RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA





•





•



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



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

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttori scientifici: Maria Concetta Di Natale - Enrico Colle

Comitato scientifico:

Presidente: Maria Concetta Di Natale

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

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

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Coordinamento editoriale per l'edizione a stampa: Valeria Patti

Redazione: Sergio Intorre, Alessia Corso, Antonina Quartararo.

Immagine di copertina: Enrico Girardet, Elena di Savoia, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

Direzione e Redazione:

 \bigoplus

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
- Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale di Andrea Missagia
- 29 I Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo) di Sara Mocci
- 43 Un raro manufatto ligneo post-bizantino del Museo Nazionale di Ravenna di Elisa Emaldi Georgia Mavroeidakou
- Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani per il Gran Principe Ferdinando di Elisa Zucchini
- 67 L'inedito antependium d'argento di Salvatore Castronovo a San Mauro Castelverde di Salvatore Anselmo
- 77 Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini di Giovanni Boraccesi
- 91 Amuleti scursuna in corallo di Roberta Cruciata
- 101 L'*Antinoo Albani* di Pietro Paolo Spagna. Un inedito *objet d'art* nel solco dei Valadier di Sante Guido
- "Intrecci a regola d'arte": l'antica e pregiata tradizione del filet di bosa. Una nota introduttiva di Giovanna Benedetta Puggioni
- 133 Recensioni





•



EDITORIALE

di Enrico Colle e Maria Concetta Di Natale

I dodicesimo anno di pubblicazione di OADI – Rivista coincide con un momento di generale ripresa e di un graduale recupero delle normali attività, che salutiamo con prudente sollievo e speranza per il futuro. In questo numero Andrea Missagia, sulla base di un'aggiornata campagna di ricognizione, studia le opere di oreficeria con smalti traslucidi di epoca tardomedievale conservate nel padovano. Partendo da un'analisi dei musei diocesani sardi, Sara Mocci prende in esame una statua lignea di San Cristoforo della fine del XV secolo nel Museo del Duomo di Cagliari. Un trittico ligneo post-bizantino nel Museo Nazionale di Ravenna è l'argomento del saggio di Elisa Emaldi e Georgia Mavroeidakou, che ne propongono anche un'accurata lettura iconografica. Elisa Zucchini analizza un nucleo di bozzetti realizzati nel 1702 da Giovanni Antonio Fumiani e commissionati all'artista da Ferdinando de' Medici. Salvatore Anselmo pubblica un inedito paliotto in argento nella chiesa di San Mauro a San Mauro Castelverde, opera realizzata nel 1778 dall'argentiere palermitano Salvatore Castronovo. Giovanni Boraccesi prosegue nel suo studio dell'argenteria in area greco-orientale prendendo in esame le suppellettili liturgiche della chiesa di Myrsini a Tinos. Roberta Cruciata studia una tipologia di gioielli in corallo trapanese finora poco indagata, gli amuleti a forma di animali o mostri marini. Attraverso l'analisi della produzione dell'orafo romano Pietro Paolo Spagna e, in particolare, del rilievo dell'Antinoo Albani realizzato dall'artista, Sante Guido ricostruisce il contesto dell'oreficeria romana, segnato dall'attività dai Valadier, il cui influsso si può leggere anche negli artisti successivi. Elisa Puggioni, infine, propone uno studio della manifattura sarda del filet, concentrandosi sulla produzione di Bosa e sulle sue peculiarità rispetto alle realizzazioni del resto dell'Isola. Completa il numero una recensione dell'ultimo libro di Paola Venturelli Arte orafa milanese 1450-1527 – Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica, tanto interessante quanto completo e ricco di informazioni e spunti di ricerca.





•



ABSTRACT

Andrea Missagia

Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

Scopo del presente articolo è quello di fornire uno scorcio sull'oreficeria a smalto traslucido presente nel territorio padovano, prodotta in un arco cronologico che comprende gran parte dei secoli XIV e XV, andando perciò a toccare l'epoca dell'oreficeria padovana gotica, tardogotica e in parte rinascimentale. Gli oggetti analizzati sono manufatti orafi appartenenti a categorie diverse, principalmente di carattere sacro. Questo studio tocca diversi aspetti di questi manufatti, dallo stile delle placchette figurate alle loro tipologie formali, fino alla complessa varietà delle ornamentazioni a traslucido. La ricerca evidenzia una continuità nell'uso di questa tecnica almeno fino alla fine del secolo XV.

Translucent enamel goldsmiths' art in the Paduan territory of the Late Middle Ages

The purpose of the present article is to provide a picture of the translucent enamelled goldsmithery present in the Paduan territory and produced in a time span that includes most of the 14th and 15th centuries, thus involving the Paduan Gothic, Late Gothic and, partly, Renaissance goldsmithery. The analysed artifacts are goldsmith's objects belonging to different categories, mainly of liturgical nature. This study touches upon many aspects of these artifacts, from the style of the illustrated plaques to their formal typologies and the complex variety of the translucent ornamentations. The research brings to light a continuity in the use of the technique until at least the end of the 15th century.

