografici noti relativi ai Reina: Andrea (che ripara il badalone del coro ligneo della Matrice ciminnese), Francesco seniore ed i suoi figli Francesco e Giuseppe; né è facile distinguerne l'attività; ciò nonostante, alla luce delle risultanze acquisite, attraverso le quali è stato possibile avanzare ipotesi attributive per un *corpus* di ignoti manufatti, è utile un tentativo che possa stimolare e orientare ulteriori studi. D'altro canto, se «Nel campo della ricerca storica non esistono opere definitive […].»[3], è l'indagine, non solo documentaria, la lettura stilistica, comparativa che, nel nostro caso, riesce ad offrire accettabili se non inaspettati risultati.
Il volume di Salvatore Anselmo su *Pietro Bencivinni [...] e la scultura lignea nelle Madonie*, ricco di notazioni bibliografiche e documentali, consente di attenzionare un primo nucleo di opere: «Da Ciminna – scrive – proviene Francesco Reina (Riina, Reyna) autore, insieme al già citato Di Giovanni[4] e ai figli Giuseppe e Francesco, della vara del Crocefisso […] nella chiesa di Santa Rosalia a Corleone, commissionata nel 1686 e completata nel 1688. Il Reina con il Di Giovanni firmano, oltre l'Immacolata Concezione della chiesa di Santa Caterina di Castronovo[5], diversi simulacri nelle Madonie come il San Filippo d'Argirò del 1683 della Chiesa Madre di Pollina […]. Ancora i loro nomi ricorrono sulla base del San Giuseppe della Matrice Vecchia di Gratteri, statua datata intorno

OADI Rivista 26.indd 65 07/02/23 11:28

Fig. 1. Francesco Reina sen., Giuseppe Lo Restivo e Vincenzo Brugnone, su disegno di don Santo Gigante, 1652, *Vara del Crocifisso*, Ciminna, chiesa di S. Giovanni Battista (con interventi del 1902). Foto G. Pollaci.

Fig. 2. *Vara del Crocifisso*, 1652, figura di Dolente, Ciminna, chiesa di S. Giovanni Battista. Foto G. Cusmano.

al 1680 per il raffronto con il Sant'Andrea dell'eponima chiesa dello stesso centro, scultura anch'essa firmata nel 1690 da entrambi gli artisti. Nel 1681-82 lo scultore è attivo a Gratteri nella realizzazione della perduta custodia del Santissimo Sacramento della Chiesa Madre. […]. I raffronti […], – annota a chiusura – permettono di riferire agli stessi scultori pure l'Ecce Homo della medesima chiesa datato 1682».
Nel 2001 è Leoluca Pasqua ad occuparsi della vara del Crocifisso di Corleone[6], della quale nel 2002 Bruno De Marco Spata rendeva noto il documento di allocazione[7]; nel 2015 ne faceva cenno mons. Lanzafame, che dava notizia anche del fercolo del Crocifisso della chiesa di S. Giovanni Battista in Ciminna[8] del quale, nello stesso anno, Giuseppe Cusmano[9] pubblicava l'atto di commissione, opera cui mi ero interessato nel 2009 e sulla quale ritornavo nel 2017 e l'anno successivo[10].
Nel 2012 Giuseppe Fazio ipotizzava di poter aggiungere al "catalogo" di Francesco Reina due figurette di presepe del museo di Gibilmanna[11].
Successivamente, a far luce sui Reina acquisendo anche interessanti notizie biografiche, Raimondo Lentini ed Antonino Sala[12] informano di come Francesco senior, figlio di Girolamo, originario di Santo Stefano di Quisquina, si trasferisce a Ciminna dove, il 19 gennaio 1632 sposa Francesca Carramusa di Pasquale e muore il 9 dicembre 1688. Qui nel 1643 esegue una statua della Vergine con il Figlioletto per la chiesa di San Giuseppe poi, nel '52, la vara del Crocifisso. Francesco minore, invece, na-

OADI Rivista 26.indd 66 07/02/23 11:28

sce a Ciminna il 30 giugno1640 e il 27 novembre 1662 sposa Anna Rizzo, dalla quale l'otto settembre 1669 nasce Paolo con il quale, sul finire del secolo, si trasferisce a Burgio; rimasto vedovo, nella cittadina agrigentina sposa la vedova Agata Carusello del fu mastro Modesto e Ninfa Sottile. Anche Paolo si sposa a Burgio il 7 ottobre 1698 con la quisquinese Girolama Marturano del fu Antonio e Cecilia Tuzzolino. Trasferitosi a Calamonaci ed in seguito a Santo Stefano, il 30 aprile 1724 dà in moglie la figlia Francesca (nata a Burgio il 9 febbraio 1700), a Giuseppe Giovenco, verosimilmente della notabile famiglia quisquinese. Come riferiscono Lentini e Sala, Francesco minore, qui detto quisquinese, il 3 Giugno 1695 a Ribera si impegna a «[…] fare una statua di Salvatore Resuscitato secondo il modello che porterà detto mastro […] di lunghezza di palmi sei e menzo […] pro mercede e magisterio di onze 8, e tt. quindeci […] cum patto che detta Statua detto di Reijna la deve lavorare in questa terra e deve essere il legno di detta statua vacante di dentro e deve essere di legno abbruscato di dentro per non camulire, e doppo farci detto mastro il tappo per non apparere il vacuo di dove si sbacantò detta statua di patto». L'opera gli sarà pagata l'8 aprile 1696 e, con atto del successivo 12 maggio, Simone Di Giovanni da Casteltermini si impegnerà «ad indorare e fare il suo sgarfito e incarnatura». Il 7 maggio 1710, con il figlio Paolo (stabilitisi a Calamonaci), sempre a Ribera, si impegnano con Pasquale Rinoldo, che verosimilmente agisce per la Confraternita del SS. Sacramento[13], «[…] a farci una figura seu Statua nominata la Madonna della Pace di ligname […] giusta la forma di quella Madonna del Burgio[…]» opera il cui prezzo verrà loro saldato il 24 settembre 1710, specificando che si tratta della «[…] Statua Immaculatae Maria SS.ma Pacis seu dell'Incontro […]» ovvero come l'opera, unitamente a quella anzidetta del Salvatore risorto, dovesse essere utilizzata per il tradizionale Incontro di Pasqua; e qui evidente il richiamo ad altra statua della Vergine che verosimilmente aveva eseguito per Burgio. A chiusura della nota, i due Autori informano come Paolo «tra il 1710 e il 1712 esegue dei lavori nel Castello di Calamonaci».

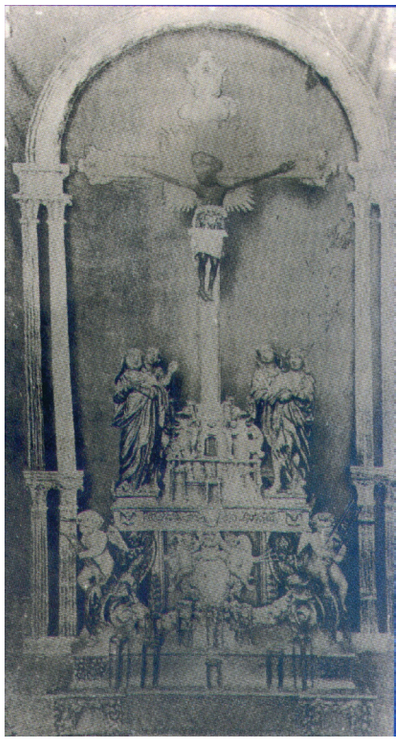


Fig. 3. Foto della Vara del Crocifisso nella chiesa di S. Giovanni Battista di Ciminna, fine sec. XIX.

Giuseppe Tavolacci[14], sulla scorta delle prossimità stilistiche tra la vara del Crocifisso ciminnese e quella corleonese, suppone l'intervento di Francesco (senior), che avrebbe potuto lavorare su disegno di don Santo Gigante, nell'esecuzione del fercolo del Crocifisso della chiesa di S. Venera (o del Crocifisso) in Mezzojuso.

Emerge diversità d'impostazione, disegno, plasticità, tra le produzioni d'ambito madonita e quelle del palermitano-agrigentino; e s'impone la necessità di un'analisi tesa a far luce sui diversi operatori. Per quanto è ravvisabile nella più precoce produzione

OADI Rivista 26.indd 67 07/02/23 11:28

Fig. 4. Calcografia riproducente la Vara del Crocifisso di Ciminna, sec XVIII.

forte richiamo alla tradizione tardo-cinquecentesca o, se vogliamo, di matrice gaginiana e manierista, ancorché le cromie e le definizioni decorative le inseriscano in ambiti che le stesse datazioni testimoniano, non va sottovalutato l'intervento di artisti come Santo Gigante, Giovan Battista Mansella o Paolo Amato[15], che forniscono disegni o sovraintendono all'esecuzione orientando la sgorbia degli intagliatori. Ciò più visibile in artefatti di squisito carattere architettonico come le vare o composizioni quali l'Immacolata di Castronovo o la Vergine del Rosario di Ventimiglia.

Per quanto alle opere già note alla storiografia, tenendo conto della data di morte di Francesco seniore (9 dicembre 1688), si elencano:

1643 Madonna con Bambino, Ciminna chiesa di S. Giuseppe doc. dispersa?
1652 Vara del Crocifisso, Ciminna, chiesa di S. Giovanni B., doc.
1658 Vara del Crocifisso, Mezzojuso, chiesa di S. Venera, attr.
1680 San Giuseppe, Matrice Vecchia di Gratteri, doc.
1681-82 Custodia del SS. Sacramento, Gratteri, Matrice, doc. (distrutta).
1682 Ecce Homo, Gratteri, Matrice, attr.
1682-1687 Cilio di S. Antonio Ab. Ciminna, Matrice, doc.
1683 San Filippo d'Argirò, Pollina, Matrice, doc.
ca.1683 Statuine di presepe, Gibilmanna, Museo "Fra' Giammaria da Tusa", attr.
1686-1688 Vara del Crocifisso, Corleone, già chiesa di S. M. della Catena, ora S. Rosalia, doc.
1690 Sant'Andrea, Gratteri, chiesa eponima, doc.
1695 Salvatore Resuscitato, Ribera, chiesa di San Giovanni Bosco, doc.
1698/1700 Immacolata, Castronovo, chiesa di Santa Caterina, doc.
1710 Madonna della Pace, Ribera, Chiesa Maria SS. del Rosario, doc.
altre opere nella Sicilia nord-occidentale potrebbero ricondursi al loro ambito:
1652 S. Rosalia, Ciminna già chiesa omonima, oggi Matrice
ante 1656 Immacolata, Ventimiglia di Sicilia, Matrice
ante 1656 Dolenti da dispersa vara del Crocifisso, Ventimiglia di Sicilia, Matrice
1650-1660 ca. Immacolata – Marunnuzza d'u Triunfu – Ciminna, Matrice
1650-1660 ca. S. Rosalia, busto reliquiario, Agrigento, Museo diocesano
1667 ca. Varetta del SS. Nome di Gesù, Ciminna, Polo Museale
ante 1673 Pentecoste, Ciminna, ex chiesa dell'Ospedale, Polo Museale
post 1670 San Trifonio,Ventimiglia di Sicilia, Matrice

OADI Rivista 26.indd 68 07/02/23 11:28

ante 1684 S. Giuseppe, Ventimiglia di Sicilia, Matrice
ante 1684 Madonna del Rosario, Ventimiglia di Sicilia, Matrice
ante 1684, Santa Lucia, Ventimiglia di Sicilia, Matrice

Prima tra le opere superstiti e documentate è la vara del Crocifisso della chiesa di San Giovanni Battista in Ciminna (Figg. 1 – 2 – 3 – 4 – 5); lo strumento di allocazione[16] attitato il 25 febbraio 1652 fissa al 30 aprile la consegna, a ridosso della festa che si sarebbe celebrata il 3 maggio; data l'urgenza, si dà incarico a Francesco Reina (il vecchio), Giuseppe Lo Restivo e Vincenzo Brugnone. Ad approntare la progettazione don Santo Gigante, vero promotore dell'iniziativa che viene patrocinata dalla «mastrantie […] terre ciminne», rappresentata dal conventuale Padre Salvatore la Vignera assistente spirituale del sodalizio e da un folto numero di mastri muratori[17].

Fig. 5. G. Matranga, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano*..., Vara con San Mamiliano su galeone tirato da aquila e scene della sua vita su i pavesi dello scabellino. B.C.P. Ms. 3Qq E27, fotogramma 432 della copia digitalizzata.

«La profonda cultura cristologica […] porta <il Gigante> a focalizzare l'attenzione sul Sacrificio della Croce più che su quell'«Imagine». Incentrando il costrutto figurale sulla rappresentazione dei Misteri Dolorosi dà vita ad un complesso narrativo che accompagnava a meditare sulla Passione. Il Crocifisso «alla misura di tre palmi e mezzo»[18] gli offre il destro per ideare una vera e propria machina scenica […]. Alla «Miracvlosa» figura sulla croce[19] […] accosta quelle delle tre Marie e del prediletto Giovanni d'identiche dimensioni: la Crocifissione […]; gli altri Misteri, dipinti[20] sui pavesi che ne ornavano le facce. Sull'anteriore i due putti a cavalcioni dei girali delle volute recano una colonna ed una scaletta, allusioni alla Flagellazione ed alla Deposizione, sull'opposta, secondo la descrizione del Graziano, una lancia e un chiodo ma, per quanto è possibile osservare da una foto del tardo Ottocento[21], i chiodi, che rimandano alla Crocifissione, erano recati, in numero di tre, da uno dei minuscoli putti che affiancavano il pavese anteriore dello «scabellino», per cui appare plausibile che il ramo d'issopo con spugna imbevuta d'aceto e la lancia in atto presenti, rispecchino quelli originari. […]. In questi dettagli, la scelta compositiva ed iconologica non casuale, ulteriore prova della raffinata capacità del nostro nel coniugare valori estetici e contenutistici, soggetti e lessico della comunicazione per immagini.»[22]. Della vara circolavano calcografie[23] che offrono la possibilità di un confronto con la foto tardo-ottocentesca e lo stato attuale del manufatto rielaborato anche con l'aggiunta di uno zoccolo nel 1902[24]. Ad attestare i contatti del Gigante con l'ambiente palermitano non può non citarsi la vicinanza a

OADI Rivista 26.indd 69 07/02/23 11:28

Fig. 6. F. Reina sen. (attribuita), 1652 (?), S. Rosalia, Ciminna, Museo Parrocchiale. Foto Rizzo.

Fig. 7. F. Reina sen. (attr.), 1658, *Vara del Crocifisso*, Mezzojuso, chiesa di S. Venera. Foto G. Tavolacci.

Fig. 8. F. Reina sen. (attr.), 1658, *Vara del Crocifisso* (part.), Mezzojuso, chiesa di S. Venera. Foto G. Tavolacci.

quanto vi si elaborava: la vara ciminnese presenta stringenti affinità con alcune di quelle che nel 1658 si portarono in processione per solennizzare l'arrivo della reliquia del capo di San Mamiliano[25]. Se resta possibile una valutazione sui valori plastici delle superstiti parti (quattro dolenti, doppie volute affiancanti lo scabellino e rispettivi putti con gli strumenti della Passione), è meno agevole esprimersi sugli aspetti cromatici cancellati dai pesanti interventi novecenteschi.

È verosimile che a Francesco (seniore) possa esser stata commessa la Santa Rosalia oggi presso il Museo Parrocchiale ciminnese (Fig. 6) e proveniente dall'omonima chiesetta rurale che l'epigrafe sul prospetto[26] diceva voluta dal medico

OADI Rivista 26.indd 70 07/02/23 11:28

Fig. 9. F. Reina sen. (attr.), ante 1656, *Immacolata*, Ventimiglia di Sicilia, Matrice. Foto V. India.

Fig. 10. F. Reina sen. (attr.), ante 1656, *Vara del Crocifisso* (part.) Ventimiglia di Sicilia, Matrice. Foto V. India.

Luca Monasterio, cugino di Paolo Amato e di Giovan Battista Mansella, nel 1654. Considerato il ridotto vano liturgico, è da pensare ad un unico altare ed alla contemporaneità tra edificio e scultura. Per la presumibile datazione, si pone tra le prime composizioni che fisseranno l'iconografia dell'Eremita, ad esempio quella di Carlo D'Aprile a Palazzo Pretorio (1661) o l'incisione attribuita a Pietro Aquila[27] che precede la Vita della Santuzza di Vincenzo Auria del 1669. È molto vicina alla statuetta datata alla prima metà del XVII secolo oggi a Palazzo Abatellis[28] proveniente da Caltavuturo e prossima al busto reliquiario del Museo diocesano di Agrigento e già nella Cattedrale, segnalatomi da Ivana Mancino che ne ha di recente curato il restauro.
Di pochi anni successivi è il fercolo del Crocifisso di Mezzojuso (Figg. 7 – 8); l'undici marzo del '58 si diede incarico ai doratori Giulio Crapitti e Vito Bongiovì di «guarnire d'oro et colorire l'avara del ss.mo Crocifisso di questa terra che heri venne da Ciminna», eseguire l'incarnato e la doratura di tutte le figure «eccetto la testa di San Giovanni et la testa di nostra segnora, et li manti et tonichi di ditti personaggi tutti diorati et sgraffiti», annotazione che ne attesta l'esecuzione presso una bottega ciminnese. Al di là di restauri ed integrazioni negli elementi architettonico-decorativi, nelle figure di dolenti sono evidenti i rimandi alla cultura manieristica, tant'è che furono

OADI Rivista 26.indd 71 07/02/23 11:29

Fig. 11. F. Reina sen. (attr.), 1650-1660 ca., *Immacolata*, Ciminna, Matrice. Foto A. Rizzo.

Fig. 12. F. Reina sen. (attr.) 1667 ca., *Varetta del SS. Nome di Gesù*, Ciminna, Polo Museale. Foto D. Comparato.

ritenute «[…] della fine del Cinquecento […] le due figure dei dolenti dai caratteristi manti rabescati»[29].

Sull'Immacolata (Fig. 9) della Matrice di Ventimiglia di Sicilia, oggetto di scriteriate disavventure[30], si può ipotizzare come sia da porre in anni precedenti la scomparsa (1656) della fondatrice di quel centro, Beatrice Ventimiglia Del Carretto ma, posteriori di qualche decennio al 1628 data di costituzione «del beneficio di onze venti in favore dell'arciprete pro tempore […]»[31]. I rapporti con Ciminna e la cerchia dei religiosi, del clero, dei professionisti, degli intellettuali e delle maestranze di quest'ultimo centro del quale la nobile famiglia madonita aveva goduto signoria, appaiono probanti nell'indirizzo di una commissione alla bottega. Ugualmente può dirsi della coppia di Dolenti (Fig. 10), quasi certamente provenienti da più antico fercolo processionale atteso che nella stessa chiesa un altare del Crocifisso esisteva ai tempi di donna Beatrice che, il 20 settembre 1656 dettando testamento, vi istituisce un legato pro anima[32]. La figuretta della Vergine, quasi replica di quella ciminnita, e la gestualità del San Giovanni prossima a quello di Mezzojuso rafforzano l'attribuzione ai Reina ed indirizzano verso il Gigante per quanto riguarda la progettazione.

OADI Rivista 26.indd 72 07/02/23 11:29

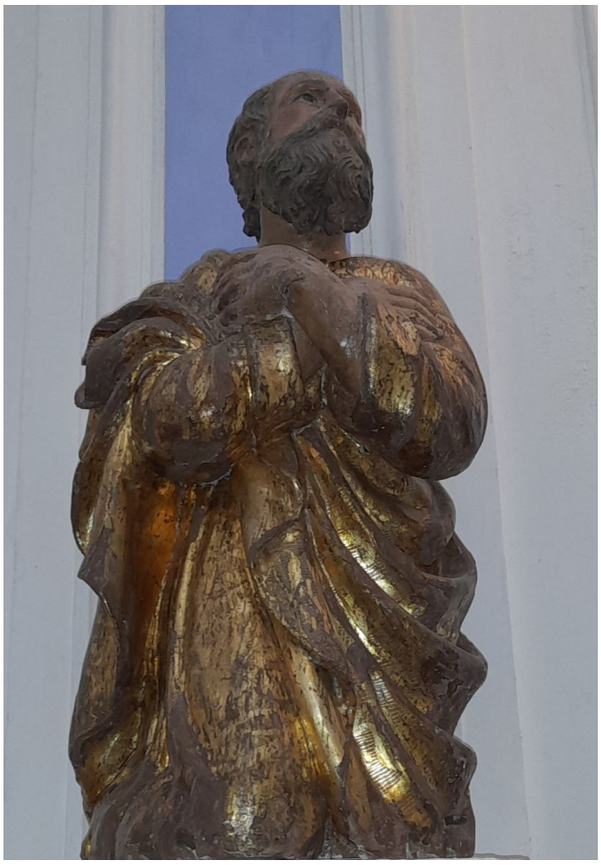


Fig. 13. F. Reina sen. (attr.), ante 1673, *Pentecoste* (part.), Ciminna, Polo Museale. Foto D. Comparato.

Fig. 14. F. Reina sen. (attr.), ante 1673, *Pentecoste* (part.), Ciminna, Polo Museale. Foto D. Comparato.

Per vicinanza tipologica e plasticità del modellato, vicinissima a quella di Ventimiglia, la piccola Immacolata della Matrice ciminnita ('a Marunnuzza d'u triunfu) è accostabile al fare di mastro Francesco il vecchio[33] (Fig. 11).
Annotavo tempo fa «[…] la varetta del SS. Nome di Gesù (Fig. 12) eseguita per l'omonima Compagnia in San Domenico […][34]. Come nella vara del Crocifisso (di Ciminna), reminiscenze di Maniera ma, per le ridotte dimensioni, i motivi ornamentali qui più elaborati come sostenuti da un invisibile telaio, con un vago sapore di effimero, nella forza della loro fragilità diventano elementi strutturali. Intrigante l'idea del monogramma (JHS) che sorreggeva la figuretta del Divin Fanciullo […]»[35] da riferire al colto ambito ciminnese dei Gigante e dell'Amato per quanto riguarda l'ideazione.
Rarissima la raffigurazione plastica della Pentecoste (Figg. 13 – 14 – 15); bisognerà aspettare il Serpotta in uno dei suoi teatrini modellato per il palermitano oratorio di Santa Cita. Come una vara la si trova inventariata per la prima volta tra i beni mobili dell'Ospedale ciminnita nel 1673.Venuta meno l'esigenza processionale, il fercolo venne smontato e le figure sistemate su mensole addossate alle paraste della chiesetta: la Vergine sull'arcone dell'unico altare e la «palombella» sospesa alla volta. Così come pervenuteci le tredici statuette non consentono di farsi idea del manufatto; osservandone le posture (quattro stanti, cinque assise e quattro in ginocchio), è ipotizza-

OADI Rivista 26.indd 73 07/02/23 11:29

Fig. 15. F. Reina sen. (attr.), ante 1673, *Pentecoste* (part.), Ciminna, Polo Museale. Foto D. Comparato.

Fig. 16. F. Reina min. (attr.), ante 1670, *S. Trifone*, Ventimiglia di Sicilia, Matrice. Foto G. Alagna.

bile la dislocazione entro una macchina processionale con baldacchino dal cui vertice pendeva la figura del Paraclito in forma di colomba e la cui immaginabile complessità compositiva non può non far pensare che all'Amato. Tra le figure si riscontra una palese unitarietà di linguaggio, hanno chiara derivazione manieristica in quel "vestir di panni" che possiamo ammirare in Simeone Li Volsi e, attesa la frequente compilazione d'inventari, si può pensare alla loro esecuzione poco prima di quella data. Diverso è il linguaggio della deliziosa Madonnina che potrebbe essere stata sostituita in occasione del restauro tra il 1700 ed il 1701. L'attribuzione a Francesco seniore appare rafforzata dal confronto con le figurette della vara del Crocifisso ciminnita. Le annotazioni su questo interessante gruppo scultoreo offrono l'occasione per osservare come la produzione di statue di piccolo formato caratterizzi l'operato della bottega ed in queste sembri raggiungere più qualificati risultati.

Il piccolo simulacro di S. Trifone – San Trifuneddu – (Fig. 16) pervenuto nella Matrice di Ventimiglia di Sicilia, per le affinità con le statuine della Pentecoste, non pare lontano dai modi dell'operatore che le intagliò; è possibile ipotizzarne una fattura in anni prossimi mentre, anteriormente al 1684 (anno in cui all'edificio furono aggiunte le navatelle), è da porre l'esecuzione del San Giuseppe con il Bambinello (Fig. 17) e l'interessante figura della Vergine del gruppo del Rosario[36]. «Il 10 ottobre <1684> si concedono: a maestro Vincenzo Jannolino il primo altare a destra entrando confi-

OADI Rivista 26.indd 74 07/02/23 11:29

Fig. 17. F. Reina min. (attr.), ante 1684, *S. Giuseppe*, Ventimiglia di Sicilia, Matrice. Foto, A. Manzella.

Fig. 18. F. Reina min. (attr.), ante 1684, *S. Lucia*, Ventimiglia di Sicilia, Matrice. Foto A. Manzella.

nante con la controfacciata e l'altare di S. Giuseppe, nella qual cappella si impegna a porre statua di S. Michele Arcangelo; al sacerdote don Vito Manzella, che vi porrà la Madonna del Rosario già nella Matrice, la cappella che confina con quella di S. Giuseppe; il 1° novembre, a maestro Biagio Jannolino, rettore della statua di S. Lucia (Fig. 18) la prima cappella entrando a sinistra; a Giovanni Ingraffia l'altare di San Giuseppe la cui statua pare sia già stata eseguita […].»[37]. Inequivocabile il terminus: non poterono essere eseguite dopo il 1684. La presenza dei Mansella (Vincenzo è il primo abitante della nuova cittadina), famiglia di origini palermitane impiantatasi anche a Ciminna dove si imparenta con i Barbara quindi con gli Amato, i Gigante e l'aristocrazia delle professioni, potrebbe aver costituito tramite alle commissioni.
Il cilio processionale di Sant'Antonio Abate (Fig. 19) della Matrice ciminnita proviene dall'omonima chiesa extraurbana, sede di una florida confraternita la cui storia si caratterizza per interessanti testimonianze d'arte, frutto delle disponibilità economiche e del livello culturale dei sodali. Filippo Meli lo definisce «opera di gran pregio» e, collocandone l'esecuzione nel XVII secolo con attribuzione ad ignoto artista di quel periodo, scrive come «Non è improbabile che la composizione sia stata eseguita su progetto dell'architetto Don Paolo Amato», in quanto «Gli elementi architettonici del Cilio consentono una tale ipotesi»[38]. Se non si può non concordare con la competenza dello Studioso, è certo che l'Amato si dedicasse a simili attività non solo a Palermo,

OADI Rivista 26.indd 75 07/02/23 11:29

Fig. 19. F. Reina min., 1682-1687, *Cilio di S. Antonio Abate*, Ciminna, Matrice. Foto A. Rizzo.

ma anche nella provincia. È stimolante un confronto tra gli elementi lessicali del fercolo ed il portale che ornava l'accesso al Palazzo senatorio palermitano su via Maqueda, intagliato su disegno dell'Amato da Giovan Battista Marino nel 1691. E d'altro canto fruttuosi paralleli non appaiono impossibili, dal Ninfeo di Venere di Villa Trabia-Campofiorito, caratterizzato dalla parossistica profusione decorativa e dalla "stravagante" scelta dei materiali[39], al portale dell'Oratorio dei Sacerdoti o all'immaginifico altare della Madonna Libera Inferni ora a Gibilmanna, accostamenti che possono estendersi alla produzione effimera come il catafalco per le esequie di Filippo IV del 1665-66 ed ai successivi apparati per il Festino. La datazione di queste opere concorre a collocare il cilio non prima dell'ultimo ventennio del XVII secolo; è dirimente l'acquisto di «castagnoli […] per la vara nova» nell'anno indizionale 1686/87, tempo in cui il Reina si alloca l'esecuzione dell'amatiana macchina processionale del Crocifisso corleonese. L'architetto qualche anno dopo disegnerà anche quella, dispersa, del Crocifisso di Baucina eseguita da Sebastiano Cannizzaro[40], valente intagliatore ciminnese coinvolto nel restauro delle statuette della Pentecoste e nell'esecuzione del dossale dell'altare Corradino nella ciminnese chiesa di S. Francesco d'Assisi, sempre dell'Amato. Infatti, una recente indicazione, se pur priva di riscontro documentale[41] ma successivamente edita[42], pone al 30 settembre1682 il contratto fra i committenti e Francesco Reina minore che avrebbe lavorato sotto la supervisione di Giovan Battista Mansella architetto, pittore ed incisore, cugino dell'Amato nonché suo «[…] compagno in quelli, & altri studi della medesima professione»[43], rientrato intorno al 1680 a Ciminna dove continuerà ad esercitare e che più tardi si cimenterà nel disegno della dispersa vara per la cinquecentesca statua di San Giovanni Battista eseguita dal Cannizzaro per l'omonima chiesa e confraternita locale, e ciò torna a conferma di quanto ne ebbe a dire il Meli.

Il tentativo di riunire attorno alla figura di Francesco Reina, o della bottega, oltre alle opere edite o documentate, un *corpus* di produzioni per le quali ci si è a volte limitato ad offrire solo ipotesi di datazione alla luce dei pochi riferimenti storici, lascia aperte moltissime questioni, dalla ricostruzione dei dati biografici ai tramiti attraverso i quali arrivano ad operare oltre il ristretto ambito locale ed in centri dove non mancavano operatori di buon livello, ai frequentissimi rapporti di collaborazione con il doratore Vincenzo di Giovanni (per il quale non sono da escludere rapporti parentali con quel

OADI Rivista 26.indd 76 07/02/23 11:29

Simone da Casteltermini, pur esso doratore e che interviene su opere dei Reina); e se è ipotizzabile per i figli una formazione presso la bottega paterna, ignote restano le sue frequentazioni giovanili, anche se potrebbero vedersi nessi con la scultura lignea dei Ferraro da Giuliana[44], né per altro sappiamo se anche Girolamo esercitasse l'arte dell'intaglio; ed infine, è proponibile un'indagine nei centri in cui i componenti della bottega stabiliscono più o meno permanentemente residenza o instaurano vincoli parentali, dov'è sospettabile testimonianza del loro passaggio.
Al di là dell'intuibile rete di rapporti, tramite per le commesse che arrivano anche da centri come quelli madoniti, dove riescono ad inserirsi con relativo successo, la scelta di affidargli da parte del colto don Santo Gigante il lavoro della vara ciminnita, se non di quella di Mezzojuso o Ventimiglia di Sicilia e più tardi l'orientamento dei committenti, non scevro da influenze da parte dell'ormai notissimo architetto, che allocano ai Reina la realizzazione di progetti amatiani, depone per una meritata fiducia nelle sperimentate capacità della bottega.
Si ringraziano per la concessione del materiale fotografico qui riprodotto o preso in visione:
D.ssa Eliana Calandra, BCPa – Don Gaetano Pravatà, Parroco di Ventimiglia di Sicilia – Don Antonino Bruno, Parroco di Ciminna – Museo Fra Gianmaria da Tusa, Gibilmanna – Comune di Ciminna, Ass.to BB. CC. – Genesis, Associazione Culturale, Polo Museale, Ciminna – Gaetano Alagna, Marsala – Salvatore Anselmo e Vincenzo Anselmo Polizzi Generosa – Vito India e Antonino Manzella, Ventimiglia di Sicilia – Ivana Mancino, Cinisi – Giuseppe Militello, Castronovo di Sicilia – Giuseppe Tavolacci, di Mezzojuso e Michelangelo Alesi, Domenico Comparato, Giuseppe Cusmano, don Vito Passantino, Giovanni Pollaci e Andrea Rizzo, di Ciminna.

OADI Rivista 26.indd 77 07/02/23 11:29

Note

[1] F. Meli, *Un miniaturista d'occasione: don Santo Gigante*. Palermo, 1950.

[2] V. Graziano, *Canti e leggende, usi e costumi di Ciminna.* Palermo, 1935.

[3] D. Pisani, *Solo una parte dell'architettura appartiene all'architettura?*, in "Casabella" n. 818, ott. 2012, pp. 94-96.

[4] S. Anselmo, *Pietro Bencivinni "magister civitatis Politii" e la scultura lignea nelle Madonie*. Premessa di Maria Concetta Di Natale, introduzione di Raffaele Casciaro. Quaderni dell'Osservatorio per le Arti decorative in Italia "Maria Accàscina" Collana diretta da M. C. Di Natale, Palermo, 2009, pp. 81-83: «Nota è invece l'attività dell'indoratore Vincenzo Di Giovanni, attivo a Corleone, Castronovo, Gratteri, Petralia Soprana, Petralia Sottana e Polizzi Generosa dall'ultimo trentennio del XVII secolo fino ai primi decenni del Settecento» (p. 78).

[5] Per l'opera riporta la data del 1700, E. A. Alfonso, *Sculture lignee a Castronovo di Sicilia*. Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo di Palermo, Relatrice Prof.ssa M. C. Di Natale. A.A. 2004-2005 pp. 76-77 che riporta O. Scaglione, *Castronovo di Sicilia tra Chiese e Feudi. Le Chiese urbane.* Palermo,1994. Dal sito web, https://amp.it.what-this.com/1690210/1/castronovo-di-sicilia. html (access 10/04/2021) si cava la data 1698.

[6] L. Pasqua, *Su alcuni fercoli processionali della Sicilia occidentale*, in "Splendori di Sicilia: arti decorative dal Rinascimento al Barocco" a cura di M. C. Di Natale. Milano, Charta; Palermo, Regione siciliana, Assessorato dei BB.CC.AA. e P.I., 2001, pp. 116-117.

[7] B. De Marco Spata, A*rte e artisti a Corleone, dal XVI al XVIII secolo*. Palermo Ila Palma 2002.

[8] G. Lanzafame, *Barocco in processione. Vare e fercoli in Sicilia*, Leonforte 2015, pp.58-59, testo che pur facendo cenno della vara del Crocifisso ciminnese, non annovera il cilio di Sant'Antonio Abate e la varetta del SS.mo Nome di Gesù.

[9] G. Cusmano, *La vara del SS.mo Crocifisso. Fede, culto e tradizione*, Ciminna 2015.

[10] A. Anzelmo, *Patri di li grazii siti: tra storia e leggenda, tradizione e culto della "Miraculosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna"* Ciminna, 2009. Idem, *Paolo Amato: siciliano di Ciminna, architetto del Senato di Palermo*; con una nota introduttiva di M. C. Ruggieri Tricoli, vol II di "Estetica e retorica del Barocco in Sicilia", a cura di V. Mauro, presentazione di F. Vergara Caffarelli. Ciminna, 2017, Idem, *Un trono per la miraculosa imagine: la vara del SS. Crocifisso in Ciminna. Don Santo Gigante, Historia della miraculosa imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*. Ciminna, 2018.

[11] G. Fazio, *La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la gran corte arcivescovile di Cefalù, il marchesato dei Ventimiglia e le città demaniali*, in *Manufacere et scolpire in lignamine:scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Teresa Pugliatti, Salvatore Rizzo, Paolo Russo. Catania, 2012, pp. 186, 187.

[12] *Memorie di personaggi e famiglie storiche di Burgio*, prefazione di A. Marrone; postfazione di P. F. degli Uberti. Palermo, 2018, pp. 84-86.

[13] https://www.khirat.it/ribera-in-sicilia-storia-chiese-cultura-monumenti-opere-darte/ 6 ottobre 2017.

[14] G. Tavolacci, *Opere inedite di Francesco Gigante nella chiesa di Santa Venera a Mezzojuso*,in "*Agorà*". Periodico di cultura siciliana, n.75 (1/2021), Gennaio Marzo 2021, pp. 13-19.

[15] Sui tre si rimanda a A. Anzelmo, *Paolo Amato: la Raccomandata e la chiesa di S. Giovani B. in Ciminna*. Ciminna, 2000; Idem, *Paolo Amato, siciliano di Ciminna architetto del Senato di Palermo…,* 2017; Idem, *Francesco Gigante: tra Palermo e Ciminna sulle orme del Monrealese.* Palermo, 2018.

[16] G. Cusmano, *La vara del SS.mo Crocifisso…*, 2015, pp. 57-58.

[17] La confraternita dei Santi Quattro Coronati era stata fondata nella chiesa di S. Francesco d'A. nel 1574; un altare con tela tardo-seicentesca sussiste in S. Francesco di Paola; più tarda la tela in S. Giovanni B. dove il sodalizio ebbe l'ultima sede. A. Anzelmo, *La Chiesa e il Convento di San Francesco d'Assisi alla Scarpa in Ciminna. P.M. Vincenzo Li Vaccari la ricostruzione e l'ampliamento*. Ciminna 1997.

[18] S. Gigante, *Historia della miracvlosa imagine del SS. Crocifisso di Ciminna*. Ms, Archivio Par-

OADI Rivista 26.indd 78 07/02/23 11:29

rocchiale Ciminna, f.1v.

[19] Il documento di allocazione non fa cenno della croce; l'antica figura era stata provvista di nuovo supporto nell'ottobre del 1650. S. Gigante, *Historia della miracvlosa imagine…*, f. 2v.

[20] V. Graziano, *Canti e leggende…*, 1935, p.75. L'atto di allocazione non contempla la presenza di un pittore, probabile che questi inserti fossero opera di don Santo o del fratello don Francesco.

[21] Ciminna, collezione privata.

[22] A. Anzelmo, *Un trono per la miraculosa imagine…*, 2018, pp. 23-24.

[23] A Ciminna, in collezioni private, si conservano due calcografie di diversa epoca.

[24] V. Graziano, *Canti e leggende…*, 1935., p. 75.

[25] G. Matranga, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano, palermitano, nel ritorno alla patria* (1658). Palermo, Biblioteca Comunale, Ms. ai segni 3Qq E27. Fotogramma 432 della copia digitalizzata.

[26] V. Graziano, *Ciminna, memorie e documenti*. Palermo 1911.

[27] O. Manganante, *Sacro teatro palermitano…*, B.C.P. ms Qq.D.15, f. 36r.

[28] A. Cuccia, *L'immagine scolpita di Santa Rosalia vergine palermitana*, in *La Rosa dell'Ercta*. Palermo 1991.

[29] G. Tavolacci, *Opere inedite di Francesco Gigante…*, 2021, che richiama *Arte sacra a Mezzojuso: Chiesa di S. Maria di tutte le grazie*, 22 dicembre 1990-27 gennaio 1991, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale. Palermo, 1994, p. 82.

[30] In anni passati, volendosi rappresentare una Sacra Famiglia, unendola al S. Giuseppe con Gesù Bambino del quale si accennerà, la statua fu decapitata e ricomposta in altro atteggiamento; non so fino quanto è stato possibile ricondurla all'originaria postura.

[31] A. Anzelmo, *Per una storia delle donne nella Sicilia Spagnola, Beatrice Del Carretto, Principessa di Ventimiglia Contessa di Racalmuto*, in "L'isola ricercata: inchieste sui centri minori della Sicilia,secoli 16.-18" atti del convegno di studi, Campofiorito 12-13 aprile 2003 a cura di A. G. Marchese; prefazione di A. Li Vecchi, con una nota di C. Naro. Palermo, 2008.

[32] *Ibidem*.

[33] A. Anzelmo, *Omaggio alla Matrice di Ciminna. Guida al Monumento e alle opere d'Arte*. Ciminna. 1998, et Idem, *Del culto dell'Immacolata Concezione di M.V. a Ciminna* in "La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni". Atti del Convegno di studi, Palermo.1-4 dicembre.2004, a cura di D. Ciccarelli e M. D. Valenza. Palermo 2006; si veda anche *Ciminna e L'Immacolata*, a c. di A. Anzelmo – Contributi di A. Anzelmo, A.Cuccia, G. Correnti, Presentazione di F. La Paglia, Ciminna 2009.

[34] Per quanto ad una datazione, indicativo il 1667 anno in cui fu donata ai confrati la statuetta di Gesù Bambino. V. Graziano, *Ciminna memorie…,* 1911, p.183.

[35] A. Anzelmo, *Un trono per la Miracvlosa Imagine…*, 2018.

[36] Le figure dei Santi Domenico e Caterina, che forse sostituiscono quelle del XVII sec., furono eseguite nell'Ottocento da Vincenzo Genovese, come gentilmente mi informa Antonino Mansella che ringrazio.

[37] A. Anzelmo, *Per una storia delle donne nella Sicilia spagnola…*, 2008. Le absidi laterali, dove si istituì la cappella del Santissimo e si trasferì la Vergine del Rosario, sono di più tarda realizzazione.

[38] *Don Santo Gigante, Historia della miraculosa imagine del SS. Crocifisso di Ciminna*, a cura di F. Meli, con valutazione critica delle opere d'arte di Ciminna. Palermo, 1950.

[39] G. Maduli, *La Fontana barocca di Villa Trabia Campofiorito a Palermo*, in "*Storia Architettura*", Anno VIII, nn. 1-2, Roma 1985.

[40] A. Anzelmo, *Attività inedita nella provincia palermitana dell'architetto don Paolo Amato. La vara del SS.mo Crocifisso a Baucina*, in "Le Madonie", nn.1, 2, 3, 1999.

[41] G. Cusmano, *La vara…*, 2015.

[42] R. Lentini, A. Sala, *Memorie di personaggi e famiglie storiche di Burgio*, Palermo 2018, p.84.

[43] P. Maggio, *Le guerre festiue nelle reali nozze de' serenissimi, e cattolici re di Spagna …,* Palermo, (1680), p. 24.

[44] A.G. Marchese, *I Ferraro da Giuliana*. Palermo, Ila Palma 1981-1984.

OADI Rivista 26.indd 79 07/02/23 11:29

OADI Rivista 26.indd 80 07/02/23 11:29

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Andrea Tipa e il Presepe di Ciminna

di Maria Concetta Di Natale

Trapani ha visto svilupparsi nel tempo l'attività di maestranze dalla straordinaria abilità che hanno caratterizzato la città per una produzione artistica, apprezzata in tutta l'Europa, che non ha raffronti per qualità ed esuberanza. A queste maestranze si deve anche la realizzazione di presepi di vivace creatività realizzati con le diverse tecniche che hanno variamente caratterizzato per secoli l'arte trapanese, come le composizioni in corallo, avorio, madreperla, tartaruga, ambra, alabastro, materiali marini. Ad Andrea Tipa e alla sua bottega sono state attribuite, sulla scorta delle fonti tradizionali[1] numerosi presepi, per lo più di piccole dimensioni, con personaggi in avorio, diffusi nel XVIII secolo quando andava scemando la produzione di quelli in corallo, che presentavano ora l'adorazione dei pastori, ora quella dei Magi ed erano focalizzati sul sacro nucleo familiare protagonista. La scena veniva solitamente ambientata in una città turrita sopra una montagna, che rimanda alla Gerusalemme celeste dell'*Apocalisse* di Giovanni, tra ruderi e rovine d'impostazione barocca che riprendono, tuttavia, elementi tratti dal mondo classico, peraltro legandoli alla tradizione, riportata da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea,* che voleva che il tempio della Pace di Roma sarebbe crollato quando una Vergine avrebbe dato alla luce un Bambino[2]. Altra produzione presepiale cara ai maestri trapanesi era quella in legno tela e colla, in cui emerge la personalità artistica di Giovanni Matera, *Mastru Giovanni lu pasturaru*, che suole inserire nei suoi presepi drammatiche scene della strage degli innocenti, che non si riscontrano solitamente nelle altre composizioni sia in corallo, sia in avorio, sia in alabastro e materiali marini degli altri artisti trapanesi come quelli della famosa famiglia Tipa, anche se questi ultimi erano pure adusi ed abili nella lavorazione di statuine in legno tela e colla ispirate a quelle del Matera[3].

Altra famiglia trapanese nota per la realizzazione di presepi in materiali diversi fu quella dei Nolfo, ricordata dal De Felice, a proposito di Francesco (1741-1809), figlio di Antonio (1696-1784), per una composizione in microscultura caratterizzata da "una folla microscopica di piccolo presepe in avorio, portento di pazienza e perfezione"[4]. Domenico (1730-1782?), altro figlio, abile nella scultura marmorea realizzò anche un presepe per la Cattedrale di San Lorenzo di Trapani e tutti e tre componenti della famiglia si distinsero per le figure in legno, tela e colla, sulla scia dell'arte di Francesco Matera[5].

Della famiglia Tipa, scultori trapanesi attivi nel XVIII secolo, il capostipite è Giuseppe, sposato con Francesca e padre di Andrea (1725-1766), Alberto (1732-1783), Gaspare, Pasquale e Giovan-

OADI Rivista 26.indd 81 07/02/23 11:29

Fig. 1. Andrea Tipa, 1749, *Presepe*, avorio, corallo, madreperla, diaspro, argento, ambra, rame dorato, legno e sughero, Madrid, Monastero de las Salesas Reales.