Sara Mocci

I Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

La funzione dei musei diocesani va ben oltre la conservazione, valorizzazione e fruizione delle opere d'arte. Essi racchiudono in sé un insieme di valori estetici e morali che legano indissolubilmente il bene culturale alla devozione dei fedeli. L'articolo analizza la realtà dei musei diocesani sardi, approfondendo un'inedita scultura lignea di San Cristoforo del XV secolo nel Museo Diocesano di Cagliari.

Diocesan museums in Sardinia and an unpublished Saint Christopher (15th century)

The function of diocesan museums goes far beyond the conservation, enhancement and enjoyment of works of art. They embody a set of aesthetic and moral values that inextricably link the cultural



heritage to the devotion of the faithful. The article analyses the reality of Sardinian diocesan museums, examining an unpublished 15th-century wooden sculpture of St Christopher in the Museo Diocesano in Cagliari.

Elisa Emaldi – Georgia Mavroeidakou

Un raro manufatto ligneo post-bizantino del Museo Nazionale di Ravenna

Il Museo Nazionale di Ravenna possiede tra le sue collezioni un vasto nucleo di oggetti devozionali post-bizantini, tra i quali spicca un trittico ligneo, che già Giuseppe Gerola considerava "il pezzo più notevole della raccolta". L'articolo propone uno studio scientifico dell'opera e ne analizza l'iconografia, contestualizzandola con analoghi esemplari coevi.

A rare post-Byzantine wooden artefact from the National Museum of Ravenna

The National Museum of Ravenna has in its collections a vast nucleus of post-Byzantine devotional objects, among which a wooden triptych stands out, which Giuseppe Gerola already considered "the most remarkable piece in the collection". The article proposes a scientific study of the work and analyses its iconography, contextualising it with similar contemporary examples.

Elisa Zucchini

Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani per il Gran Principe Ferdinando de'Medici

I quattro bozzetti per torcieri di Giovanni Antonio Fumiani (Galleria degli Uffizi, depositi), dipinti nel 1702 per il Gran Principe Ferdinando de'Medici, si rapportano al gusto di quest'ultimo per forme d'arte bizzarre e fantasiose. Il colore monocromo, argenteo o bronzeo, dei dipinti sembra suggerire la raffigurazione di candelieri metallici, con elementi ispirati all'oreficeria fiorentina tardocinquecentesca e seicentesca, nonché ai disegni di oreficerie di Soldani Benzi. Il ductus fluido ed il disegno irregolare sembrano escludere che le tele siano state pensate come progetti in vista di un'esecuzione, richiamandosi piuttosto alle grottesche della scuola di Raffaello per esplicita richiesta del principe, insolita in un periodo di sfavore del genere. Se l'iconografia di tre bozzetti – i Quattro Elementi, le Quattro Età dell'uomo, i Quattro Continenti – è indicata dalle fonti, non è al momento possibile decifrare quella del quarto. Fumiani eseguì per Ferdinando anche otto bozzetti per vasi, l'unico superstite dei quali è sempre agli Uffizi. L'urna rappresentata in questo ricorda i vasi eseguiti per Francesco I de' Medici (come i vasi veri e propri della raccolta del Gran Principe) nella forma e negli elementi, insieme a citazioni dello stile auricolare – questi caratteri stilistici erano familiari al mecenate per le cornici dei dipinti del prozio cardinal Leopoldo.

Sketches of decorative artworks by Giovanni Antonio Fumiani for Grand Prince Ferdinando de'Medici

The four sketches of candlesticks by Giovanni Antonio Fumiani (Uffizi Gallery deposits), painted in 1702 for Grand Prince Ferdinando de'Medici, relate to the latter's taste for bizarre and fanciful art forms. The silver and bronze monochrome of the paintings seemingly suggests the representation of metallic candlesticks, with elements inspired by late 16th-century and 17th-century Florentine goldsmithery, and by Soldani Benzi's decorative art designs. The fluid brushstrokes and irregular drawing apparently rule out that these paintings aimed to be projects in view of an execution, rather they recall the grotesques by Raphael's school upon the prince's request, an unusual one in a period unfavourable to the genre. The iconography of three sketches – the Four Elements, the Four Ages of humankind, the Four Continents – is revealed by the sources, but in this moment it is impossible

10



16/11/23 16:43



()ADI

to decipher the iconography of the fourth. Fumiani also painted for Ferdinando eight sketches for vases, the only surviving one of which is in the Uffizi deposits. The depicted vase calls to mind the ones executed for Francesco I de'Medici (just like the actual vases in the Grand Prince's collection) in its shape and parts, in addition to hints of auricular style – those stylistic characteristics were familiar to the patron because of the frames of his great uncle Cardinal Leopoldo's paintings.