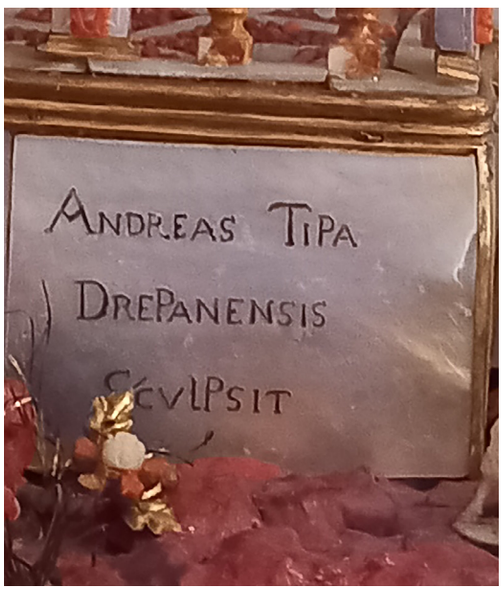


Fig. 2. Andrea Tipa, 1749, *Presepe*, avorio, corallo, madreperla, diaspro, argento, ambra, rame dorato, legno e sughero, Madrid, Monastero de las Salesas Reales (part.).

ni. Giuseppe con Andrea e Alberto erano famosi, per dirla con il Fogalli, per "lo scolpire in tenero e in piccolo", dediti, dunque, soprattutto alla "piccola scultura", "sugli alabastri, sui coralli, sull' avorio, sull'ambra e sulle conchiglie"[6]. Andrea si formò a Trapani presso lo scultore Francesco Luparello[7], o, secondo il Gallo, presso Giacomo Tartaglio[8]. Realizzò sculture in marmo e in legno, ma era particolarmente abile nella realizzazione di presepi con figure in avorio, alabastro e altri materiali, come legno tela e colla, e di Crocifissi anche in pietra incarnata, tipico alabastro dell'area trapanese dalle venature rosacee che bene si adatta per la figura del corpo di Cristo martirizzato[9]. Noto fuori dell'isola, da viaggiatori inglesi ebbe commissionato un gruppo di Naiadi uscenti dalle

OADI Rivista 26.indd 82 07/02/23 11:29

acque in pietra incarnata, mentre alcune sue opere furono inviate in Spagna entro forzieri di cristallo e un suo Calvario in ambra con figure in avorio e ornati di fiori in conchiglia e madreperla a Parigi[10]. Opera di fondamentale importanza è un suo presepe, raffinata composizione realizzata con personaggi in avorio in un contesto in rame dorato, argento, corallo, ambra, diaspro, madreperla, ceralacca, firmato e datato 1749, ANDREAS TIPA DREPANENSIS SCULPSIT e ANNO MDCCXXXXIX, che si trova nel Monastero delle Salesas Reales di Madrid[11] (Figg. 1 – 2 – 3). Il presepe è stato esposto alla Mostra del 1926 *Antiguo Madrid* e nel 1996-1997[12] a quella *Vida y Arte en las clausuras madrilenas – El ciclo de la Navidad*[13] e in quest'ultima occasione restaurato[14]. M. Cruz Valdovinos ritiene che l'opera sia stata donata al Monastero dai suoi fondatori, il re Ferdinando VI e la regina Bàrbara de Braganza[15], anche se non è citato nell'inventario dei doni della sovrana al Monastero del 1757; altrove si avanza l'ipotesi di un dono della Regina Isabel de Braganza (1797-1818)[16], confermando comunque che si tratti di un dono regale, come peraltro attesta l'alta qualità artistica dell'opera che evidenzia la personale realizzazione di Andrea Tipa di tutti i personaggi in avorio. L'opera incentrata sull'adorazione dei magi, secondo diffuso uso dei maestri trapanesi, reca al centro della base un medaglione con una straordinaria raffigurazione miniaturistica della Strage degli innocenti, che, come si è detto, generalmente non si rileva nei presepi in corallo, avorio e materiali marini, ma ricorre piuttosto in quelli in legno tela e colla non solo del Matera, ma anche nella tradizione di questa tipologia dei maestri trapanesi.

Fig. 3. Andrea Tipa, 1749, *Presepe*, avorio, corallo, madreperla, diaspro, argento, ambra, rame dorato, legno e sughero, Madrid, Monastero de las Salesas Reales (part.).

Tra i presepi con personaggi in avorio attribuibili ad Andrea Tipa e alla sua bottega, cui talora partecipava anche il fratello Alberto, si distingue, per affinità con quello firmato di Madrid, quello inedito del Polo del Museo Civico di Ciminna, proveniente dal Convento dei Cappuccini di quel centro[17] (Figg. 4 – 5 – 6 – 7). L'opera riprende l'ampia scenografia e la ricca e varia articolazione dei personaggi, pur non raffigurando l'adorazione dei magi presente in quello, ma privilegiando l'adorazione dei pastori di cui propone figure usuali nella tradizione trapanese, come quella femminile con canestra sul capo e quella maschile con un fascio di rami secchi sulle spalle. Il Presepe di Ciminna presenta personaggi in avorio su una montagna rocciosa in sughero,

OADI Rivista 26.indd 83 07/02/23 11:29

Fig. 4. Andrea Tipa e bottega, metà del XVIII secolo, *Presepe*, avorio, sughero, corallo, ceralacca, madreperla, madrepore e concrezioni di conchiglie, Ciminna, Polo del Museo Civico.

corallo, ceralacca, solitamente aggiunta al prezioso materiale marino che nel XVIII secolo ormai scarseggiava, madrepore e concrezioni di conchiglie e fiori in madreperla. Viene in mente quanto scrive il Di Ferro, che Andrea Tipa "eseguì varij bellissimi presepi con figure d'avorio e di alabastri (…) esitò (…) fiori naturali e leggeri di varie colorate conchiglie sulle quali si lavorava moltissimo per arrivare a quel bello che alla natura non costa niente"[18]. Nel presepe di Ciminna, poi, in alto tra ruderi di gusto piranesiano con colonne in marmo e inserti di archi in madreperla, è raccolta la Sacra Fami-

Fig. 5. Andrea Tipa e bottega, metà del XVIII secolo, *Presepe*, avorio, sughero, corallo, ceralacca, madreperla, madrepore e concrezioni di conchiglie, Ciminna, Polo del Museo Civico (part.).

OADI Rivista 26.indd 84 07/02/23 11:29

Fig. 6. Andrea Tipa e bottega, metà del XVIII secolo, *Presepe*, avorio, sughero, corallo, ceralacca, madreperla, madrepore e concrezioni di conchiglie, Ciminna, Polo del Museo Civico (part.).

Fig. 7. Andrea Tipa e bottega, metà del XVIII secolo, *Presepe*, avorio, sughero, corallo, ceralacca, madreperla, madrepore e concrezioni di conchiglie, Ciminna, Polo del Museo Civico (part.).

glia, su cui culmina il Padre Eterno tra nuvole pure in avorio e raggi in rame dorato, altra presenza usuale in questa tipologia di presepi trapanesi, che appare quasi come un *Deus ex machina*. Fiori di stoffa compaiono in basso e lateralmente, al posto ormai delle girandole in corallo dei più antichi presepi come quello del Museo Pepoli di Trapani[19] o dei ramoscelli della rossa concrezione marina del presepe di Madrid. Il presepe non può considerarsi opera prodotta dall'arte dei Padri Cappuccini maggiormente adusi a scolpire il legno, ma deve essere ricondotto ad un dono ricevuto, possibilmente da nobile famiglia, e gelosamente custodito fino a giungere all'attuale esposizione museale che ne garantisce una degna fruizione, peraltro rara per queste particolari tipologie di opere presenti per la maggior parte in collezioni private, fatta eccezione per quella più piccola del Museo Regionale Pepoli di Trapani, in avorio, corallo e madreperla[20]. Lo stesso Museo espone anche due rare composizioni presepiali, una monumentale, con personaggi in alabastro e ricca scenografia in materiali marini, pure attribuite ad Andrea Tipa, la seconda con aiuti di bottega[21]. Il Presepe di Ciminna si pone come una preziosa realizzazione di Andrea Tipa e aiuti di bottega con la possibile partecipazione del fratello Alberto, distinguendosi nella produzione trapanese nota per ricchezza di composizione e di personaggi e per affinità con il presepe di Madrid, sia pure considerato che quello dovette costituire un prezioso dono di committenza reale e dovette essere realizzato personalmente da Andrea Tipa che vi appose la sua firma, che non è dato riscontrare in altra opera analoga nota.

OADI Rivista 26.indd 85 07/02/23 11:29

Fig. 8. Maestranze trapanesi, XVIII sec., *Presepe*, avorio, corallo, vetro, diaspro, alabastro rosa, conchiglie, stoffa, carta, legno e sughero, Roma, collezione privata.

Fig. 9. Maestranze trapanesi, seconda metà del XVIII secolo, *Presepe*, avorio, corallo, sughero, pietre dure e materiali marini, collezione privata.

OADI Rivista 26.indd 86 07/02/23 11:29

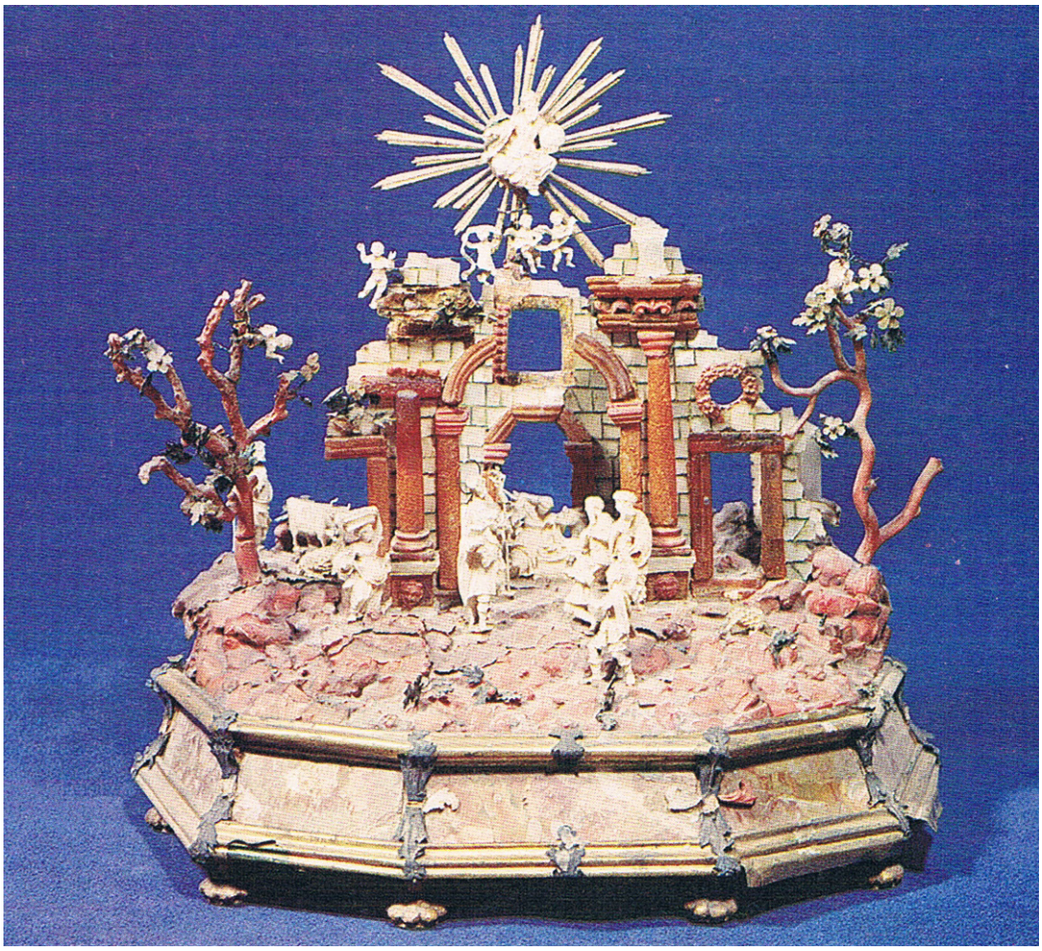


Fig. 10. Maestranze trapanesi, seconda metà del XVIII secolo, *Presepe*, pietre dure, corallo, avorio, madreperla, argento, già Museo Civico di Termini Imerese.

Altri due presepi strettamente raffrontabili a questo di Ciminna e pertanto riferibili a maestranze trapanesi accostabili alla produzione di Andrea Tipa e della sua bottega sono quello di collezione privata di Roma recentemente restaurato[22] (Fig. 8) e quello battuto all'asta di Sotheby's *European sculpture and works of art,* tenutasi a Londra il 7 luglio 2006[23] (Fig. 9). A queste opere non fruibili si aggiunge quello perduto già del Museo Civico di Termini Imerese (Fig. 10), analogamente riferito a maestranze trapanesi del XVIII secolo e strettamente raffrontabile per materiali e composizione a quelli appena citati[24]. Il Presepe di collezione privata di Roma oltre ai personaggi in avorio e ai rametti decorativi in corallo, è composto da vetro, marmo rosso, alabastro rosa, conchiglie, stoffa, carta, su un supporto di legno e sughero, analogamente a quello di Ciminna e verosimilmente all'altro venduto all'asta a Londra. Questi ultimi presepi si distinguono per la loro maggiore aderenza all'aulico modello di Andrea Tipa di Madrid.

OADI Rivista 26.indd 87 07/02/23 11:29

Note

[1] Per la famiglia Tipa e l'arte del presepe trapanese si vedano G. M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, voll. I e II, Trapani 1830-1831; G. M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri Trapanesi per santità, nobiltà, dignità, dottrina ed arte*, ms. del 1840 del Museo Regionale Pepoli di Trapani, ai segni 14C8, f. 718; A. Gallo, *Notizie de' figulari, degli scultori e fonditori e cisellatori Siciliani ed esteri soggiornati in Sicilia da tempi più antichi fino al corrente anno 1840 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo*, ms. XV.H.16, della Biblioteca Centrale della regione Siciliana, sec. XIX, ff. 1-25; ms. XV. H. 15, ff. cc. 312r, 701v, 755r, ed. a cura di A. Anselmo, M. C. Zimmardi, Palermo 2004; F. De Felice, *Arte del trapanese. Pittura ed arti minori*, Palermo 1936; M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani 1968; M. C. Di Natale, *L'adorazione dei Magi nelle arti decorative fra manualità, simbolo e materia*, in *In Epiphania Domini. L'Adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, catalogo della Mostra (Palermo Cattedrale) a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1992; pp. 135-151; M.C. Di Natale, *"Oggi nella città di Davide è nato il Salvatore"*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della Mostra a cura di M.C. Di Natale (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 15 febbraio-30 settembre 2003), Palermo 2003, pp. 151-153; M.C. Di Natale, *ad vocem Tipa*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M. C. Di Natale, coordinatore tecnico-scientifico Pierfrancesco Palazzotto, Palermo 2014, vol. II, pp. 587-588, che riporta la precedente bibliografia specifica.

[2] Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*, ed. a cura di T. Graesse, Lipsia 1850, p. 42.

[3] Per il Matera e l'arte del Presepe trapanese si vedano G. M. Di Ferro, *Biografia…*, voll.I e II, 1830-1831; S. Romano, *Di alcune eccellenti figure in legno scolpite dal trapanese Matera verso il Settecento e che ora trovansi nel Museo Nazionale bavarese*, in A.S.S. 1903; F. De Felice, *Arte nel trapanese…,* 1936; G. Cocchiara, *La vita e l'arte del popolo siciliano nel Museo Pitrè,* Palermo 1938; S. Fugaldi, *Maestro Giovanni Matera e l'arte del Presepe in Trapani*, in "Trapani", Rassegna mensile della Provincia n. 5, settembre 1956; G. Cocchiara, *Matera e i suoi pastori*, in "Sicilia oggi", an. I, nn. 5-6, nov. dic. 1959 e Idem, *I pastori del Matera*, in "Sicilia", n.36, 1962; V. Scuderi, *Il Museo Nazionale Pepoli in Trapani*, Roma 1965; M. Serraino, *Trapani …*, 1968; A. Uccello*, Il presepe popolare in Sicilia*, Palermo 1979; A. Buttitta, *Il Natale. Arte e tradizione in Sicilia*, Palermo 1985; A. Precopi Lombardo, *L'artigianato trapanese tra il XIV e XIX secolo*, Palermo 1987; M. C. Di Natale, *Arti trapanesi nel Museo Pepoli di Trapani*, in V. Abbate, G. Bresc Bautier, M.C. Di Natale, R. Giglio, *Il Museo Regionale Pepoli di Trapani*, Palermo 1991; G.Bongiovanni, *Giovanni Antonio Matera*, in "Kalos arte in Sicilia", a. iii, n. 6 nov.-dic. 1991; M. C. Di Natale, *L'adorazione dei Magi nelle arti decorative…*, in *In Epiphania Domini…*, 1992; pp. 135-151; G. Bongiovanni, *Appunti sulla scultura presepiale trapanese: la bottega di Giovanni Matera*, in *Il Presepe nel Natale artistico*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1994, pp. 45-50; M. C. Di Natale, *"Oggi nella città di Davide…*, in *Materiali preziosi…*, 2003, pp.151-153 e catalogo dei presepi pp.n 154-176.

[4] F. De Felice, *Arte del trapanese…,* 1936, p. 55.

[5] I. Bruno, *ad vocem Nolfo*, in *Corallari e scultori in corallo*, in *Materiali preziosi…*, 2003, p. 388, che riporta la specifica bibliografia precedente. Per la bibliografia relativa alla famiglia Nolfo nell'ambito della scultura presepiale trapanese si vedano anche le note 1 e 3 del presente articolo.

[6] G.M. Fogalli, *Memorie biografiche …*, ms. 1840, f. 718. Per la bibliografia relativa alla famiglia Tipa si veda la nota n.1 del presente articolo.

[7] P.E. Sgadari di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940, p. 73.

[8] A. Gallo, *Notizie de' figulari, degli scultori…*, ms. sec. XIX, cc. 752r- 754r.

[9] G.M. Di Ferro, *Biografia…,* 1830-1831, p. 243. Si veda pure M.C. Di Natale, *ad vocem Tipa*, in *Arti decorative…,* 2014, vol. II, pp. 587-588, con bibliografia precedente.

[10] *Ibidem.* Si veda pure R. Di Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia*, Palermo 1821, vol. I, p. 139.

[11] M.M. Estella Marcos, scheda n. 43, *Eadem, La escultura barroca de marfil en Espana. Las*

OADI Rivista 26.indd 88 07/02/23 11:29

escuela europeasy las coloniales, II, Madrid 1984, pp. 32-33; J. M. Cruz Valdovinos, *Opere conservate e documenti sull'argenteria e i coralli siciliani in Spagna*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta, 2007, pp. 170-171. Si vedano pure M.C. Di Natale, *ad vocem Tipa*, in *Arti decorative…,* 2014, vol. II, pp. 587-588; S. Intorre, *Il Presepe di Andrea Tipa nel Monastero de las Reales di Madrid,* in *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, voll. I e II, Palermo 2022, vol. I pp. 191-196.

[12] *Exposicion del Antiguo Madrid- Catàlogo general ilustrado*, a cura della Sociedad Espanola de Amigos del Arte, Madrid 1926, scheda n. 925, p. 314.

[13] L. Arbeteta Mira, scheda n. 32, in *Vida y Arte en las clausurasmadrilenas – El ciclo de la Navidad,* catalogo della Mostra a cura di L. Arbeteta Mira, Madrid 1996, p. 121.

[14] L'opera è stata restaurata da M. Paz Fernàndez Bolanos Borrero e M. Isabel Herràez Martìn. Si veda S. Intorre, *Il Presepe di Andrea Tipa…,* in *Il Bello, l'Idea…,* 2022, vol. I pp. 191-196, che fa riferimento alla relazione preliminare per il restauro conservata nell'Archivio dell'Instituto del Patrimonio Cultural de Espana.

[15] J. M. Cruz Valdovinos, *Opere*…, in *Storia, critica*…, 2007, pp. 170-171.

[16] Si veda S. Intorre, *Il Presepe di Andrea Tipa…,* in *Il Bello, l'Idea…,* 2022, vol. I pp. 191-196, che riferisce della citata relazione preliminare per il restauro dell'Archivio dell'Instituto del Patrimonio Cultural de Espana.

[17] L'opera è rimasta nella chiesa dei Cappuccini anche quando venne affidata alle Suore Serve dei Poveri del Beato Giacomo Cusmano. Recentemente è passata nelle collezioni del Polo Civico Museale di Ciminna, insieme agli altri arredi della chiesa di proprietà del Comune. Nella chiesa rimangono tuttora alcune opere per occasionali celebrazioni liturgiche. Ringrazio Mons. Filippo Sarullo per le informazioni fornitemi. È programmata l'esposizione del presepe presso il Museo Diocesano di Palermo nella mostra "In Nativitate Domini – Il prezioso presepe di Ciminna con una collezione di Bambinelli e la Madonna del Gattopardo al Museo Diocesano di Palermo", curata da Pierfrancesco Palazzotto.

[18] G.M. Di Ferro, *Guida per gli stranieri in Trapani*, Trapani 1825, p. 213.

[19] V. Abbate, scheda n. 158, in *L'Arte del corallo in Sicilia*, catalogo della Mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 marzo – 1 giugno 1986) a cura di C. Maltese e M. C. Di Natale, Palermo 1986, p. 372, con bibliografia precedente.

[20] L. Novara, scheda III.2, in *Materiali preziosi*…, 2003, pp.154-155 con bibliografia precedente.

[21] G. Bongiovanni, schede III.4 e III.5, in *Materiali preziosi*…, 2003, pp.156-157, con bibliografia precedente.

[22] Il restauro operato con criteri scientifici è stato realizzato da Sophie Bonetti, si veda M. C. Di Natale S. Bonetti, *Il restauro scientifico per un presepe trapanese in materiali preziosi*, in "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 13, giugno 2016, pp. 55-70. Si veda pure S. Intorre, *Il Presepe di Andrea Tipa…,* in *Il Bello, l'Idea…,* 2022, vol. I pp. 191-196.

[23] *Ibidem*. Il presepe è stato individuato da S. Intorre, *Coralli trapanesi nella collezione March,* Palermo 2016, II ed. 2017, p. 13.

[24] M.C. Di Natale, scheda n. 177, in *L'Arte del corallo…,* 1986, p. 372, con bibliografia precedente.

OADI Rivista 26.indd 89 07/02/23 11:29

OADI Rivista 26.indd 90 07/02/23 11:29

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Angelo Maria Spinazzi argentiere nella Roma del Settecento: la committenza portoghese

di Teresa Leonor M. Vale

1. Angelo Maria Spinazzi, argentiere a Roma nel Settecento[1]

Benché fosse di origine piacentina, Angelo Maria Spinazzi svolse la sua attività di argentiere a Roma, dove risiedeva dal 1721: il 26 gennaio di quell'anno, infatti, aveva ottenuto la patente che gli avrebbe consentito di eseguire lavori marchiandoli con il proprio bollo.
La sua formazione ebbe inizio nella città natale, nella bottega del padre, di nome Angelo come lui, esperienza che lo rese fiducioso di riuscire nell'ambiente romano poiché, ancor prima di ottenere la patente, aveva già preso in affitto, il 1° gennaio 1721, un laboratorio in via del Corso, nelle immediate vicinanze della casa degli «Illustrissimi signori Verospi» e davanti al palazzo degli altrettanto «Illustrissimi signori Dall'Aste, per uso di argentiere»[2]. Nello stesso anno, Spinazzi lavorava già per Giovanni V, re del Portogallo, su commissione dell'ambasciatore André de Melo e Castro, Conte das Galveias (1668-1753), come vedremo più avanti.
Al decennio successivo corrisponde un'attività legata soprattutto al Vaticano e alla famiglia di papa Clemente XII. Per loro Spinazzi eseguì diverse opere di argenteria di destinazione laica e altre di carattere liturgico destinate alla cappella della famiglia Corsini nella Basilica di San Giovanni in Laterano[3].
Nel 1740 fu eletto secondo console della corporazione degli argentieri romani ricoprendo quindi, tra il 1746 e il 1748, la carica di Camerlengo[4]. Circa quattro anni dopo, il 10 maggio 1744, prese in affitto un appartamento nella prima scala del palazzo Massimo di Pirro[5].
Negli anni Quaranta, come si è detto, lo ritroviamo coinvolto nella realizzazione dell'argenteria destinata alla cappella di San Giovanni Battista di Lisbona, di cui ci occuperemo oltre.
Nel 1750 abitava nell'isolato accanto alla chiesa di S. Pantaleo (Parrocchia di Sant'Eustachio) al civico 12. La bottega si trovava in casa 9, situata a destra del portone di palazzo Massimo alle Colonne, esattamente sullo stesso fronte urbano dove aveva avuto la residenza dal 1744. La famiglia era allora composta dalla moglie, la cinquantenne Laura Boardi (figlia di un orafo, Goffredo Boarda, di Liegi), e da sette figli, tra cui Innocenzo (scultore), allora ventiquattrenne, e Gregorio, di undici anni, futuro argentiere[6].
All'inizio degli anni Cinquanta, Spinazzi era impegnato nella realizzazione del paliotto raffigurante la *Natività di Maria, con i Santi Marziano e Lucia*[7], per il Duomo di Siracusa (1752), e anche in altre opere destinate alla Cattedrale di Catania.

OADI Rivista 26.indd 91 07/02/23 11:29

Costretto a trasferirsi a Bologna per volere di papa Benedetto XIV, il 27 maggio 1755 rinunciò al camerlengato[8], non senza prima fare vedere in una stanza del palazzo del Quirinale, come racconta il sempre aggiornato Chracas: «un nuovo nobilissimo gradino da Altare, che la Santità di Nostro Signore ha fatto fare per trasmettere in dono alla Chiesa Metropolitana di Bologna; del medesimo è stato l'inventore, ed esecutore il virtuoso Professore di lavori d'argento Signor Angelo Spinazzi Piacentino, che già più volte ha avuto l'onore di servire la Santità Sua in consimili lavori da mandarsi a Bologna […].»[9]. Ancora attivo a Bologna, nel 1756 consegnò una muta di sei candelieri con croce d'altare per la Cattedrale di San Pietro[10], realizzata con la collaborazione dell'argentiere romano Filippo Tofani (1694-1767).
Concluso il lavoro a Bologna, rientrò a Roma tra il 1758 e il 1761, dove ricoprì nuovamente la carica di Camerlengo[11]. Dal 1767 risulta assente dalla sua residenza e bottega[12]. Sebbene gli ultimi manufatti a lui riferiti sembra siano due lampade in argento dorato (appartenenti alla Diocesi di Piacenza-Bobbio), con un'iscrizione indicata al 1768, secondo Bulgari in realtà nel 1785 Angelo Spinazzi era ancora vivo[13], segnalandosi il suo decesso soltanto nel 1789[14].

2. La committenza portoghese: i lavori per l'ambasciata del Conte das Galveias

Come abbiamo avuto occasione di notare, si individuano lavori eseguiti da Angelo Spinazzi per l'ambasciata portoghese nell'Urbe sin dall'inizio degli anni Venti.
Infatti, tra il 1721 e il 1724, egli eseguì diversi pezzi, con regolari pagamenti registrati, come risulta dai conti dell'ambasciata conservati tra i fondi documentari della Biblioteca da Ajuda di Lisbona[15].
L'ambasciatore André de Melo e Castro, Conte das Galveias, fu sicuramente uno dei primi clienti dell'argentiere fresco di patente. Gli oggetti realizzati da Spinazzi in quell'occasione ebbero una destinazione esclusivamente laica. Tra il 1721 e il 1723, l'argentiere piacentino fu pagato 5.111:90 scudi per un insieme di pezzi descritto come un «sortù» (*surtout de table*), composto dalla «Pianta intera […] con piastra», tutta in argento (con legno e ferro): il «Trionfo di mezzo» con la sua piastra; quattro basi di porta olio; quattro copertine delle caraffe; due zuccheriere e due saliere; otto «cornacopij»; sei sottocope grandi; otto sottocoppe piccole; quattro scalda vivande; due candelieri con «cornacopij»; dodici candelieri semplici; una caffettiera; trenta posate «intiere da tauola»; due secchi; settantadue tondini[16]. Sappiamo anche che «Angelo Spinazzi approuo il Detto Conto»[17].
Il 24 maggio 1721 risulta anche un pagamento (fuori dall'insieme di pezzi di «argenti di credenza» già menzionati) di 97:14 scudi per altre dodici posate in argento specificamente commissionate da «Sua Eccellenza», «per uso della Tauola in detta Congiuntura»[18]. La «congiuntura» era un pranzo cui si contava avrebbero partecipato l'ambasciatore e i due cardinali portoghesi appena arrivati a Livorno (il 18 maggio) per presenziare al conclave riunito in seguito alla morte di Clemente XI. In effetti, D. Nuno da Cunha de Ataíde (1664-1750) e D. José Pereira de Lacerda (1661-1738), partiti da Lisbona il 9 maggio, sarebbero arrivati a Roma il 29, ovviamente in ritardo per il conclave destinato a scegliere il successore di papa Albani: Michelangelo Conti (già nunzio a Lisbona), infatti, fu eletto l'8 maggio e incoronato il 18, come Innocen-

OADI Rivista 26.indd 92 07/02/23 11:29

zo XIII. Il cardinale da Cunha rimase nella città pontificia fino al mese di maggio del 1722, e fino al mese di aprile di 1728 il cardinale Pereira, partito soltanto in seguito all'interruzione dei rapporti diplomatici tra il Portogallo e la Santa Sede[19].
Sia nel 1723 che nel 1724 i pagamenti a Angelo Spinazzi proseguono: essi non consentono però di comprendere a quale tipo di oggetto corrispondessero esattamente; in effetti, si nominano genericamente «argenti fatti per il servizio di Sua Eccellenza»[20]. Il conto del 1723, «conto de lauori fatti per proprio servizio di Sua Eccelenza il Signor Ambasciatore», fornisce tuttavia alcune informazioni più concrete. Spinazzi aveva eseguito diversi oggetti legati al consumo del tè: tazze, cucchiai, una teiera, una zuccheriera e aveva anche fatto delle guarnizioni in argento per tazzine e piattini[21].
Un pagamento, datato 16 ottobre 1724, comporta però un elemento diverso e importante: i 66 scudi allora ricevuti da Spinazzi riguardavano «Argenti da lui fatti, e fattura, si di Sua Maestà, come di Sua Eccellenza, sino al presente giorno»[22], ossia, per la prima volta si menziona esplicitamente che i lavori di argento eseguiti da Angelo Maria Spinazzi si destinavano non solo al servizio all'interno dell'ambasciata portoghese a Roma ma anche a quello del sovrano stesso, in Lisbona. Il dato è confermato dal pagamento successivo, del 21 ottobre, riguardante un boccale: «per saldo di Vn Bocale di Argento fatto da lui per Sua Maestà»[23]. La ricevuta di Spinazzi è altrettanto chiara: «per un Bocale di Argento da me fatto per Sua Maestà»[24].
Curiosamante, circa trent'anni più tardi, nel testamento del Conte das Galveias (steso a Lisbona, il 28 Gennaio 1753)[25], si rifferiscono diversi oggetti in argento che forse potrebbero rimandarci a qualche uno tra quelli realizzati da Spinazzi negli ormai distanti anni venti. Però, sia il modo generico come i pezzi vengono menzionati, che la loro presenza ricorrente nel contesto domestico del Settecento (candelieri, una teiera, tazzine da tè, ecc.), non ci consentono di intraprendere una diretta corrispondenza.
Dopo questi pagamenti, risalenti alla prima metà degli anni Venti, non abbiamo riscontrato, nell'ambito della ricerca archivistica da noi condotta, ulteriori elementi riguardanti Angelo Spinazzi tra i pagamenti relativi ad artisti. Nemmeno per quanto riguarda il decennio successivo, in cui si individuano diversi altri argentieri romani (tra cui gli Arrighi, Giovanni Paolo Zappati, Giacomo Pozzi, ecc.), al servizio sia dell'ambasciata che dell'Accademia di Portogallo in Roma[26] e della Corona stessa, in particolare nell'ambito della realizzazione del corredo liturgico destinato alla reale Basilica della Madonna e di Sant'Antonio di Mafra[27].
Non sono stati reperiti, infine, pagamenti a Spinazzi neppure tra le carte dell'Archivio dell'Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma: ciò potrebbe indicare che nemmeno i Governatori della chiesa nazionale avrebbero richiesto i servizi dell'argentiere. Ma la spiegazione potrebbe essere ben altra, e cioè che Angelo Maria Spinazzi potrebbe non essere stato disponibile perché troppo preso dai lavori sia per il Palazzo Apostolico, che per la cappella Corsini in San Giovanni in Laterano. Quegli anni, infatti, come si è accennato, corrispondono al periodo dell'attività legata soprattutto al Vaticano e alla famiglia di papa Clemente XII in cui Spinazzi eseguì diverse opere di argenteria destinata ad uso laico per il Palazzo Apostolico e altre di carattere religioso destinate alla cappella famigliare dei Corsini.

OADI Rivista 26.indd 93 07/02/23 11:29

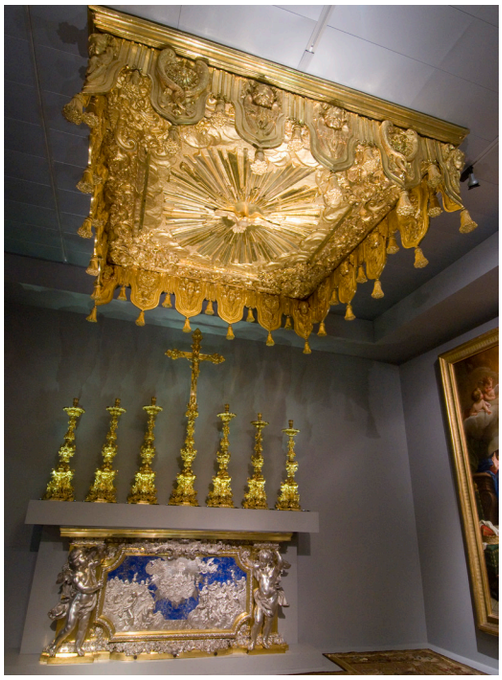


Fig. 1. Angelo Maria Spinazzi (1693- dopo il 1785/prima del 1789), Giovanni Felice Sanini (1727-1787), Tommaso Politi (1717-1796), Francesco Antonio Salci (1715-1766), 1749-1750, *Muta di candelieri e croce d'altare destinata all'uso solenne nella cappella di San Giovanni Battista*, argento dorato. Lisbona, Museu de São Roque. Foto MSR / SCML.

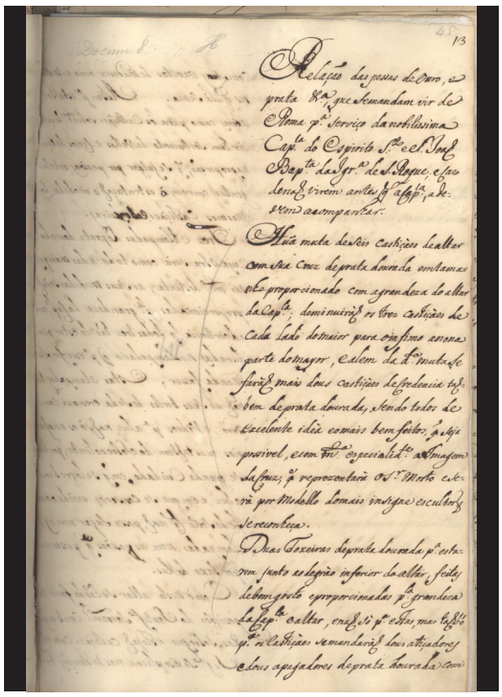


Fig. 2. Ordine delle opere di argenteria destinate al servizio della cappella di San Giovanni Battista, Lisbona, 9 marzo 1744. Lisbona, Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VIII-27, Doc. 8. Foto Biblioteca da Ajuda.

3. Spinazzi e la collezione di argenti della cappella di San Giovanni Battista: la muta nobile *e la questione dell'eventuale paternità del progetto dei torcieri monumentali*

Nell'ambito del cospicuo nucleo di opere di argenteria romana della prima metà del Settecento che costituisce la collezione della cappella di San Giovanni Battista, eretta dal re Giovanni V nella chiesa di San Rocco di Lisbona, interamente realizzata a Roma con progetto degli architetti Luigi Vanvitelli (1700-1773) e Nicola Salvi (1697-1751)[28], Spinazzi fu responsabile del disegno della cosiddetta "muta nobile", cioè l'insieme di sei candelieri e croce d'altare per le celebrazioni solenni[29], nonché della realizzazione di una delle coppie di candelieri (Fig. 1)[30]. Infatti, ritroviamo riferimenti all'argentiere piacentino nei libri dei conti dell'ambasciata portoghese a Roma vent'anni dopo gli ultimi pagamenti del 1724: data al 19 agosto 1744 un primo compenso riguardante la muta di candelieri e croce d'altare destinata alla cappella regia della chiesa di San Rocco, la cui commissione risaliva a due anni prima, mentre l'ordine specifico del corredo liturgico era stato dato il 9 marzo di quello stesso 1744. Nella dettagliata lettera inviata da Lisbona (Fig. 2) all'allora ambasciatore, Manuel Pereira de Sampaio (1691-1750), si coglie la citazione della muta di candelieri e croce (Fig. 3), chiedendo che le tre coppie di candelieri fossero di dimensioni diverse (grande, medio e piccolo) e realizzate con la mas-

OADI Rivista 26.indd 94 07/02/23 11:29

Fig. 3. Angelo Maria Spinazzi (1693- dopo il 1785/prima del 1789), Giovanni Felice Sanini (1727-1787), Tommaso Politi (1717-1796), Francesco Antonio Salci (1715-1766), 1749-1750, *Muta di candelieri e croce d'altare destinata all'uso solenne nella cappella di San Giovanni Battista*, argento dorato. Lisbona, Museu de São Roque. Foto MSR / SCML.

sima perfezione possibile: «Una muta di sei candelieri di altare con la loro Croce di argento dorato in proporzione con la grandezza dell'altare della Cappella; i tre candelieri su ciascun lato diminuiranno dal più grande al più piccolo alla nona parte del più grande […], essendo tutti fatti di ecceellente idea e il migliore che possibile sia.»[31].
Il progetto dell'insieme sarebbe dovuto a Spinazzi, come lasciano intendere sia i pagamenti che il disegno pervenuto nel codice intitolato *Libro degli Abbozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, più conosciuto come Weale Album, appartenente alla Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts di Parigi[32] (Figg. 4a – 4b).
L'elevato livello del progetto è evidente nell'elaborata composizione e, soprattutto, nella complessità decorativa che i pezzi esibiscono. Come già notato dalla Montagu[33], nelle basi dei candelieri si osservano figurazioni di Virtù, la cui fonte iconografica è una serie di incisioni realizzate da Giovanni Lanfranco (1582-1647), sulla base di sculture di Gianlorenzo Bernini, pubblicate da Lelio Guidiccioni nel 1623, nell'opera intitolata *Breve Racconto della Trasportazione del Corpo di Papa Paolo V. dalla Basílica di S. Pietro à quella di S. Maria Maggiore…*[34].
Il modello del Cristo della croce d'altare (Fig. 5), che nella citata lettera del 9 marzo 1774 si desiderava fosse realizzato «dal più insigne scultore che ci fosse»[35], fu infatti eseguito da Giovanni Battista Maini (1690-1752)[36], scultore che conobbe il favore del

OADI Rivista 26.indd 95 07/02/23 11:29

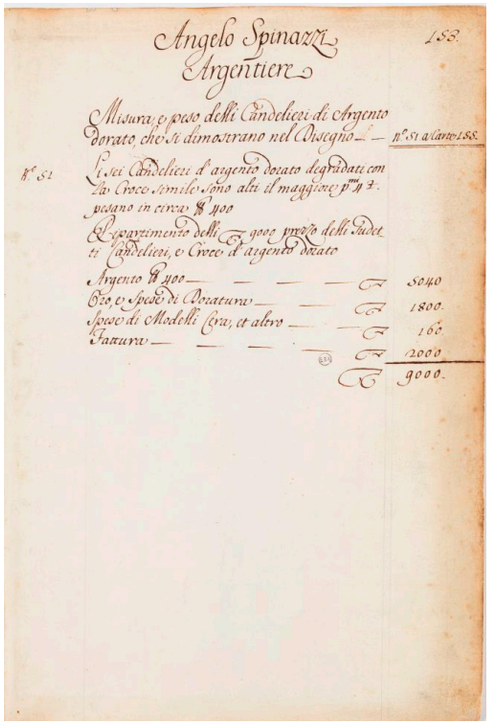

Angelo Spinazzi
Argentiere
153.
Misura, e peso delli Candelieri di Argento dorato, che si dimostrano nel Disegno — N.° 51 a carte 155.
N.° 51 Li sei Candelieri d'argento dorato degradati con la Croce simile sono alti il maggiore p.mi 4 ½. pesano in circa ℔ 400
Ripartimento delli ℔ 9000 prezzo delli sudetti Candelieri, e Croce d'argento dorato
Argento ℔ 400 — — — — ℔ 5040
Oro, e Spese di Doratura — — ℔ 1800.
Spese di Modelli Cera, et altro — — ℔ 160.
Fattura — — — — ℔ 2000
℔ 9000.

Fig. 4a. *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, f. 153. Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts, ms. 497. Foto ENSBA.

N.° 51
155.
Sei Candelieri di argento dorato con Croce Compagna

Fig. 4b. *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, f. 155. Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts, ms. 497. Foto ENSBA.

re Giovanni V, comparendo sempre come la prima scelta nelle commissioni riguardanti opere di scultura[37].

Benché la muta sia dovuta a un disegno dello Spinazzi, la croce fu eseguita da Giovanni Felice Sanini (1727-1787)[38] e da Tommaso Politi (1717-1796), mentre i candelieri furono realizzati dallo stesso Politi e da Francesco Antonio Salci (1715-1766), come dimostrano ancora una volta i libri dei conti dall'ambasciata portoghese in Roma[39].

Pur seguendo uno stesso disegno, la qualità tecnica dei candelieri eseguiti da Spinazzi si fa sentire, non soltanto da un attento osservatore ma fu anche riconosciuta dai suoi pari. In effetti, nel significativo volume di documenti redatti nell'ambito del processo giudiziario mosso dagli eredi (la vedova, Costanza Fattori, e i figli) di Giuseppe Gagliardi (1697-1749) in seguito al decesso dell'ambasciatore Manuel Pereira de Sampaio, avvenuto il 13 febbraio 1750[40], di cui diremo oltre, gli argentieri «professori», come sono chiamati, Filippo Tofani (1694-1767), Antonio Vendetti (1699-1796) e Bartolomeo Boroni (1703-1787), tutti coinvolti nella committenza portoghese del regno di Giovanni V, non hanno esitato a stimare i due candelieri di Spinazzi 20 scudi per libbra, mentre quelli eseguiti da Politi e Salvi erano valutati soltanto 17 scudi per libbra[41].

I pagamenti ad Angelo Maria Spinazzi per il suo lavoro nella cosiddetta «muta nobile» proseguono fino al 1751[42], in un momento successivo alla morte del re Magnanimo, avvenuta nel luglio 1750.

OADI Rivista 26.indd 96 07/02/23 11:29

Alle collezioni di argenti romani della cappella di Lisbona appartengono anche il paio di torcieri monumentali[43] – realizzati da Giuseppe Gagliardi e da suo figlio Leandro Gagliardi (1729-1804) – a cui fu associato Spinazzi (Fig. 6).

Nell'ambito del processo giudiziario sopra menzionato, avvenuto in seguito al decesso dell'ambasciatore Pereira de Sampaio, Angelo Spinazzi, il 23 luglio 1756, attesta sotto giuramento di aver realizzato, nell'anno 1744, un disegno che fu allora approvato dal diplomatico portoghese. Così, nel luglio 1756, egli cercò di dimostrare come i Gagliardi avessero utilizzato il suo disegno, fatto a nostro parere non del tutto provato. Il testo delle dichiarazioni di Spinazzi è estremamente curioso e giustifica la citazione: «Attesto io sottoscrito, e faccio fede mediante (?) ancora il mio giuramento, che nel anno 1744 mi fù ordinato dalla ch. memoria il Signore Commendatore Zampaja [sic] di ffare il disegno, e modello del Candeliere Nobile per la Regia Venerabile Cappella della felice memoria di Sua Maestà il Rè di Portogallo defonto, quale da me eseguito, fu successivamente d'ordine del medesimo Signore Commendatore mandato a prendere dal Signor Gagliardi il modello sudetto acciò esso Signore Gagliardi potesse sul modello sudetto lavorare i torcieri a lui commessi; ma non volendo io sotto scrito consegnare il modello sul giusto motivo, che non era peranche terminato, ed uscito della luce il lavoro dè Candelieri; fu perciò richiesto di farne prendere il disegno; ed in fatti il detto Signore Gagliardi mandò un Giovane forestiere, o sia Intagliatore da me non cognito, il quale fecce il disegno del sudetto candeliere dal modello nel mio negozio, e tutto ciò posso per verità deporre per essere mio fatto proprio, averne piena memoria; ed in causa di scienza. In fede

Fig. 5. Giovanni Felice Sanini (1727-1787) su disegno di Angelo Maria Spinazzi e (1693-dopo il 1785/prima del 1789), modello del Crucificato di Giovanni Battista Maini (1690-1752), 1749-1750, *Croce della muta di candelieri e croce d'altare destinata all'uso solenne nella cappella di San Giovanni Battista*, argento dorato. Lisbona, Museu de São Roque. Foto MSR / SCML.

Fig. 6. Giuseppe Gagliardi (1697-1749) e Leandro Gagliardi (1729-1804), 1750-1752, *Torcieri monumentali della Cappella di San Giovanni Battista del Museu de São Roque nella mostra A Encomenda Prodigiosa*, Lisbona, 2013.

OADI Rivista 26.indd 97 07/02/23 11:29

Fig. 7a. Dettaglio della base della croce della muta nobile eseguita da Giovanni Felice Sanini (1727-1787) su disegno di Angelo Maria Spinazzi (1693-dopo il 1785/prima del 1789). Lisbona, Museu de São Roque. Foto MSR / SCML.

Fig. 7b. Dettaglio della base di uno dei torcieri dei Gagliardi. Lisbona, Museu de São Roque. Foto MSR / SCML.

questo di 23 Luglio 1756. Io Angelo Spinazzi Professore Argentiere affermo (?) questa sopra mano propria.»[44]. Facendo fede a quanto afferma l'argentiere, si dovrebbe anche a lui l'idea dei torcieri monumentali che tuttora si custodiscono nel Museu de São Roque. L'assenza di ulteriori conferme non consente di procedere con affermazioni definitive per quanto riguarda questo soggetto, molto più complesso, con tanti e diversi interventi, e già affrontato da Jennifer Montagu nel 1996, e soprattutto nel testo del 2004, sopra ricordati.

Non può tuttavia essere ignorata la già notata somiglianza della struttura, e in particolare della parte inferiore di questi torcieri monumentali con quella dei candelieri e croce d'altare destinati all'uso solenne nella cappella di Lisbona[45], il cui disegno apparterrebbe a Spinazzi, come abbiamo visto (Figg. 7a – 7b). Questa stessa somiglianza risulta evidente anche dal confronto dei corrispondenti disegni che fanno parte del *Libro degli Abbozzi*… (Figg. 8a – 8b). Discutendo le quattro possibilità riguardanti la paternità del disegno dei torcieri la Montagu, nel 1996, considerava l'ipotesi di eliminare Spinazzi dalla discussione, visto che nella documentazione pervenuta non c'era evidenza che lui potesse essere associato a questo lavoro. Nel suo successivo articolo la studiosa affermerà che i documenti della Biblioteca da Ajuda, gettano altra luce sul tema: «*The visual evidence is all in favour of Spinazzi: it is just not possible that the two works were made entirely independently one of the other, and the heirs of Gagliardi provided no explanation for their similarities […].*»[46]. Tenendo conto di tutto questo bisognerebbe per lo meno con-

OADI Rivista 26.indd 98 07/02/23 11:29

Fig. 8a. *Dettaglio della base di uno dei candelieri della muta nobile. Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, f. 155. Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts, ms. 497. Foto ENSBA.

Fig. 8b. *Dettaglio della base di uno dei torcieri. Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, f. 159. Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts, ms. 497. Foto ENSBA.

OADI Rivista 26.indd 99 07/02/23 11:29

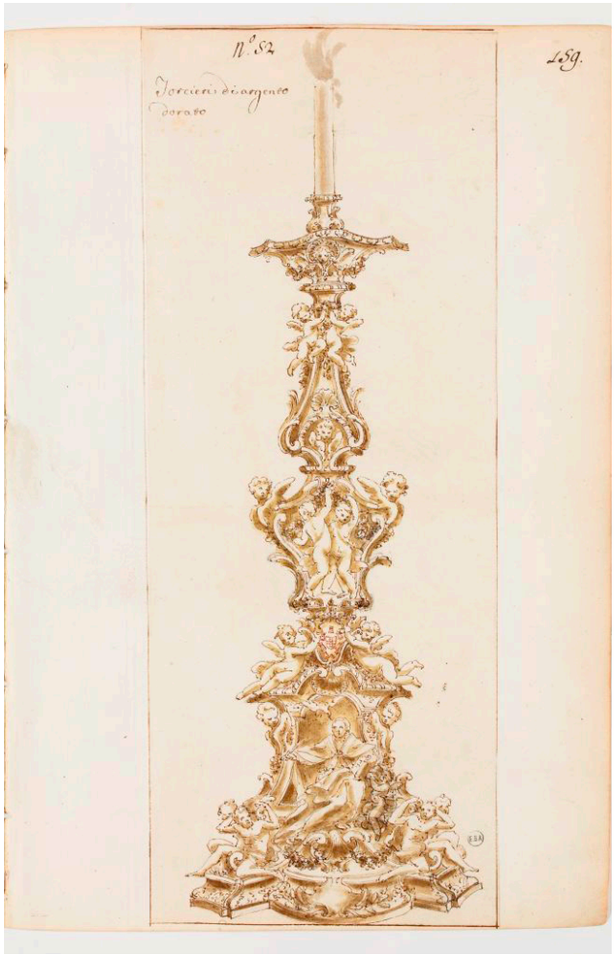


Fig. 9a. Disegno di uno dei torcieri dei Gagliardi nel *Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, f. 159. Parigi, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts, ms. 497. Foto ENSBA.

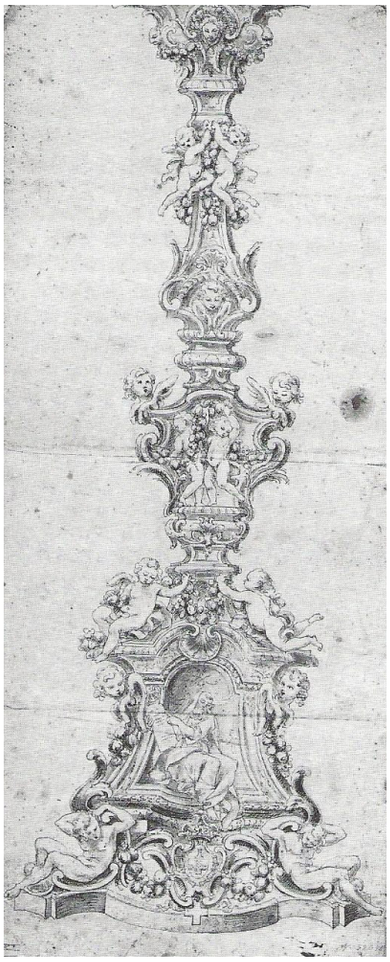


Fig. 9b. Disegno di un torciero. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale Disegni e Stampe, FN 6599 (22070).

siderare il rientro di Spinazzi nell'ambito della discussione riguardante la paternità del disegno dei torcieri monumentali della cappella di San Giovanni Battista; in effetti, leggendo tutte le carte finora scoperte in rapporto con il processo giudiziario (bisogna ricordare che sono tre i gruppi di documenti: nei fondi dell'Archivio Vaticano, in quelli dell'Archivio dell'Istituto Portoghese di S. Antonio in Roma e della Biblioteca da Ajuda di Lisbona) e mettendo a confronto le affermazioni in esse contenute, si può accettare la possibilità che il disegno base dei due torcieri monumentali realizzati dai Gagliardi appartenga ad Angelo Spinazzi[47].

Tenendo conto che i candelieri e croce d'altare sono i primissimi pezzi elencati nell'ordine emanato da Lisbona il 9 marzo 1744 e che il primo pagamento (300 scudi) effettuato a Spinazzi risale al 19 agosto successivo[48], si può considerare che l'argentiere si sia messo subito al lavoro, e per farlo dovrebbe avere presentato un disegno degli oggetti da eseguire. Per quanto riguarda i torcieri, essi sono i secondi

OADI Rivista 26.indd 100 07/02/23 11:29

pezzi menzionati nel già citato ordine del 9 marzo del 1744, e il primo pagamento a Giuseppe Gagliardi è datato 14 novembre[49]. Ciò che immaginiamo possa essere successo è che si sia deciso (con grande probabilità per volere dell'ambasciatore Manuel Pereira de Sampaio) che i torcieri dovessero seguire la struttura dei candelieri della cosiddetta "muta nobile", il cui disegno sarebbe sicuramente piaciuto. L'ipotesi spiegherebbe l'affermazione di Spinazzi che si legge nel manoscritto della Biblioteca da Ajuda, del 23 luglio 1756: "fu successivamente d'ordine del medesimo Signore Commendatore mandato a prendere dal Signor Gagliardi il modello sudetto acciò esso Signore Gagliardi potesse sul modello sudetto lavorare i torcieri a lui commessi"[50]. L'altro documento, datato poco dopo, il 7 ottobre successivo, appartenente all'Archivio dell'Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma e già pubblicato dalla Montagu[51], chiarisce anche (dal punto di vista dello Spinazzi, s'intende) le circostanze: «Si fa sapere da me sottoscrito mediante ancora il mio giuramento, che siccome nel'anno 1744. me fu ordinato della chiara memoria del Commendatore Sampajo incaricato in Roma degli affari, e Commissioni di S. M. Fedelissima il Re di Portogallo, che facessi un Disegno, e Modello da servire per una Muta di Candelieri Nobili per la Cappella dello Spirito Santo[52] nella Chiesa di San Rocco di Lisbona, mostrai a detto Signor Commenadore un Disegno, che avevo presso di me, qual'essendo al medesimo piaciuto […] m'incaricò subito che ne facessi il Modello &c., e mentre questo si stava lavorando &c. Si portò da me un Giovane forastiero da me non cognito, che poi mi fu detto essere un Intagilatore di legno, il quale mi fecce istanza per avere il sudetto Modello, che siccome non era ancora terminato, ed uscito alla luce il lavoro delli detti Candelieri, gli permisi semplicemente che ne copiasse il Disegno, quale poi sepi che il Signor Carlo Pacilli Intagliatore di legno l'eseguiva facendone un Modello in grande per appropriarlo a due Torcieri d'argento dorato, che doveva fare, come fece Giuseppe Gagliardi […].»[53].
Dobbiamo però tener conto che i torcieri successivamente subirono delle modifiche, cui Spinazzi sarebbe completamente estraneo; perciò non avrebbe senso parlare di un'eventuale paternità dell'argentiere per quanto riguarda i torcieri monumentali della cappella di San Giovanni Battista. A lui apparterrebbe quindi soltanto il disegno base (realizzato per i candelieri e croce destinati all'uso solenne) su cui hanno poi lavorato i Gagliardi, con contributi anche di Giovanni Battista Maini, responsabile dei modelli delle figure (dottori della chiesa, angeli, atlanti, ecc.).
Il disegno di un torciere, già pubblicato da Alvar González-Palacios (1995) e da Jennifer Montagu (1996)[54], non contribuisce a un chiarimento del soggetto, visto che non rivela delle differenze importanti riguardanti il disegno del *Libro degli Abbozzi*…. (Figg. 9a – 9b), poiché il più significativo cambiamento è lo spostamento delle armi reali portoghesi dal piede alla parte superiore del primo registro.

4. Spinazzi e Lisbona: gli ultimi lavori

Angelo Maria Spinazzi è tra i pochi argentieri che continuarono a lavorare per l'ambasciata portoghese a Roma dopo il completamento degli ordini di Giovanni V e dopo la morte del sovrano stesso, avvenuta nel luglio 1750, come si è detto. In effetti, dal 8 marzo 1753 si individuano pagamenti relativi a oggetti di uso laico: vasi, piatti, un "*sortù*", tondini, ecc., che ci fanno ripensare alle commissioni dagli anni Venti.

OADI Rivista 26.indd 101 07/02/23 11:29

Si tratta principalmente di oggetti destinati al servizio della tavola e i pagamenti effettuati sono di modesta entità[55]. I pagamenti si succedono fino al 1756, ma non è chiaro se i pezzi fossero destinati all'uso dell'ambasciata o se invece dovessero essere inviati a Lisbona.

In un certo senso è come se si chiudesse un cerchio: gli ultimi lavori eseguiti dallo Spinazzi nell'ambito della committenza portoghese ci rimandano a quelli commissionati dall'ambasciatore André de Melo e Castro, Conte das Galveias, trent'anni prima. Però i tempi erano ben altri, sia a Roma che a Lisbona. Quest'ultima, come è noto, fu colpita, il primo dicembre 1755, dall'immensa distruzione causata dal terremoto, che portò con sé, oltre alla vita delle persone, un'enorme quantità di opere d'arte di immenso valore, fra cui molti degli splendidi argenti romani commissionati da Giovanni V.

OADI Rivista 26.indd 102 07/02/23 11:29

Note

[1] Gli elementi biografici che qui si presentano sono una sintesi realizzata nell'ambito di una ricerca, di più ampio respiro, sui Spinazzi che è in corso; sono stati selezionati quelli riguardanti i momenti cronologici che più interessano tenendo conto del tema in esame: la committenza portoghese.

[2] Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia*, vol. II, Roma 1958-1959, p. 433; Archivio Storico di S. Eligio, Roma, *UOA-12-157* (antica collocazione: 382).

[3] Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi* ..., 1959, vol. II, p. 433; F. Caraffa, *La Cappella Corsini nella Basilica Lateranense (1731-1799*), in "Carmelus", vol. 21, fasc. 2, 1974, pp. 281-338; si veda anche C. Napoleone-A. Marchionne Gunter, *La Cappella Corsini nella Basilica di San Giovanni in Laterano*, Milano 2001; A. González-Palacios, "Angelo Spinazzi (1700-1767); Agostino Cornacchini (1685-1740ca.). Coppia di Angeli", in *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, a cura di S. Vasco Rocca-G. Borghini, Roma 1995, p. 459, cat. nº 92 e A. González-Palacios, "Open Queries: Short Notes About the Decorative Arts in Rome", in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, a cura di E. P. Bowron-J. J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 161 e 183.

[4] Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi*..., 1959, vol. II, p. 433.

[5] Consistente in cinque stanze, cucina, altre stanze e una bottega ad uso d'argentiere per l'affitto annuo di ottantacinque scudi – cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi* ..., 1959, vol. II, p. 433.

[6] Oltre a Innocenzo (1726-1798) e Gregorio (1736-1806), gli altri figli erano: Maria Teresa, di 26 anni, Girolamo, di 22, Francesca, di 15, Giovanni Domenico, di 13, e Maria Rosa, di 5 anni. Ci viveva anche un servitore, di nome Giuseppe Curti, originario della diocesi di Como – si veda *Studi sul Settecento Romano. Artisti e Artigiani a Roma I, Degli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, collana di studi diretta da E. Debenedetti, vol. 20, Roma 2004, p. 196.

[7] Il cui aveva di peso totale 101 libre, 2 oncie e 6 denari e che costò 1914 scudi e 95 baiocchi – cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi ...,* 1959, vol. II, p. 433.

[8] Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi ...,* 1959, vol. II, p. 433.

[9] Chracas, *Diario Ordinario*, Nº 5970, 24 maggio 1755, pp. 15-16; l'opera si può ammirare tuttora nel Tesoro della Cattedrale di Bologna.

[10] Si veda *Il Tesoro di San Pietro in Bologna e Papa Lambertini*, a cura di F. Varignana, Bologna 1997, pp. 192-193 e I. J. Garcia Zapata, *El Arte de la Platería em Bolonia durante los Siglos XVI-XVIII*, tesi di Dottorato in Arti Visive, Performative e Mediali, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2018, pp. 140-141 (http://amsdottorato.unibo.it/8484/), parzialmente pubblicata come I.J. Garcia Zapata, *Gremio y ajuares de platería en Bolonia durante la Edad Moderna*, Murcia 2019.

[11] Archivio Storico di S. Eligio, Roma, *UOA-12-166-002* (antica collocazione 391).

[12] Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi Orafi ...,* 1959, vol. II, p. 433.

[13] Cfr. *Ibidem*.

[14] *Ibidem*.

[15] Si veda T.L.M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal: presença e influência*, Lisbona 2016, pp. 584-586 (tabella 37).

[16] Biblioteca da Ajuda, Lisbona (d'ora in poi BA), *Ms. 49-VI-15*, ff. 359-368 («Conto dell'argenti fatti d'Angelo Spinazzi Argentiere d'Ordine di Sua Eccellenza il Signor Ambasciatore di Portogallo»); i conti rimasero completamente regolati nel Settembre 1723 (cfr. BA, *Ms. 51-XIII-48*, f. 4).

[17] BA, *Ms. 49-VI-15*, f. 361v.

[18] BA, *Ms. 49-IX-21*, f. 111 (e anche BA, *Ms. 51-XIII-48*, f. 24).

[19] Su questo tema si veda T.L.M. Vale, *L'interruzione dei rapporti diplomatici tra il Portogallo e la Santa Sede nel 1728: l'impatto sugli artisti e sulle opere in corso*, in *Arts and artists in the pontifical diplomacy network between Pius II and Pius XI,* atti delle giornate di studio, in corso di stampa; sul soggiorno romano e la committenza dei due cardinali si veda Eadem, *Da Igreja e do Palácio. Estratégias e práticas de mecenato artístico dos cardeais joaninos entre Portugal, Itália e França*, Lisbona 2019, in part. pp. 41-103.

[20] BA, *Ms. 49-IX-21*, f. 197, *Ms. 49-VIII-8*, f. 83 (lo stesso pagamento compare in *Ms. 46-XIII-33*, f. 30 e *Ms. 49-VII-1*, f. 68).

OADI Rivista 26.indd 103 07/02/23 11:29

[21] BA, *Ms. 49-VI-18*, ff. 1-8, in particolare f. 3 (i conti rimasero saldati il 16 ottobre 1724).

[22] BA, *Ms. 49-VIII-8*, f. 83 e *Ms. 46-XIII-33*, f. 30.

[23] BA, *Ms. 49-VII-8*, f. 83, in questo pagamento si specifica che del totale di 94:29 scudi, 64:29 corrispondevano all'argento usato e 30 alla fattura.

[24] BA, *Ms. 49-IX-21*, f. 202; si veda anche *Ms. 49-VII-1*, f. 146 (n. 60).

[25] Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisbona, *Registo Geral de Testamentos*, L. 254, fls. 157-163v. (RGT 1748 / 1753 – disponibile in https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4221945).

[26] Si veda T.L.M. Vale, *A Academia de Portugal em Roma ao Tempo de D. João V*, Lisbona 2021 (e la bibliografia che lì indica).

[27] Si veda T.L.M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal…*, 2016, pp. 72-99.

[28] Sulla cappella e sue collezioni si veda *A Capela de São João Baptista da Igreja de São Roque. A encomenda, a obra, as coleções*, a cura di T.L.M. Vale, Lisbona 2015 (versioni più brevi in inglese e italiano: *The Chapel of St John the Baptist in the Church of São Roque. The commission, the building, the collections / La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona. Committenza, costruzione, collezioni*, Londra 2017).

[29] Museu de São Roque, Lisbona, *inv. MPr3, MPr4 e MPr5, MPr6 e MPr7, MPr8 e MPr9*.

[30] Sebbene la muta sia dovuta ad un disegno dello Spinazzi, la croce fu eseguita da Giovanni Felice Sanini (1727-1787) e Tommaso Politi (1717-1796), mentre i candelieri furono realizzati da Tommaso Politi e Francesco Antonio Salci (1715-1766). Il modello del Crocifisso è stato affidato allo scultore Giovanni Battista Maini (1690-1752) – cfr. J. Montagu, *Gold Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven – Londra 1996, pp. 176-182, T.L.M. Vale, *Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St. John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon*, in "The Burlington Magazine", vol. CLII, n. 1.289, agosto 2010, pp. 528-535.

[31] «*Huma muta de seis castiçaes de altar com sua Cruz de prata dourada em tamanho proporcionado com a grandeza do altar da Capella; deminuirão os trez castiçaes de cada lado do maior para o infimo a nona parte do mayor, (…), sendo todos de excelente idéa e o mais bem feitos, que seja possivel* (…).»BA, *Ms. 49-VII-27*, Doc. 8, pubbl. da T.L.M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal…*, 2016, pp. 481-483(documento 28) e già riferito da Eadem, *Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St John the Baptist …*, 2010, pp. 528-535.

[32] Integralmente pubblicato come *From Rome to Lisbon. An album for the Magnanimous King*, a cura di T.L.M. Vale, Lisbona 2015.

[33] Cf. J. Montagu, *João V e la Scultura Italiana*, in *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, Roma 1995, p. 395 e J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze …,* 1996, pp. 179-182.

[34] L. Guidiccioni, *Breve Racconto della Trasportazione del Corpo di Papa Paolo V. dalla Basílica di S. Pietro à quella di S. Maria Maggiore con Loratione Recitata nelle Sue Esequie, et Alcuni Versi Fatti nell'Apparato*, Roma 1623.

[35] «*a Imagem da Cruz, que reprezentará o Senhor Morto e será por modello do mais Insigne escultor que se reconheça*», BA, *Ms. 49-VII-27*, Doc. 8.

[36] BA, *Ms. 49-VIII-20*, f. 352v. (importo inserito nel conto dell'argentiere Giovanni Felice Sanini, che a eseguito la croce).

[37] In questo caso specifico non và dimenticato che tra i vari discepoli di Maini si conta anche Innocenzo Spinazzi, il figlio di Angelo Maria, nato nel 1726.

[38] I pagamenti a Giovanni Felice Sanini relativi alla croce d'altare non sono del tutto dissociabili da quelli relativi ad altre opere che lo stesso argentiere fece nell'ambito del corredo liturgico della cappella di S. Giovanni Battista (vale a dire il candelieri e un modello per i trenta candelieri destinate all'esposizione del Santissimo Sacramento), quindi i riferimenti archivistici di seguito elencati si riferiscono a tutti i pagamenti effettuati a Sanini: BA, *Ms. 49-VIII-14* (1745), *Ms. 49-VIII-15* (1746), *Ms. 49-VIII-16* (1747), *Ms. 49-VIII-17* (1748), *Ms. 49-VIII-18* (1749 – in p. 296 di questo volume si individua un pagamento specificamente riguardante alla croce d'altare), *Ms. 49-VIII-20* (1750); si veda anche *Ms. 49-IX-22* e *Ms. 49-IX-31*, in cui sono ricapitolati diversi di questi pagamenti.

[39] I pagamenti fatti a Tommaso Politi sono riscontrabili in BA, *Ms. 46-XIII-9* (1745-1746), *Ms. 49-VIII-14* (1745), *Ms. 49-VIII-15* (1746), *Ms. 49-VIII-16* (1747), *Ms. 49-VIII-17* (1748), *Ms. 49-VIII-18* (1749), *Ms. 49-VIII-20* (1750), *Ms. 49-VIII-21* (1751); si veda anche *Ms. 49-IX-22* e *Ms. 49-IX-31*, in

OADI Rivista 26.indd 104 07/02/23 11:29

cui sono ricapitolati diversi di questi pagamenti; i pagamenti a Antonio Salci, sono in: BA, *Ms. 49-VIII-18* (1749), *Ms. 49-VIII-20* (1750), *Ms. 49-VIII-21* (1751); si veda anche i volumi *Ms. 49-IX-24* e *Ms. 49-IX-31*, in cui sono ricapitolati diversi di questi pagamenti. Si precisa che tali pagamenti riguardano tutti i lavori eseguiti da Politi nell'ambito dell'ordine degli argenti destinati alla cappella (incluso l'ostensorio d'oro, ormai scomparso).

[40] Sul processo si veda C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi* ..., 1958, vol. I, p. 480, J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze*…, 1996, pp. 172-182 e sopratutto Eadem, *Gagliardi* versus *Sampajo, the Case for the Defence*, in "Antologia di Belle arti. Studi Romani. I", n.s., n. 67-70, 2004, pp. 75-96, in part. p. 75, note 1, 3 e 4 in cui si rifferiscono tutti i manoscritti.

[41] Archivio Segreto Vaticano, S. R. Rota, *Giuria Diversa 493*, citato da J. Montagu, *Gagliardi* versus *Sampajo…,* 2004, p. 88.

[42] BA, *Ms. 46-XIII-9* (1744-1747), *Ms. 49-VIII-13* (1744), *Ms. 49-VIII-14* (1745), *Ms. 49-VIII-15* (1746), *Ms. 49-VIII-16* (1747), *Ms. 49-VIII-17* (1748), *Ms. 49-VIII-20* (1750), *Ms. 49-VIII-21* (1751); si veda anche *Ms. 49-VIII-24*, *Ms. 49-VIII-25*, *Ms. 49-IX-22* e *Ms. 49-IX-31*, volumi in cui sono ricapitolati diversi di questi pagamenti.

[43] Museu de São Roque, Lisbona, *inv. MPr 1 e MPr 2*, dimensioni: 285cm (alt.), 105cm (larg.), 10cm (prof.), peso: 380kg (MPr1) e 347kg (MPr2).

[44] BA, *Ms. 49-VIII-22*, f. 500.

[45] Già notata da J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze*…, 1996, p. 179 e Eadem, *Gagliardi* versus *Sampajo*…, 2004, p. 86.

[46] J. Montagu, *Gagliardi* versus *Sampajo*…, 2004, p. 86.

[47] Cfr. J. Montagu, *Gagliardi* versus *Sampajo* ..., 2004, p. 89.

[48] BA, Ms. 46-XIII-9, f. 196, *Ms. 49-VIII-13*, f. 272, Nº 181 e *Ms. 49-IX-22*, f. 178.

[49] BA, *Ms. 49-VIII-13*, f. 369, Nº 259, *Ms. 49-VIII-22*, f. 572, *Ms. 49-IX-22*, f. 188.

[50] BA, *Ms.49-VIII-22*, f. 500.

[51] J. Montagu, *Gagliardi* versus *Sampajo*…, 2004, pp. 90-91 (Appendix II).

[52] La cappella di San Giovanni Battista era dedicata allo Spirito Santo in un momento precedente all'intervento del sovrano, passando dopo ad essere intitolata allo Spirito Santo, al Battista e alla Madonna.

[53] Archivio dell'Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma, *E.I. Papéis Legais*, Int. 14, «SUMMARIUM / Spoglio delle Partite di Danaro mandato a Roma alla ch. Mem. Del Commendator Sampajo dalla Corte di Lisbona per l'esecuzione delle Reggie Commissioni esattamente estrate dal Giornale della Regia Computistaria (…).», Doc. Nº 4.

[54] A. González-Palacios, "91. Disegno preparatorio per torciere", in *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, 1995, p. 458: il disegno vienne riferito come penna su carta, 1750 x 400 mm, Roma, Gabinetto Nazionale Disegni e Stampe; J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze*…, 1996, p. 177, fig. 255, che indica Istituto Nazionale per la Grafica, FN 6599 (22070).

[55] Si veda BA, *Ms. 49-VIII-23*, ff. 38, 149, 178, 322, 335, 504.

OADI Rivista 26.indd 105 07/02/23 11:29

OADI Rivista 26.indd 106 07/02/23 11:29

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Una stilista artigiana di nome Maria Monaci Gallenga

di Valentina Filamingo

«Tra le donne…genialmente operose nel campo della moda» [era] «una signora che a Roma appartiene per nascita e per rango alla migliore società, ha squisita coltura, un giorno s'è divertita al tentativo di dipingere su stoffa in maniera inalterabile, è riuscita, ci si è appassionata, ora le esposizioni di vestiti che ella minia d'oro e d'argento riscuotono anche fuori d'Italia vivissime simpatie»
(Sibilla Aleramo, Arte anonima, in "Resto del Carlino", 25 novembre 1919)

Una veste soprabito in velluto color carta da zucchero con motivi stampati in color oro e argento e fodera in *chiffon* degli inizi del XX secolo (Fig. 1) è la più recente acquisizione di moda[1] del Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX. Sul fianco destro dell'abito, al di sotto della manica, si legge una firma: «Maria Monaci Gallenga» (Fig. 2). Il capo d'abbigliamento rappresenta un'occasione unica per apprezzare l'arte e l'ingegno creativo della donna designer, imprenditrice e promotrice[2] del Made in Italy in Europa e negli Stati Uniti tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, andando ad arricchire il già nutrito nucleo di opere di arti applicate del Museo Boncompagni Ludovisi relativo alla realtà artistica e culturale romana dei primi decenni del Novecento[3]. Maria Monaci Gallenga (Roma, 1880-Passignano sul Trasimeno, 1944) ha infatti svolto una pioneristica attività di imprenditoria femminile[4]. Nelle sue stoffe decorate e nei suoi prodotti dell'arte tessile si è manifestata quella che Umberto Nebbia nel 1925 sulla rivista "Emporium" definì «la gentile e geniale attività di Maria Gallenga»[5].

Fig. 1. Maria Monaci Gallenga, Veste soprabito in velluto e chiffon, inizi XX secolo, Museo Boncompagni Ludovisi (crediti fotografici Valentina Filamingo).

Gentile per l'eleganza, geniale potremmo dire perché inventò un'originale tecnica di stampa su tessuto. Tutto

OADI Rivista 26.indd 107 07/02/23 11:29

Fig. 2. Dettaglio della firma Maria Monaci Gallenga sulla veste soprabito al Museo Boncompagni Ludovisi (crediti fotografici Valentina Filamingo).

nacque quasi per diletto giovanile. Dai primi esperimenti di pittura con i succhi d'erba[6] – tecnica a pigmenti naturali diluiti con allume e succo di limone molto in uso nel XVII secolo a imitazione delle tappezzerie – Maria Monaci approda negli anni Dieci alla brevettazione di una tecnica di stampa[7] su tessuto prezioso mediante l'uso di matrici in legno e di pigmenti metallici (oro zecchino e argento 800/00[8]).
Presso il villino Gallenga[9] sito in via Morgagni n. 35 nel quartiere Nomentano di Roma, abitazione e studio artistico, la stilista artigiana utilizzava matrici di legno sulle superfici tessili, già tagliate nei modelli scelti di volta in volta[10]. Le matrici impregnate di una sostanza collante imprimevano un disegno sul tessuto sul quale veniva poi distribuita una polvere di pigmenti metallici in oro e argento. I colori venivano sfumati a pennello uno nell'altro ottenendo un effetto che faceva sembrare il tessuto dipinto, anziché stampato[11]. Ciò le consentiva di creare prodotti unici.
I disegni impressi sui tessuti mediante la tecnica delle matrici in legno erano ispirati a modelli medioevali e rinascimentali da lei reinterpretati in chiave moderna. Le stoffe lucchesi del Trecento[12] furono un motivo fondamentale di ispirazione. Nella produzione della città toscana era ricorrente un elemento floreale, l'arabesco, che ritorna nelle decorazione delle stoffe di Maria Monaci così come le figurazioni di animali strettamente incluse in una variegata ornamentazione vegetale[13]. Nella veste soprabito recentemente acquisita dal Museo Boncompagni Ludovisi è possibile trovare un esempio di questa decorazione (Fig. 3). Un'altra fonte di ispirazione per gli abiti furono i disegni realizzati per lei da noti artisti dell'epoca (Galileo Chini, Gino Carlo Sensani, Romano Romanelli e altri)[14].

OADI Rivista 26.indd 108 07/02/23 11:29

Fig. 3. Dettaglio delle decorazioni sulla veste soprabito Gallenga al Museo Boncompagni Ludovisi (crediti fotografici Valentina Filamingo).

«Farò delle stoffe decorate anche più belle!» esclamò Maria Monaci Gallenga dopo aver visto i tessuti dell'artista catalano Mariano Fortuny Madrazo[15]. Si potrebbero aggiungere due aggettivi: "uniche" e "artigianali". Mentre il poliedrico artista che rivoluzionò la cultura a Venezia utilizzava macchinari nella stampa di tessuti, Maria ricorreva esclusivamente al metodo artigianale segreto da lei brevettato per una produzione di alta sartoria artistica che garantiva ai capi morbidezza e leggerezza.
Davanti alla sensuale veste soprabito del Museo Boncompagni Ludovisi, calzano a pennello le parole scritte da Marc Hélys, pseudonimo della giornalista e scrittrice francese Marie Léra, su "Le Correspondant" in occasione *dell'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes al Grand Palais* di Parigi (1925) a cui Maria Monaci Gallenga aveva partecipato con uno stand:
«un velluto incredibilmente morbido, ricoperto da un disegno dorato stampato nel tessuto che conserva tutta la sua morbida morbidezza. e questo oro non ha niente di luccicante, niente di aggressivo nella sua ricchezza: è semplicemente un riflesso luminoso sulla profondità o sul calore del fondo, sulla trasparenza del crêpe o della mussola»[16].
Se la moda ricalca lo spirito del tempo (*Zeitgeist*)[17], in Maria Monaci Gallenga siamo davanti a qualcosa di differente. Maria Monaci è stata definita una secessionista rispetto al fare moda del suo tempo. L'avvento della società dei consumi stava imponendo infatti la scomparsa di abiti confezionati da sarti con stoffe accuratamente scelte[18]. Il capo di abbigliamento nella società di massa iniziava a essere soggetto alla standardizzazione e alla rapida obsolescenza. L'impresa di Maria Monaci rappresentò

OADI Rivista 26.indd 109 07/02/23 11:29

Fig. 4. Maria Monaci Gallenga, Veste soprabito in velluto e chiffon, inizi XX secolo, Museo Boncompagni Ludovisi (crediti fotografici Valentina Filamingo).

invece negli anni Venti del Novecento un esempio pregiato ed eccezionale di lavorazione a mano, isolato da ogni discorso di serialità[19]. Una piccola industria artigiana d'alta classe dove si realizzava un connubio perfetto tra Arte e Moda. Maria Monaci diede così origine a oggetti d'arredamento, ma soprattutto abiti e accessori – abiti da casa, mantelli, abiti da thè, cappe, abiti da sera, giacche da signora, kimono, scialli, borse, finanche giacche da uomo – che le valsero grande apprezzamento e notorietà a Roma, in Italia e all'estero.

I modelli prendevano forma su tessuti preziosi come sete, *chiffon*, *crêpe de chine*, velluti e crespi di seta nelle tonalità del rosso lacca, del nero, o della carta da zucchero come la veste soprabito nella collezione del Museo Boncompagni Ludovisi (Figg. 4 – 5). Le sete provenivano inizialmente da ditte francesi come la Becker Fills di Parigi[20] e, successivamente, nel periodo dell'autarchia economica imposta dal Fascismo da ditte italiane (es. Setificio Fiorentino, Opifici Serici di Napoli)[21].

Le creazioni Gallenga erano vendute nella boutique romana aperta dopo la fine della prima guerra mondiale al civico n.6 di via Veneto, l'aristocratica via che guidava «il passeggero verso gli edifici dei grandi alberghi dell'urbe, attraverso una teoria gioconda di aiuole fiorite» come la recensì Carlo Montani nel 1928 su "La Casa bella"[22]. L'elegante locale intercettava una clientela alto borghese e nobile – *in primis* romana, ma anche europea e americana – nonché dive teatrali e cinematografiche del tempo.

«Non vi è dama forestiera ormai che avendone sentito decantare la bellezza, non si lasci sedurre dal fascino malizioso di quei riflessi, di quei colori, che in armoniche forme di disegni si sprigionano dalle mantiglie, dagli abiti confezionati nei laboratori Gallenga[23]».

Basti ricordare alcuni nomi di clienti della boutique Gallenga: Eleonora Duse, Gladys Cooper, donna Franca Florio, le principesse Borghese Ercolani e Borghese Lavazza, Marga Sevilla, Lillian Gish, Lina Cavalieri, Francesca Bertini[24].

La stilista artigiana diede a poco a poco vita ad una rete di *boutique* in Italia e all'estero secondo un sistema che alcuni studiosi hanno definito di "*franchising*"[25] *ante litteram*: una diffusione capillare di punti vendita e distributori da Roma a Firenze, da Parigi[26] ad Amsterdam[27], da New York a Chicago[28], grazie anche alla partecipazione a Mostre ed Esposizioni Internazionali di artigianato e arti applicate.

Si ritirò dall'attività nel 1938, lasciando al figlio Mario Gallenga la conduzione del negozio che fu trasferito dopo la seconda guerra Mondiale da via Veneto a via Ludo-

OADI Rivista 26.indd 110 07/02/23 11:29

Fig. 5. Dettaglio della veste soprabito Gallenga al Museo Boncompagni Ludovisi (crediti fotografici Valentina Filamingo).

visi[29]. Negli anni Settanta, gran parte degli abiti, il brevetto e 7000 stampi in legno[30] furono ceduti dal figlio alla sartoria teatrale e cinematografica Tirelli[31]. Creazioni Gallenga comparvero così anche in celebri film come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) per la regia di Elio Petri. L'attrice protagonista Florinda Bolkan indossa un modello Gallenga[32] in alcune celebri scene con Gian Maria Volontè. Capi firmati Gallenga sono stati donati nel corso degli anni Ottanta dalla Tirelli Costumi alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti[33], tra questi un abito realizzato per Donna Franca Florio in velluto chiffon di seta con motivi di ispirazione orientale (1927-1928). Altri appartengono ancora oggi a collezioni private[34].

OADI Rivista 26.indd 111 07/02/23 11:29

Note

[1] La sopraveste è stata acquistata nel 2021 dal Ministero della Cultura ai sensi dell'art. 70 (Acquisto Coattivo) del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42) per destinarla alle collezioni del Museo Boncompagni Ludovisi.

[2] Cfr. A.M. Di Stefano, *Maria Monaci Gallenga, un'ambasciatrice italiana nel mondo tra arte e moda,* https://www.golcondarte.it/maestri-del-passato/maria-monaci-gallenga-unambasciatrice-italiana-nel-mondo-tra-arte-e-moda.

[3] Cfr. Relazione storico-tecnica allegata al Decreto di acquisizione coattiva del MiC conservato presso gli archivi del Museo Boncompagni Ludovisi.

[4] Cfr. S. Cittadini-R. Masiola, *Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche trans-culturali della moda italiana*, in "Gentes", a. VI, n. 6, dicembre 2019, p. 208.

[5] Cfr. U. Nebbia, *L'Italia all'Esposizione di Parigi di arti decorative ed industriali moderne*, in "Emporium", LXII, 1925, n. 367, p. 32.

[6] Cfr. G. Raimondi, *Un'italiana a Parigi. L'avventura di Maria Monaci Gallenga*, in *Forme Moderne*, 2009, n. 3, p. 16.

[7] Cfr. R. Orsi Landini, *Maria Monaci Gallenga*, in *Dizionario della Moda,* a cura di G. Vergani, Milano, 1999, p. 298.

[8] Cfr. G. Raimondi, *Un'italiana a Parigi. L'avventura di Maria Monaci Gallenga* …, p. 16.

[9] Cfr. I. De Guttry, *Il villino a Roma. Il quartiere Nomentano*, Roma, 2009, pp. 46-47.

[10] Cfr. G. Raimondi, *Maria Monaci Gallenga, un'artista imprenditrice romana degli anni Venti e Trenta*, in "Studi Romani", XLIV, 1996, n. 3-4, p. 298.

[11] https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=maria-monaci-gallenga-1880-1944

[12] Cfr. R. Orsi Landini, *Maria Monaci Gallenga* …, 1999, p. 298.

[13] Cfr. D. Devoti, *Stoffe lucchesi del Trecento*, in "Critica d'arte", XIII, 1966, n. 81, p. 32.

[14] Cfr. https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?percorsi=maria-monaci-gallenga-1880-1944

[15] Cfr. I. de Guttry, M. P. Maino, *Armoniosi arabeschi*, in *Maria Monaci Gallenga. Arte e moda tra le due guerre*. catalogo della mostra a cura di I. De Guttry-M.P. Maino, Roma 2018, p. 10.

[16] Cfr. G. Raimondi, *Un'italiana a Parigi. L'avventura di Maria Monaci Gallenga*…, 2009, p. 26.

[17] Cfr. N. Squicciarino, *Il vestito parla. Considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*, Roma, 2002, p. 145.

[18] N. Squicciarino, *Il vestito parla*…, 2002 p. 147.

[19] Cfr. R. Bossaglia, *Il «Déco» italiano. Fisionomia dello stile 1925 in Italia*, Milano, 1975, p. 20.

[20] Cfr. G. Raimondi, *Un'italiana a Parigi. L'avventura di Maria Monaci Gallenga* …, 1996, p. 16.

[21] Cfr. G. Raimondi, *Maria Monaci Gallenga, un'artista imprenditrice romana degli anni Venti e Trenta*…, 2009, p. 305.

[22] Cfr. C. Montani, *La "Boutique Italienne"* in "La Casa bella", febbraio 1928, p. 22.

[23] *Ibidem*.

[24] Cfr. S. Cittadini-R. Masiola, *Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche* …, 2019, p. 220; G. Raimondi, *Un'italiana a Parigi. L'avventura di Maria Monaci Gallenga*…, 1996, p. 24.

[25] Cfr. S. Cittadini-R. Masiola, *Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche* …, 2019, p. 228.

[26] La *Boutique Italienne* aperta nel 1926 in rue de Mironesmil, 17. R. Papini sulla rivista "Emporium" sottolineò la capacità di affermazione del Made in Italy all'estero affinché «gli italiani vedessero che non si esporta a Parigi soltanto la solita paccottiglia d'antichità falsa o di modernità stravagante». Cfr. R. Papini, *La «Bottega d'Italia»*, in "Emporium", LXVII, 1928, n. 398, p. 125.

[27] La Casa Metz. Cfr. G. Raimondi, *Una donna del Novecento. Maria Monaci Gallenga tra moda, arte e impresa*…, p. 22.

[28] Cfr. S. Cittadini-R. Masiola, *Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche italiana*…, 2019, p. 222.

[29] Cfr. G. Raimondi, *Maria Monaci Gallenga, un'artista imprenditrice romana degli anni Venti e Trenta*…, 2009, p. 307.

OADI Rivista 26.indd 112 07/02/23 11:29

[30] Cfr. R. Orsi Landini, *Maria Monaci Gallenga* …, 1999, p. 298.
[31] Cfr. S. Cittadini-R. Masiola, *Il fenomeno Maria Monaci Gallenga e le dinamiche italiana*…, 2019, p. 215.
[32] Cfr. https://tirellicostumi.com/it/abito_oscar/indagine_su_un_cittadino_al_di_sopra_di_ogni_sospetto_11
[33] Cfr. https://www.moda.san.beniculturali.it/wordpress/?protagonisti=monaci-gallenga-maria
[34] Cfr. *Maria Monaci Gallenga. Arte e moda tra le due guerre* …, 2018, pp. 47-55.

OADI Rivista 26.indd 113 07/02/23 11:29

OADI Rivista 26.indd 114 07/02/23 11:29

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

"REWIND, 10 anni al Museo Diocesano di Monreale" Nuovi scenari di fruizione digitale per i musei dopo la pandemia

di Chiara Dell'Utri

Lo scorso 13 aprile 2021 il Museo Diocesano di Monreale, realtà presente nel contesto del sito UNESCO del Duomo di Monreale, ha segnato i primi dieci anni di attività dalla sua fondazione. L'importante anniversario è ricaduto durante il primo anno dell'emergenza COVID-19 che ha fermato tutto il mondo e ogni settore umano e ci ha costretto ad affrontare situazioni gravi e complesse, sconvolgendo gli equilibri di tutti i paesi.
Uno dei settori sicuramente più colpiti è stato quello dei musei e degli Istituti di cultura, che hanno bruscamente interrotto il loro percorso, dovendo riformulare – insieme al mondo della scuola – modalità e metodologie di lavoro dettate dalle norme per la sicurezza anti-contagio e dalla pandemia[1]. Sono stati sperimentati nuovi spazi di costruzione dei processi culturali e aperte nuove ricerche pedagogiche che hanno messo in evidenza il rinnovato rapporto tra il Patrimonio Culturale e il mondo digitale, tra la Scuola e l'apprendimento a distanza (Fig. 1).
Anche il Museo Diocesano di Monreale, realtà museale importante nel contesto delle Diocesi d'Italia, ha subìto una chiusura temporanea al pubblico e la sospensione di tutte le attività culturali calendarizzate, tra cui le visite e i percorsi per le scuole, le mostre temporanee e alcuni eventi specifici per celebrare il decennale dall'apertura.
In questo scenario, nell'ambito della mia personale esperienza di educatore museale e di responsabile del servizio educativo presso il Museo Diocesano dove collaboro dal 2013[2], mi sono trovata insieme alla Direzione ad affrontare nuove problematiche sulla fruizione post-pandemia e sull'interazione con i pubblici mediante i canali digitali. Nonostante l'inattività forzata, il periodo di chiusura è stato fecondo di importanti riflessioni post-pandemiche, volte a ripensare il ruolo del museo e del suo servizio educativo[3] ponendo le basi per:

- un'attenta revisione della nostra *mission* educativa e delle modalità di mediazione alla luce del nuovo contesto contemporaneo;
- l'esposizione di un nuovo metodo di lavoro dove il mondo digitale/virtuale emerge come alleato della mediazione culturale nei musei, e dove strumenti come il "digital storytelling" e la progettazione di "ambienti virtuali" si pongono come i nuovi "ferri del mestiere" per la Direzione e il responsabile dei Servizi educativi.

Il presente lavoro ha lo scopo di riportare l'esperienza, dall'ideazione alla creazione, della docu-mostra virtuale "Rewind – 10 anni al Museo Diocesano di Monreale", da me curata per conto della

OADI Rivista 26.indd 115 07/02/23 11:29

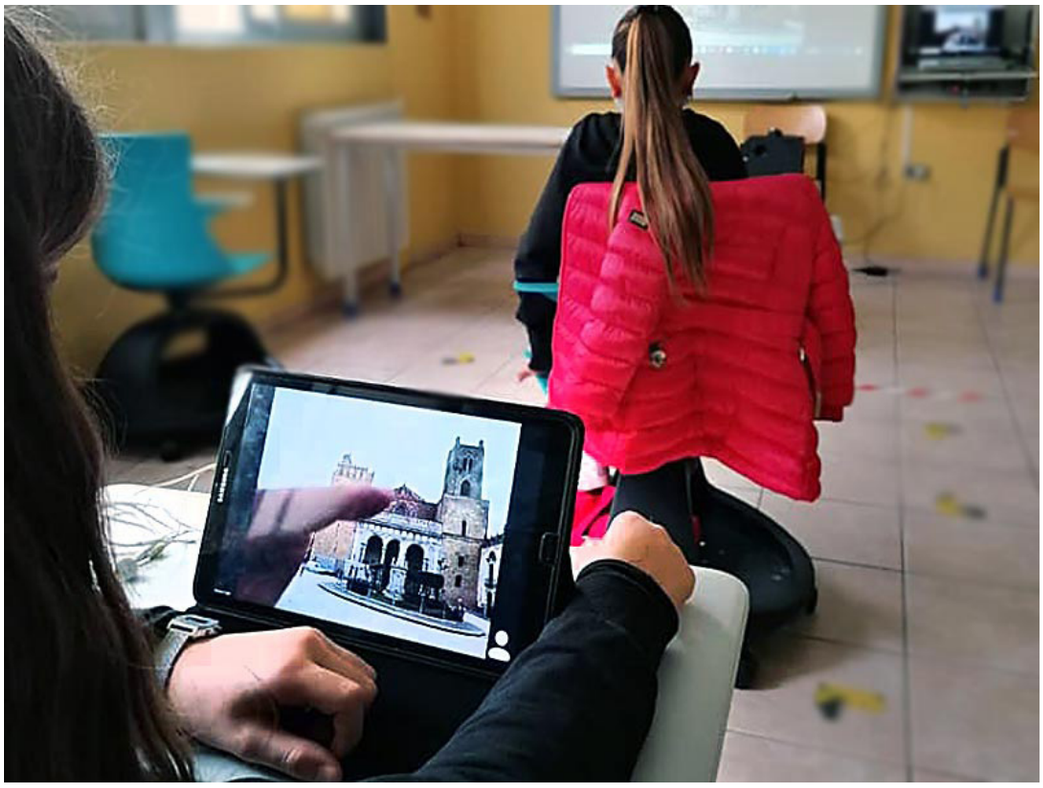


Fig. 1. Un momento della visita guidata a distanza (particolare).

Direzione[4] e pubblicata on-line lo scorso 27 maggio 2021 sul sito del museo[5] a testimonianza del decennale dalla sua apertura al pubblico.

Prima di tutto il contesto, la storia

Da dove iniziare e come affrontare un così importante appuntamento con la memoria? Visitare il Museo Diocesano di Monreale significa vivere un'esperienza ricca di storia, arte e devozione ma significa anche conoscere il suo territorio: allocato presso il Palazzo Arcivescovile, il Museo presenta in più momenti del percorso di visita un'attenta riflessione con il luogo – il sito UNESCO del Duomo e del chiostro dei Benedettini – con la storia della fondazione della città di Monreale[6] – per volere del Re Guglielmo II e la dinastia degli Altavilla – e con il patrimonio artistico siciliano attraverso le ricche collezioni esposte.
È un museo di recente acquisizione nel panorama dei musei ecclesiastici di Italia, che apre ufficialmente i battenti il 13 aprile 2011 dopo un lungo periodo di gestazione. L'idea di realizzare il Museo nasce già nel 1992 dalla volontà di Monsignor Salvatore Cassisa (1978-1997), quando la Diocesi di Monreale ricevette la donazione della collezione di Salvatore Renda Pitti affinché fosse esposta al pubblico[7]. Dopo di lui, anche i Vescovi Pio Vittorio Vigo (1997-2002) e Cataldo Naro (2002-2006) si spesero personalmente affinché il progetto fosse portato a termine. Monsignor Salvatore

OADI Rivista 26.indd 116 07/02/23 11:29

Di Cristina completò il lavoro intrapreso dai suoi predecessori istituendo il Museo già nel 2010 e individuando in Maria Concetta Di Natale la Direttrice e curatrice scientifica[8]. Lo stesso Monsignore, in occasione dell'inaugurazione del museo nel 2011 riferisce che esso «raccoglie in un insieme armoniosamente e scientificamente disposto una parte eletta del patrimonio storico-artistico della omonima comunità diocesana – una tra le più antiche e nobili della Sicilia – , per esporne alla pubblica fruizione le espressioni più significative, così da documentare attraverso le opere del genio artistico l'evolversi della sua vita culturale e religiosa»[9]. Successivamente, ne ribadisce l'importante ruolo Monsignor Michele Pennisi, arcivescovo emerito di Monreale che nel 2014 lo presenta «come punto di riferimento principale attorno a cui si anima il progetto di rivisitazione del passato […], come sede della formazione umana e dell'evangelizzazione cristiana del nostro territorio, in quanto raccoglie ciò che da esso proviene per offrirlo nuovamente ai visitatori attraverso il duplice itinerario della memoria storica e della fruizione estetica»[10].
Il Museo Diocesano di Monreale è un museo d'arte cristiana che rappresenta, attraverso un articolato percorso espositivo disposto in senso cronologico, la fede e la devozione del popolo della Diocesi di afferenza, evidenziandone la storia e la simbologia[11]. Le preziose collezioni si prestano bene all'analisi storico-artistica della produzione di arti decorative in Sicilia[12], in rapporto alla raffinata committenza ecclesiastica e laica e alla fedele devozione aristocratica e popolare, poiché documentano manufatti di diversa natura con una datazione che va dal XII al XIX secolo. Come ben riferisce Maria Concetta Di Natale, nella costituzione del museo «si è cercato di presentare un luogo dove il patrimonio dei beni artistici della diocesi di Monreale potesse trovare una chiara e attenta esposizione al pubblico»[13] e questo perché «un museo diocesano ha una specifica funzione, che è quella della catechesi, […] di illustrare attraverso le opere di arte cristiana la fede e la devozione della Diocesi tramandandone i temi storici e religiosi»[14].
L'affascinante percorso museale, allocato presso gli ambienti dell'antico Palazzo Arcivescovile[15] comunicanti con la Fabbrica del Duomo, si sviluppa su tre livelli con accesso dal cortile antistante alle absidi[16] (Fig. 2). Diverse le tematiche adottate, seguendo i criteri museologici della Di Natale[17] nella realizzazione del percorso allestito da Lina Bellanca, già soprintendente dei Beni Culturali di Palermo: la committenza episcopale, il collezionismo privato di Salvatore Renda Pitti e le opere pervenute al museo dai diversi siti diocesani e dal tesoro dalla Cattedrale, originariamente collocato nella piccola sacrestia della Cappella Roano al Duomo.
Il percorso espositivo inizia con un *Lapidarium*, ambiente al pianterreno che, passando dal *Sarcofago di Guglielmo*[17], immette da una parte alla navata laterale destra del Duomo nell'area delle tombe reali e dall'altra alla Sala San Placido, già cappella omonima voluta nel 1590 dal Cardinale Ludovico II Torres, vescovo di Monreale dal 1588 al 1609[18]: la sala, un grande ambiente con suggestiva apertura sul chiostro, costituisce l'inizio monumentale del percorso espositivo dove sono state collocate le opere di più grande formato della collezione, come il grandioso arazzo raffigurante il *Sogno di Guglielmo*[19], che presenta l'iconografia della "nascita della città di Monreale" secondo la "lettura personale" del pittore tardo-barocco Gioacchino Martorana (1735-1779)[20]; degne di nota e allestite in sequenza insieme ai preziosi paliotti di ma-

OADI Rivista 26.indd 117 07/02/23 11:29

Fig. 2. Ingresso del Museo Diocesano di Monreale dalle absidi del Duomo.

nifattura siciliana del Settecento, sono le pale d'altare databili tra il XVII e il XVIII secolo, tra cui l'*Angelo Custode*[21] di Pietro Novelli, il Monrealese. La sala ospita l'allestimento di mostre temporanee[22] e altri eventi quali seminari e convegni, ponendosi come fulcro delle attività di rappresentanza e di accoglienza.

Salendo al primo piano, si procede alla Sala Normanna e alla Sala del Rinascimento dove troviamo le opere più antiche della Diocesi disposte secondo il criterio cronologico: spiccano per la fattura e l'importanza documentaria il *Reliquiario della Sacra Spina*[23], realizzato durante l'episcopato dell'Arcivescovo Paolo de' Lapi, a Monreale dal 1379 al 1407, e rimaneggiato all'epoca del Cardinale Francesco Peretti Montalto, in carica dal 1650 al 1655[24] e il medaglione con la *Madonna col Bambino*, attribuito ad Andrea della Robbia e realizzato tra il 1485 e il 1490 per l'Abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro[25]: entrambe le sale offrono una prestigiosa veduta sui mosaici da una parte e uno scorcio sulle absidi esterne dall'altra.

Il secondo piano si presenta al visitatore con una successione di Sale di grande varietà: la Sala Renda Pitti, la Saletta della Portantina, la Sala dei Vescovi, la Cappella Neoclassica. Nella prima sono esposte le opere a carattere religioso donate dal collezionista Salvatore Renda Pitti alla Diocesi di Monreale per la fruizione pubblica[26]; si continua nel piccolo vano di passaggio che è la Saletta della Portantina, in cui si segnalano il *Reliquiario a busto di Sant'Ignazio di Loyola* realizzato da Antonio Mollo e proveniente dalla chiesa del Sacro Cuore di Monreale[27] e la *Portantina* in legno

OADI Rivista 26.indd 118 07/02/23 11:29

intagliato e dorato, realizzata da maestranze siciliane della fine del XVIII secolo[28]. A seguire, la grande Sala dei Vescovi che offre al visitatore una veduta dall'alto del chiostro benedettino e propone un percorso che, attraverso la committenza vescovile, narra della storia della Diocesi mettendo in evidenza parati e suppellettili di grande pregio, tra cui il *Calice con i simboli della Passione di Cristo*[29] del Cardinale Alessandro Farnese (1536-1573)[30], la *Mitria* dell'Arcivescovo Ludovico II Torres (1588-1609)[31], il *Calice* in corallo[32] del Cardinale Alvaro Cienfuegos (1725-1739)[33], l'*Ostensorio ingemmato* neoclassico dell'Arcivescovo Domenico Benedetto Balsamo (1816-1844)[34]; ultimo vano a seguire, la Sala Neoclassica, in origine cappella commissionata dell'Arcivescovo Domenico Gaspare Lancia di Brolo[35] (a Monreale dal 1884 al 1919) che ospita le opere più tarde del percorso museale, tra cui il quadro dell'*Addolorata* di Vito D'Anna, proveniente dalla chiesa Maria SS. Addolorata di Monreale e la *Cena in Emmaus*, commissionato nel 1843 a Giuseppe Patania dai benedettini di Monreale per ornare il refettorio del monastero[36]. Conclude il percorso al secondo piano, con accesso separato dalle altre sale, la Sala Etno-antropologica, che offre un'accurata selezione di oggetti come *ex voto*, ceroplastiche, insegne processionali, stampe devozionali quali testimonianze della fede e della religiosità popolare del territorio monrealese; anche in questa sala è presente un affaccio diretto e ravvicinato sulle absidi del duomo e una veduta panoramica del Golfo di Palermo.
Il percorso di visita include la visita interna del Duomo dalle tombe reali[37] nella navata laterale destra, ai mosaici della navata principale e alla zona del transetto nord: da qui la fruizione *in situ* della Cappella del Crocifisso, voluta dall'Arcivescovo Giovanni Roano[38], a Monreale dal 1673 al 1703[39], costruita utilizzando gli ambienti di collegamento tra il Duomo e l'ex palazzo reale, come ambiente a sé stante «in modo che», come nota Maria Concetta Di Natale, «non potesse risultare invadente rispetto al tappeto musivo normanno»[40].

Dalla storia alla mediazione educativa: digital storytelling e mondo virtuale

Appurata l'importanza del contesto, come comunicare al grande pubblico questa memoria, fatta di eventi, mostre, curatele e come mediarla per ampliarne la conoscenza e l'interazione verso il pubblico?
Narrare storie, raccontare, far immaginare con le parole e la gestualità è una tecnica che si lega alla natura stessa dell'uomo sin dagli albori delle Civiltà: già dal Paleolitico l'uomo, narrando storie creò "comunità", e oggi ancor più di allora mediante il racconto intrattiene, informa, educa ai valori e alle tradizioni, trasmette conoscenze e ideali e plasma la Comunità stessa[41]. In ambito museale padroneggiare tale tecnica comunicativa significa "centrare il bersaglio educativo"; significa riuscire a narrare il patrimonio artistico e culturale mediante le forme tipiche dello *storytelling*, anche nella sua estensione digitale web 4.0 e a far partecipi i giovani, che non assumono solo il ruolo di "uditori/fruitori" passivi, ma possono costruire insieme ai loro pari e nel confronto con gli adulti (sia educatori museali che docenti) la loro "storia" di quel dato museo o istituzione culturale secondo il loro "sentire" personale – scanzonato, distratto – ma pur sempre vero e sincero[42].

OADI Rivista 26.indd 119 07/02/23 11:29

Fig. 3. Logo del Servizio Educativo tratto dallo Stemma Torres.

La pratica del "raccontare storie", grazie anche alle nuove tecnologie si è trasformata in una branca fondamentale della comunicazione e valorizzazione nel campo culturale e, specificamente, museale[43]. Ma se il *digital storytelling* è una modalità narrativa del museo, la sua componente più innovativa sta nell'uso delle tecnologie digitali, che mettono in evidenza l'aspetto più pratico e progettuale. Per *digital storytelling* si intende una narrazione, frutto di una combinazione di testo, immagini, audio retta da una struttura narrativa e realizzata con strumenti digitali: come nota Elisa Bonacini, il prodotto non si riduce ad una semplice "videostoria" ma «ad una pratica di narrazione in perenne evoluzione, per il continuo crescendo nella innovazione, nella creatività, e […] nel ruolo pro-attivo dell'utenza. Dunque, non può più ritenersi semplicemente come supporto multimediale a uno storyteller»[44].

Al Museo Diocesano di Monreale a far da "narratore" per raccontare la storia delle preziose collezioni del Museo è una piccola torre sorridente (Fig. 3), tratta dallo stemma dei Torres, arcivescovi di Monreale[45]. I fruitori, scuole di ogni ordine e grado, ma anche famiglie, entrano a contatto con il patrimonio artistico della diocesi di Monreale, attraverso questo dialogo che è gioco e interazione ma anche mediazione di saperi complessi che si trasformano in apprendimenti significativi: non conta più il quanto, ma il come apprendiamo e come possiamo far tesoro dell'esperienza pratica maturata durante i laboratori. Realizzando un gioiello o una tarsia, sperimentando la bellezza dei mosaici della Cattedrale, nelle mani dei piccoli fruitori rivivono antichi gesti di bottega (Fig. 4) – il "saper fare" – degli artigiani della nostra tradizione artistica[46].

Il Museo Diocesano di Monreale ben si presta ad accogliere tale metodologia educativa[47], poiché nell'ambito dei musei diocesani ed ecclesiastici[48] la narrazione e l'educazione museale rivestono un ruolo fondamentale che unifica la conoscenza del patrimonio culturale materiale e immateriale con i significati simbolici che l'arte sacra racchiude (Fig. 5), dato che questa tipologia di museo «può diventare "territorio di scambio" e di relazioni se è disposto ad accogliere punti di vista e interpretazioni "altre" rispetto ai beni che espone»[49] e ancora può fornire «gli strumenti per avvici-

OADI Rivista 26.indd 120 07/02/23 11:29

Fig. 4. Particolare del Laboratorio "Crea la tua Tarsia".

narsi "consapevolmente" all'opera d'arte sacra»[50]. Priorità del museo d'arte sacra è allora, come sottolinea Domenica Primerano, quella di «coniugare azione educativa e finalità pastorale riuscendo a fare del museo ecclesiastico un ponte che unisce, un luogo aperto al dialogo tra sensibilità, culture, fedi diverse»[51].
Il museo è dunque un "organismo" articolato, in cui confluiscono la storia delle collezioni, della specifica sede museale e dell'istituzione. Se il visitatore non conosce queste tre vicende culturali, afferma Emma Nardi, «la comprensione di ciò che vede non può che essere parziale»[52]. Inoltre, «nel processo di apprendimento la persona è importante tanto quanto l'oggetto, poiché tale processo si sviluppa sull'interazione fra ciò che l'allievo porta con sé al momento della visita e l'informazione contenuta nell'oggetto»[53]. Infine, come riferisce Silvia Mascheroni «per attivare il dialogo e costruire una relazione di senso con i propri pubblici, occorre partire dai significati profondi del patrimonio di un museo ecclesiastico. E questa relazione va messa in moto a partire anzitutto dalla comunità di riferimento […], per esempio, occorre domandarsi quanto il museo sia percepibile all'esterno […]»[54].
Il passo verso l'uso degli ambienti virtuali allora è breve: come riferisce Chiara Panciroli il museo virtuale è «un'entità digitale che attinge alle caratteristiche di un museo reale al fine di integrare, valorizzare o aumentare l'esperienza museale attraverso la personalizzazione, l'interattività e la ricchezza dei contenuti»[55]. Come per il museo fisico, anche il museo virtuale deve essere aperto e accessibile al grande pubblico;

OADI Rivista 26.indd 121 07/02/23 11:29

Fig. 5. Un momento della visita guidata per le scuole.

inoltre, i contenuti devono essere di altissima qualità e validati da chi si occupa della cura scientifica dell'istituzione museale[56].

Dal "digital storytelling" alla docu-mostra virtuale

Per costruire questo dialogo e iniziare una "narrazione" esaustiva, nell'atto di creare i contenuti di "narrazione digitale" dei primi dieci anni di attività del museo diocesano risultava necessario definire modalità e strumenti[51].
Tra le soluzioni il "digital storytelling", come nuovo modo per "narrare il museo" e la progettazione di "ambienti virtuali 3d", come strumento per la creazione di nuovi "spazi di apprendimento": entrambi elementi hanno trovato una piena attuazione nella docu-mostra virtuale "Rewind – 10 anni al Museo Diocesano di Monreale"[57] (Fig. 6).
Nella creazione dei contenuti si è scelto di dare voce a quanti hanno collaborato in prima persona alla realizzazione e alla cura del Museo Diocesano, dalla Direzione ai collaboratori, che sono stati intervistati e registrati per essere inseriti all'interno di un ambiente virtuale progettato e costruito *ad hoc* per l'occasione mediante l'uso di ArtSteps[58].
ArtSteps è un'applicazione innovativa che consente di creare mostre, eventi e storie progettando complessi "ambienti virtuali" tridimensionali: uno strumento facile da usare e accessibile tramite browser Web, senza la richiesta di particolari requisiti software aggiuntivi. Le esperienze virtuali 3D create tramite ArtSteps possono includere elementi bidimensionali (ad es. dipinti, foto e poster), elementi tridimensionali (ad es. sculture o piccole installazioni) e audio e video mediante integrazione su canale YouTube[58]. Uno strumento molto versatile nel panorama delle mostre virtuali, *web application* che permette di creare ambienti espositivi virtuali con grafica 3d attraver-

OADI Rivista 26.indd 122 07/02/23 11:29

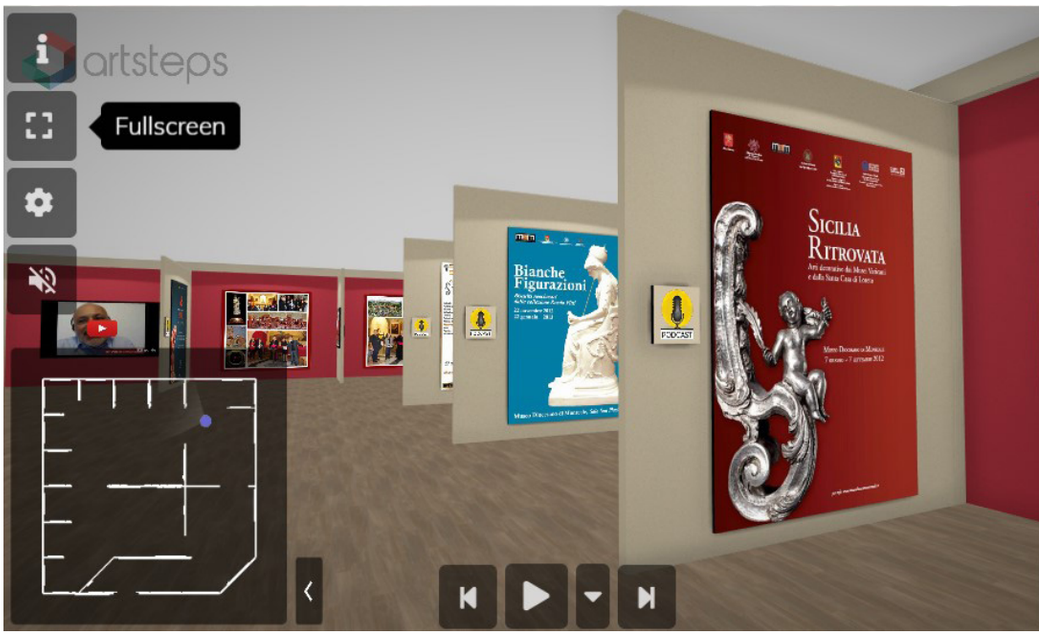


Fig. 6. Ingresso docu-mostra virtuale "Rewind - 10 anni al Museo Diocesano di Monreale".

so una piattaforma *cloud* gratuita[59]. Le storie virtuali 3D possono essere esplorate, valutate e discusse sul sito Web di ArtSteps mediante l'interazione diretta tra gli utenti. Possono anche essere incorporate e condivise attraverso le pagine dei *social media*. Il potenziale di questo strumento sta soprattutto nella facilità d'uso e nel carattere intuitivo che permette anche ai non esperti del settore di realizzare prodotti completi e curati nella grafica trovando pertanto una piena applicazione non solo in contesti privati, ma anche nel mondo dei musei e nella didattica laboratoriale a scuola[60].
In Sicilia nel campo delle Arti Decorative la piattaforma di ArtSteps ha trovato una interessante applicazione nella mostra virtuale "Ex machina" curata da Sergio Intorre[61] e resa disponibile lo scorso 19 dicembre 2020 sul sito dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"[62]: la mostra espone «disegni e incisioni raffiguranti apparati effimeri progettati tra la fine del XVII e il XVIII secolo in occasione di eventi pubblici a carattere sacro e profano svoltisi a Palermo, frutto della committenza dei Viceré e del Senato palermitano ai principali architetti dell'epoca»[63].
Nel lavoro di Sergio Intorre l'uso della piattaforma ha permesso la fruizione di beni che in presenza sarebbero stati solo parzialmente disponibili alla fruizione, soprattutto per motivi conservativi: per tale motivo la tecnologia impiegata risulta strumento sia di conservazione che di fruizione.

Per concludere

"Rewind – 10 anni al Museo Diocesano di Monreale" è un racconto per immagini, video, documenti e interviste sui dieci anni di attività del museo. È una narrazione fatta di memoria e contenuto, passato e presente, un racconto che attraverso una struttura "a più voci" vuole emozionare il fruitore. Già dal titolo "rewind" è chiaro l'intento

OADI Rivista 26.indd 123 07/02/23 11:29

Fig. 7. Screenshot "Special Prize" al Festival F@imp dell'Avicom 2021/2022.

del narratore: la possibilità di riavvolgere un nastro, una pellicola di ricordi su questi dieci anni[64].

Per fruire la mostra basta collegarsi al sito www.museodiocesanomonreale.it e andare alla pagina dedicata[65]. Vi sono due modalità di visita: la prima seguendo il percorso guidato consigliato; la seconda attraverso una libera fruizione dell'ambiente virtuale. All'interno del percorso, nell'ottica di una maggiore inclusione/accessibilità, sono disponibili traduzioni nella Lingua dei Segni Italiana[66], traduzioni in inglese[67], video con sottotitoli, documenti, foto e tanti altri materiali. Il percorso, completamente gratuito, è diviso in quattro sezioni:

OADI Rivista 26.indd 124 07/02/23 11:29

Note

[1] «Essere "Museo della Diocesi"»; il Museo Diocesano inizia il suo cammino dopo un lungo percorso di elaborazione conclusosi sotto la guida di S.E.R. Monsignor Salvatore Di Cristina, arcivescovo emerito di Monreale e con la nomina di Maria Concetta Di Natale in qualità di Direttore. Dal 26 aprile 2013 S.E.R. Monsignor Michele Pennisi, arcivescovo di Monreale, segue con cura e attenzione le attività del Museo in perfetto accordo con la Direzione e con l'Eorc Monreale, sollecitando un vivo contatto tra territorio e museo, da lui definito "non solo luogo in cui si conservano gli oggetti artistici ma anche "vivaio" in cui si trasmettono nel tempo il genio e la spiritualità di una comunità".

[2] «Il Dialogo con il patrimonio artistico»; la sezione si apre con gli *abstract* ricordo dell'inaugurazione. Si passa poi ai servizi giornalistici sul "neonato" Museo Diocesano. Ed infine alle testimonianze della Prof.ssa Maria Concetta Di Natale, dell'Arch. Lina Bellanca, soprintendenza dei Beni Culturali e di Don Nicola Gaglio, parroco della Cattedrale, che ci raccontano della Sala dei Vescovi, del cantiere di restauro del Palazzo Arcivescovile e del progetto di allestimento della Torre Sud.

[3] «Mostre e grandi eventi»; l'ampia sezione si divide in box dedicati alle principali mostre e ai grandi eventi realizzati dal Museo Diocesano nel corso dei 10 anni di attività, frutto di diverse collaborazioni – anche molto significative – tra Istituzioni e personalità. Le diverse attività sono raccontate attraverso video e immagini disposte in senso cronologico lungo il percorso. A partire dalla prima grande mostra «Sicilia Ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto»[68], curata insieme ai Musei Vaticani, cui è dedicato un ampio spazio, la sezione si articola attraverso il podcast di accompagnamento di Lisa Sciortino, Direttore aggiunto del Museo Diocesano di Monreale, che introduce ogni 'settore mostra' dal 2012 ad oggi. Completano altri interventi sulle curatele e sulle collaborazioni esterne (Maurizio Vitella, Giovanni Travagliato) e un podcast di Santo Cillaroto, già presidente dell'E.O.R.C. sul backstage d'allestimento.

[4] «Il nostro pubblico: un museo per tutti»; questa sezione è dedicata alle attività del Servizio Educativo "La Torre Narrante al Museo Diocesano di Monreale". Tra le tante il nuovo servizio "Let's visit together" che permette di effettuare visite a distanza in diretta *live*. Viene proposta in lettura la favola "Sogno di Re Guglielmo" tratta dal laboratorio "Caccia al Tesoro". Chiudono i saluti di S.E.R. Monsignor Pennisi e di Maria Concetta Di Natale.

Attraverso le video interviste, le immagini e i podcast parlano al pubblico le varie personalità che a diverso titolo hanno contribuito e contribuiscono ancora oggi alla *mission* del museo. Il racconto è volutamente "divulgativo" perché si rivolge ad un pubblico misto e di diverse età: si va dai video più tecnici sui restauri del Palazzo e gli allestimenti delle sale, ai video più informativi sulle iniziative espositive; dalle scelte museologiche proposte dalla Direzione, alla lettura della favola del "Sogno del Re Guglielmo" dedicato agli utenti più giovani. Nella struttura di allestimento, che ritorna al punto di partenza come il riavvolgersi di un nastro, si raccolgono e organizzano le informazioni permettendo a tutti di immergersi e partecipare del passato del museo[69].

Ritorna chiaro lo scopo educativo e inclusivo del museo come ribadito dalla nuova definizione approvata durante la 26ª conferenza internazionale a Praga[70] lo scorso agosto 2022: «il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze»[71]. A conferma del lavoro svolto, proprio in occasione della 26° Conferenza Internazionale, durante gli incontri *offset* promossi dai Comitati Internazionali di ICOM, la docu-mostra "Rewind – 10 anni al Museo Diocesano di Monreale" ha ottenuto un importante riconoscimento internazionale al Festival F@imp dell'Avicom 2021/2022[73], aggiudicandosi lo "Special Prize" nella categoria "other applications (virtual tours, 3d apps, ecc…) su 60 musei partecipanti da tutte le parti del mondo (Fig. 7)[72]. Tale riconoscimento ripaga del complesso lavoro di gestazione della docu-mostra che, seppur completato nell'arco di 3 mesi, ha visto numerose fasi e attività di lavorazione, non senza alcune difficoltà: dalla raccolta e selezione dei materiali audiovisivi

OADI Rivista 26.indd 125 07/02/23 11:29

e documentativi (foto, locandine, documenti, video), alla produzione di nuovi contenuti audiovisivi e delle interviste (alcune svolte obbligatoriamente a distanza per via delle restrizioni), alla creazione delle grafiche e degli allestimenti virtuali, fino alla presentazione e promozione presso i social. Pubblicata *online* durante la zona rossa e a museo chiuso, la docu-mostra ha contribuito alla ri-connessione con il pubblico del museo, che fortunatamente oggi può accedere in presenza senza difficoltà, ma può comunque conoscere uno spaccato importante della storia del Museo Diocesano[73].

La nuova definizione ICOM di museo pone l'accento su diversi temi che saranno oggetto di diversi approfondimenti e chiarimenti nell'immediato futuro: inclusione e accessibilità, mondo digitale e ambienti virtuali, attività immersive e metaverso sono solo alcuni degli scenari che ci aspettano. Nella fruizione del patrimonio si dovrà sicuramente tener conto sempre più di modalità non più soltanto "analogiche", ma anche "phygital"[74] ovvero di esperienze di interazione che combinano mondo fisico e mondo digitale[75]. Ma ciò che non dovrà mai mancare (e che ci auguriamo non manchi mai) sarà il contatto umano e la possibilità di fare "comunità".

[1] Dopo il primo lockdown tra marzo e maggio 2020 sono emersi profondi cambiamenti nel mondo della cultura e della scuola. Il dibattito su questa nuova situazione è stato alimentato da Convegni Nazionali come quello tenutosi online il 14 luglio 2020, organizzato dalla Sovrintendenza Capitolina in collaborazione con ICOM Lazio. Per approfondire cfr. *Chiusi per Covid aperti per la cultura. Musei e comunicazione digitale. Bilancio e prospettive*, a cura di I. Toffoletti, Roma 2021; D. Benedetti, *L'uso dei media da parte dei musei nell'era della pandemia Covid-19: criticità e potenzialità*, in *Media Education 11. Studi, ricerche, buone pratiche*, Firenze 2020, pp. 199-205.

[2] Dal 2013 "La Torre Narrante. La didattica per le arti decorative al Museo Diocesano di Monreale", progetto di mediazione culturale e di cittadinanza attiva, organizza il Servizio Educativo del Museo Diocesano e lo presenta al pubblico scolastico e dei privati. Accolto dall'Arcidiocesi e dalla Direzione del Museo nel 2011 a pochi mesi dall'inaugurazione, trova la sua piena attuazione con la stipula della convezione con l'Eorc Monreale, Ente gestore del museo, durante l'anno scolastico 2013/2014 e ad oggi registra ha registrato la presenza di più di 8000 partecipanti tra scuole e famiglie. Sul Servizio Educativo e la cura del progetto consulta: 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, Didattica 1, collana diretta da M.C. Di Natale", Palermo 2014.

[3] Il presente lavoro nasce dall'esperienza pratica di responsabile del Servizio Educativo, ruolo che svolgo presso il Museo Diocesano di Monreale dal 2013, e porta avanti studi e ricerche da me in parte esposti nella tesi di Master di II livello in "Responsabile della mediazione culturale e dei servizi educativi nei contesti museali", presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, A.A. 2020-21.

[4] Colgo l'occasione per ringraziare tutti coloro che a diverso titolo hanno partecipato a questo lavoro: S.E.R. Michele Pennisi, S.E.R. Salvatore Di Cristina, Prof. Maria Concetta Di Natale, Dott. Lisa Sciortino, Santo Cillaroto, Salvatore Zanca, Antonio Mirto, Arch. Lina Bellanca, Dott. Maria Reginella, Prof. Sergio Intorre, Prof. Giovanni Travagliato, Prof. Maurizio Vitella, Prof. Rosalia Francesca Margiotta, Don Nicola Gaglio, Arch. Ciro Lomonte, Arch. Guido Santoro, Arch. Antonio Fabrizio Cannella, Enzo Brai, Dott. Ignazia Ferraro, Dott. Rosadea Fiorenza, Alessandra Poli, Monique Thomas, Maria Sviridenko, Monica Li Vigni, Salvatore Gambacurta, Roberta Carollo; D.S. Mariangela Ajello, Prof. Nadia Ferrante, Alunni Classe IE dell'I.C. D. Scinà – Costa di Palermo; Francesco Paolo Amato, Giuliana Romeo, Alessandra Massimino, Ola Szuba, Ornella D'Angelo; Staff EORC: Enrico Geloso, Fabrizio La Mantia, Maria Pipi, Lidia Giangrande, Luca Palermo, Piero La Corte, Roberta Malizia, Zaira Martorana, Enza Alisena, Mimmo Renda, Salvino Trapani, Giuseppe Mazzola, Vincenzo Tusa, Filippo La Barbera.

[5] La docu-mostra è disponibile gratuitamente sul sito del Museo Diocesano di Monreale a questo link: <http://www.museodiocesanomonreale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=176&Itemid=270> [consultato il 12//2022].

[6] Sul Duomo di Monreale: D. Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco, *Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo normanne*, Palermo 1838; E. Mauceri, *Il Duomo e il chiostro di Monreale*, Milano 1935; W. Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965; L. Sciortino, *Il Duomo di Monreale*, San Vendemiano (Treviso) 2012.

OADI Rivista 26.indd 126 07/02/23 11:29

[7] M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, a. V, n. 12, dicembre 2015, note 16 e 17; L. Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, con saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Palermo 2016; A. Mottola Molfino, *Viaggio nei musei della Sicilia: guida ai luoghi*, con un testo di M.L. Ferruzza, Palermo 2010, p. 97. Il Museo Diocesano e le sue oreficerie sono stati analizzati e schedati da C. Dell'Utri, *Un catalogo virtuale dell'Oreficeria siciliana. La guida dei nuovi Musei dello Splendore*, tesi di dottorato XXIII ciclo A.A. 2008-2011, Dottorato in Storia dell'Arte medievale, moderna e contemporanea in Sicilia, tutor Prof M.C. Di Natale, Università degli Studi di Palermo, pp. 1-264.

[8] Come riportato dal Decreto d'Istituzione del Museo Diocesano disponibile on-line su: <http://www.museodiocesanomonreale.it/images/stampa/decreto.pdf> [consultato il 12-10-2022]. I lavori di allestimento e creazione del Museo, realizzato su finanziamento europeo erogato dalla Regione Siciliana, sono frutto della collaborazione tra diverse Istituzioni, come l'Arcidiocesi di Monreale, la Soprintendenza BB.CC. di Palermo, l'Università degli Studi di Palermo: cfr. colophon su: <http://www.museodiocesanomonreale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=34&Itemid=139> [consultato il 12-10-2022].

[9] Cfr.<http://www.museodiocesanomonreale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=39&Itemid=144> [consultato il 12-10-2022].

[10] S.E. Mons. M. Pennisi, *Premessa*, in C. Dell'Utri, *La didattica museale*..., Palermo 2014, p. 9. A Monsignor Pennisi è subentrato dal 31 luglio 2022 S.E.R. Monsignor Gualtiero Isacchi, attuale Arcivescovo di Monreale, che ha già presenziato all'inaugurazione dell'ultima mostra il 7 settembre 2022 "Monreale negli sguardi del Grand Tour – Opere e luoghi tra immagini dei viaggiatori stranieri e committenza degli Arcivescovi", curata da Maria Concetta Di Natale e Sergio Intorre con il coordinamento generale di Nicola Gaglio e Giuseppe Ruggirello.

[11] M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia*..., Palermo 2015.

[12] Al settore ha contribuito in maniera sostanziale Maria Concetta Di Natale con i suoi numerosi studi e con le importanti iniziative culturali promosse. Il 25 novembre 2022 è stato presentato al Duomo di Monreale il volume *Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto-G. Travagliato-M. Vitella, vol.1 e vol.2, Palermo 2022; all'iniziativa ha presenziato S.E.R. Mons. Gualtiero Isacchi.

[13] M.C. Di Natale *Introduzione* in C. Dell'Utri, *La didattica museale*…, Palermo 2014, p. 11.

[14] M.C. Di Natale *Introduzione* in L. Sciortino, *Il Museo Diocesano*…, con saggio introduttivo, Palermo 2016.

[15] Cfr. M.T. Montesanto, scheda 599, *Palazzo Arcivescovile*, in C. De Seta – M.A. Spadaro – F. Spatafora – S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida illustrata ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 2009, p. 489; L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte. La Committenza degli Arcivescovi*, presentazione di S.E. Mons. S. Di Cristina e introduzione di M.C. Di Natale, collana "Museo Diocesano di Monreale", n. 1, diretta da M.C. Di Natale, Palermo 2011.

[16] Per approfondimenti sul Duomo di Monreale e i cicli musivi, consulta: E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1951; R. Salvini, *Il Chiostro di Monreale*, 1962; W. Kroenig, *Il Duomo di Monreale*, Palermo 1965; G. Schirò, *Il Duomo di Monreale. Città dal Tempio d'oro*, Palermo 2007, Cfr. M.T. Montesanto, scheda 594, *Duomo*, in C. De Seta – M.A. Spadaro – F. Spatafora – S. Troisi, *Palermo*…, Palermo 2009, pp. 480-488; L. Sciortino, *Il Duomo*..., San Vendemiano 2012.

[17] M.C. Di Natale, *Criteri di museologia*…, 2015.

[18] Sul periodo storico consulta: G. Schirò, *Monreale città di e di vescovi*, in *L'anno di Guglielmo 1189-1989. Monreale: percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989. Sulle tipologie di sarcofago a "vasca" consulta, inoltre: A. Ambrogi, *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma 1995.

[19] Cfr. L. Sciortino, *La Sala San Placido nel Museo Diocesano di Monreale: sede della mostra*, in *Sicilia ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, catalogo della mostra (Monreale, Museo Diocesano, 07 giugno – 07 settembre 2012), a cura di M.C. Di Natale- G. Cornini -U. Utro, Palermo 2012, pp. 195-202; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 38-73.

[20] Cfr. E. D'Amico – R. Civiletto, scheda n. I.21, in M. Guttilla, *Mirabile artificio. Percorsi d'arte figurativa dal XV al XIX secolo nel territorio dell'Alto Belice Corleonese*, Palermo 2007, pp. 132-135.

[21] Cfr. M. Guttilla, scheda n. I.20, in M. Guttilla, *Mirabile artificio*…, 2007, pp. 130-131.

OADI Rivista 26.indd 127 07/02/23 11:29

[22] Cfr. G. Mendola, I,2,11, in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, catalogo della mostra a cura di G. Davì- G. Mendola, Piana degli Abanesi 2008, pp. 84-85.

[23] Sulle mostre del museo si rimanda alla pagina dedicata sul sito: <http://www.museodiocesano-monreale.it>

[24] Cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 106; M.C. Di Natale, *Dallo scriptorium*…, in *L'anno di Guglielmo*…, Palermo 1989, p. 198; C. Guastella, n. 18, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e suntuarie*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Siracusa-Palermo 1995, pp. 117-121; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 16-17.

[25] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 15-17 e p. 84.

[26] Cfr. *L'abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro tra memoria e recupero*, Atti del convegno di studi (Chiusa Sclafani e Santa Maria del Bosco, 17-18 aprile 2004), a cura di A.G. Marchese, Palermo 2004.

[27] Cfr. L. Sciortino, *Salvatore Renda Pitti*…, in *Itinerari*..., 2012, pp. 434-438.

[28] Cfr. M. Vitella, scheda n. 1.13, in *Splendori*…, 2001, pp. 432-433.

[29] Cfr. B. Fasone, I, 42, in *Gloria Patri*…, 2001, pp. 122-123.

[30] Cfr. N.A. Lo Bue, scheda n. IV,1, in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, catalogo della mostra a cura di G. Davì' e G. Mendola, Piana degli Albanesi 2008, p. 124.

[31] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 25-30.

[32] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 38-73.

[33] Cfr. M. Vitella, scheda n. 44, in *Splendori*…, 2001, p. 502.

[34] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 118-119.

[35] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 148-157.

[36] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, p. 175.

[37] Cfr. M. Guttilla, scheda n. I.25, in *Mirabile artificio*…, 2007, pp. 142-143.

[38] Cfr. W. Krönig, *Il Duomo*… 1965, p. 23; G. Schirò, *Monreale*…, in *L'anno di Guglielmo*…, 1989, p. 50; L. Sciortino, *Il Duomo*..., 2012, pp.162-163.

[39] Cfr. L. Sciortino, *La Cappella Roano*…, 2006; G. Schirò, *Il Duomo*…, 2007, p. 117.

[40] M.C. Di Natale, *L'Illuminata committenza dell'Arcivescovo Giovanni Roano*, in L. Sciortino, La Cappella…, 2006, pp. 17-32.

[41] M.C. Di Natale, *L'Illuminata*…, in L. Sciortino, *La Cappella Roano*…, 2006, p. 25.

[42] Cfr. E. Bonacini, *I musei e le forme dello storytelling digitale*, Roma, 2020, p. 37. Per un approfondimento sul mondo dei media digitali, cfr. N. Mandarano, *Musei e media digitali*, Roma 2019.

[43] Non è un caso che il personaggio scelto dal Servizio Educativo del Museo Diocesano sia una piccola "torre narrante".

[44] Cfr. E. Bonacini, *I musei e le forme*..., 2020, pp. 39-40.

[45] E. Bonacini, *I musei e le forme*..., 2020, p. 61.

[46] Sulla storia dei vescovi di Monreale vedi: L. Sciortino, *Monreale*..., Palermo 2011, con precedente bibliografia.

[47] Cfr. C. Dell'Utri, *La didattica museale*..., Palermo 2014, p. 40.

[48] Nel marzo 2020 il progetto educativo "La Torre narrante al Museo Diocesano di Monreale" è stato selezionato come portavoce di 'buone pratiche' in occasione della 'Biennale dell'educazione al patrimonio 2020 BEP20', convegno internazionale in cui la comunità scientifica mondiale, che si occupa di educazione al patrimonio propone temi di riflessione e futuri ambiti di ricerca, ma attualmente rinviata al 2022 a causa della pandemia mondiale.

[49] Tipologia nata dopo il Concilio Vaticano II e formalizzata dalla Conferenza Episcopale Italiana in tre distinti documenti che costituiscono un corpo organico di orientamenti per la Chiesa in Italia per quanto riguarda i rapporti Chiesa, arte e beni culturali: *Norme per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico della Chiesa in Italia*, (14 giugno 1974), in "Notiziario C.E.I." 6/1974, pp. 107-117; *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti*, (9 dicembre 1992), in "Notiziario C.E.I." n. 9, 12/1992; *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica*, (31 maggio 1996), in "Notiziario C.E.I." n. 44, 5/1996. I testi sono disponibili su: http://www.chiesacattolica.it sezione "Documenti" [consultato il 12-10-2022].

[50] D. Primerano, *Presentazione*, in *L'azione educativa per un museo in ascolto*, atti dell'VIII con-

OADI Rivista 26.indd 128 07/02/23 11:29

vegno nazionale dell'AMEI (Associazione Musei Ecclesiastici Italiani), Trento, 19-21 ottobre 2011, a cura di D. Primerano, Trento 2012, p. 6.

[51] *Ibidem*.

[52] D. Primerano, *Presentazione*, in *L'azione educativa…*, Trento 2012, p. 7.

[53] E. Nardi, *Forme e messaggi del museo*, Milano, 2011, p. 9.

[54] M. Xanthoudaki, *Il progetto educativo nel rapporto tra museo e scuola*, in *La qualità nella pratica educativa del museo*, a cura di M. Sani e A. Trombini, Bologna 2003, p. 104.

[55] S. Mascheroni, *Come coniugare azione educativa e finalità pastorale affinché il museo ecclesiastico divenga un luogo educativo di dialogo e confronto*, tavola rotonda in *L'azione educativa…*, Trento 2012, p. 141. Sull'argomento cfr. M.E. Colombo, *Musei e cultura digitale. Fra narrativa, pratiche e testimonianze*, San Giuliano Milanese (MI), 2020.

[56] C. Panciroli, *Documentare per creare nuovi significati: i musei virtuali*, in *Tecnologie per l'educazione*, a cura di P.C. Rivoltella e P.G. Rossi, Pearson, Milano-Torino 2019, p. 85.

[57] La docu-mostra è stata elaborata mediante il supporto di un comitato scientifico. Cfr. *Colophon* su <http://www.museodiocesanomonreale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=176&Itemid=270> [consultato il 12-10-2022]. Sull'apprendimento digitale cfr. R. Pace, *Digital Humanities, una prospettiva didattica*, con prefazione di P. Limone, Roma 2015.

[58] Per l'uso della piattaforma esistono alcuni tutorial disponibili on-line. Cfr. *WebinER 20-21* – Realtà Virtuale con Artsteps a cura di Gianfranco Pulitano – Servizio Marconi EXT <https://www.youtube.com/watch?v=z-Dhy92QEPw&t=3256s> [consultato il 12-10-2022].

[59] Sull'uso di ArtSteps consulta: E. Pulvirenti, *Come realizzare una mostra virtuale*, post del 22/08/2020 disponibile su <https://www.didatticarte.it/Blog/?p=13647> [consultato il 12-10-2022].

[60] Cfr. Progetto di DaD "Usare ArtSteps.com per creare una Virtual Gallery", realizzato dalle classi terze sez. D-E-F della Scuola Secondaria di I Grado, a cura di Daniela D'Andrea, Prof.ssa di Arte e Immagine dell'I.C. Marconi di Castelfranco Emilia (MO) aprile 2020 – A.S. 2019/2020. Disponibile su <www.educazioneartistica.net> [consultato il 12-10-2022].

[61] La mostra virtuale ha riunito opere della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, la Biblioteca Regionale della Sicilia "A. Bombace". Cfr. http://www.oadi.it/ex-machina/ [consultato il 12-10-2022].

[62] Fondato nell'ambito degli studi storico-artistici dell'Università di Palermo da Maria Concetta Di Natale nel 2007, l'Osservatorio rappresenta la prima struttura di ricerca e indagine sul ricco patrimonio delle Arti Decorative che dalla Sicilia e dall'Italia si apre all'Europa, pensato come utile strumento scientifico del Dipartimento già di Studi Storici e Artistici, oggi Culture e Società, dell'Università degli Studi di Palermo per ampliare la ricerca nel settore specifico. Tra gli obiettivi dell'Osservatorio sono «la conoscenza, la divulgazione e la valorizzazione delle opere d'arte decorativa in Italia, partendo dalla Sicilia, territorio in cui esse hanno uno sviluppo particolare e maggiormente variegato rispetto a tutte le regioni peninsulari», e che si propone «di raccogliere, schedare e mettere in rete tutto ciò che è edito nel settore in Italia, di raccogliere volumi e materiali fotografici, di realizzare convegni di studi, pubblicazioni, mostre e iniziative culturali diverse».

[63] Cfr. http://www.oadi.it/ex-machina/ [consultato il 12-10-2022].

[64] Il 18 maggio 2021, in occasione dell'IMD 2021 (International Museum Day 2021) è stato pubblicato il *trailer* video disponibile su: <https://youtu.be/0X1BQD4EvEY> [consultato il 12/10/2022]. Il 27 maggio 2021 è stato pubblicato *online* il link per accedere alla mostra virtuale, disponibile dalla pagina del sito del Museo Diocesano di Monreale (v. nota 5, *infra*). Il 17 luglio 2021 è stata presentata ufficialmente *online* da Ciro Lomonte, alla presenza di S.E.R. Monsignor Pennisi e di Maria Concetta Di Natale (registrazione disponibile sul Canale YouTube del Servizio Educativo: <https://youtu.be/PDE3zZNO794> [consultato il 12/10/2022].

[65] Cfr.<http://www.museodiocesanomonreale.it/index.php?option=com_content&view=article&id=176&Itemid=270> [consultato il 12/10/2022].

[66] Realizzate insieme alla guida LIS Monique Thomas, che ringrazio.

[67] A cura di Maria Sviridenko, che ringrazio.

[68] *Sicilia ritrovata.Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, catalogo della mostra (Monreale, Museo Diocesano, 07 giugno – 07 settembre 2012), a cura di M.C. Di Natale-G. Cornini -U. Utro, Palermo 2012.

OADI Rivista 26.indd 129 07/02/23 11:29

[69] Per lanciare la mostra è stato realizzato anche un trailer video disponibile su: <https://youtu.be/5gibE1MGzT4> [consultato il 12/10/2022].

[70] Sulla Conferenza consulta: <https://prague2022.icom.museum/>[consultato il 12/10/2022].

[71] Documento scaricabile su: <https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2022/12/NL-Settembre-2022.pdf> [consultato il 12/10/2022].

[72] Il F@IMP (*Festival of Audiovisual and Innovative Museum Media Productions*) mira a incoraggiare e riconoscere la produzione e la distribuzione di media audiovisivi (audio, film) e tecnologie multimediali innovative (siti web, programmi interattivi, applicazioni mobili e installazioni espositive creative e interpretative) avviate o prodotte da musei o istituzioni culturali e del patrimonio in tutto il mondo. AVICOM dal 1991 è il Comitato Internazionale ICOM (International Council of Museums) per l'Audiovisivo, le Nuove Tecnologie ei Social Media. Su AVICOM e sul Festival consulta: <https://faimpavicom.org/#/home> [consultato il 12/10/2022].

[73] La cerimonia di premiazione dei 21 vincitori del Festival si è svolta il 25 agosto presso il Museo Nazionale della Tecnica di Praga: sono andata personalmente a ritirare il premio in rappresentanza della Direzione e di tutto lo staff. Colgo l'occasione per ringraziare tutti nuovamente per il grande riconoscimento ottenuto, frutto di un ottimo lavoro di squadra.

[74] Per "phygital", neologismo che unisce le parole "physical" e "digital", si intende tutto ciò tutto ciò che unisce il contatto e la presenza fisica all'esperienza digitale. Sull'etimologia, consulta Accademia della Crusca, <https://accademiadellacrusca.it/it/parole-nuove/phygital/23518> [consultato il 9-10-2022]. Sul significato più vasto e la sua applicazione al mondo del marketing e della cultura, N. Andreula, *#Phygital. Il nuovo marketing, tra fisico e digitale*, Milano 2020.

[75] Tuttora presso il museo è stata allestita una postazione virtuale che permette di fruire in presenza la docu-mostra facendo sperimentare un'esperienza a metà strada tra "physical" e "digital".

OADI Rivista 26.indd 130 07/02/23 11:29

OADI Rivista 26.indd 131 07/02/23 11:29

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
Dicembre 2022
Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Edity Società Cooperativa
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Valeria Patti

OADI Rivista 26.indd 132 07/02/23 11:29