Salvatore Anselmo

L'inedito antependium d'argento di Salvatore Castronovo a San Mauro Castelverde

Tra i diversi e ricchi Tesori siciliani, indagati a partire dagli anni Trenta del secolo scorso da Maria Accascina, si inserisce quello, pressoché inedito, di San Mauro Castelverde. A conclusione del processo di rinnovamento stilistico che interessò la chiesa madre del centro madonita nel corso del XVIII secolo, venne commissionato, nel 1778, l'inedito paliotto architettonico in argento, con la figura del Patrono al centro, oggetto di questo studio.

Salvatore Castronovo's unpublished silver antependium in San Mauro Castelverde

One of the many rich Sicilian treasures investigated since the 1930s by Maria Accascina is the almost unpublished altarpiece from San Mauro Castelverde. At the end of the process of stylistic renovation that affected the mother church of the Madonie town during the 18th century, the unpublished silver altar frontal with the figure of the patron saint in the centre, the subject of this study, was commissioned in 1778.

Giovanni Boraccesi

Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini

L'articolo prende in esame gli arredi liturgici in argento custoditi nella chiesa dell'Annunciazione a Myrsini, sull'isola greca di Tinos, opere realizzate tra il XVII e il XIX secolo.

A Symphony of Silver on the Island of Tinos: the Church of Myrsini

The article examines the silver liturgical furnishings in the Church of the Annunciation in Myrsini on the Greek island of Tinos, works made between the 17th and 19th centuries.

Roberta Cruciata

Amuleti scursuna in corallo

Hanno finora ricevuto poca attenzione negli studi scientifici dedicati alle opere delle maestranze trapanesi in rosso corallo del tardo XVIII e del XIX secolo alcuni amuleti a guisa di animali/mostri marini denominati scursuna. Essi non sono soltanto da considerare affascinanti manufatti in virtù della curiosità che il corallo, e l'universo simbolico al quale esso rimanda, continua ancora oggi a suscitare, ma racchiudono un intrinseco interesse che si esplica su due livelli: il primo, facilmente intuibile, connesso alle usanze e alle credenze popolari, il secondo come manifestazione artistica da mettere in relazione all'eclettismo storicista che durante l'Ottocento investì anche le arti decorative siciliane.

Scursuna coral amulets

Some amulets in the shape of sea animals/monsters, called scursuna, have received little attention in scientific studies of the coral red works of the Trapani craftsmen of the late 18th and 19th centuries. These are not only fascinating artefacts because of the curiosity that coral and the symbolic universe





to which it refers still arouse today, but they also hold an intrinsic interest on two levels: the first, easily intuitable, linked to popular customs and beliefs, and the second as an artistic manifestation to be related to the historicist eclecticism that also affected Sicilian decorative arts during the 19th century.

Sante Guido

L'Antinoo Albani di Pietro Paolo Spagna – Un inedito objet d'art nel solco dei Valadier

L'autore prende in esame la produzione dell'orafo romano Pietro Paolo Spagna e, in particolare, del rilievo dell'Antinoo Albani realizzato dall'artista. L'opera, quale riproduzione in scala di un vero oggetto di culto, ben si inserisce tra le creazioni Valadier, per molta parte destinate ai Grand Tourists, per i quali venivano riprodotti in dimensioni minori i capolavori dell'età classica. Attraverso l'analisi della produzione di Pietro Paolo Spagna, l'articolo ricostruisce il contesto dell'oreficeria romana, segnato dall'attività dai Valadier, il cui influsso si può leggere anche negli artisti successivi.

Pietro Paolo Spagna's Antinoo Albani – An unprecedented objet d'art in the wake of the Valadier family

The author examines the production of the Roman goldsmith Pietro Paolo Spagna and, in particular, the relief of Antinoo Albani made by the artist. The work, as a scale reproduction of a real cult object, fits in well with Valadier's creations, for the most part intended for Grand Tourists, for whom the masterpieces of the classical age were reproduced in smaller dimensions. By analysing the production of Pietro Paolo Spagna, the article reconstructs the context of Roman goldsmithing, marked by the activity of the Valadier family, whose influence can also be seen in later artists.

Giovanna Benedetta Puggioni

"Intrecci a regola d'arte": l'antica e pregiata tradizione del filet di Bosa. Una nota introduttiva

L'articolo studia l'arte del ricamo diffusa in Sardegna, con particolare attenzione alla realizzazione dell'antico filet, il cui centro principale di lavorazione è stato ed è tuttora la città di Bosa. Si pone l'accento sulla tecnica, sugli strumenti e sui temi ornamentali presenti nei vari manufatti, prendendo in esame in particolar modo alcuni esemplari di tovaglie d'altare conservati nelle chiese cittadine.

"Artful weaving": the ancient and precious tradition of the Bosa filet. An introductory note

The article studies the art of embroidery widespread in Sardinia, with particular attention to the creation of the ancient filet, whose main centre of production has been and still is the town of Bosa. Emphasis is placed on the technique, the tools and the ornamental themes present in the various artefacts, examining in particular some examples of altar tablecloths preserved in the town's churches.



Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

DI ANDREA MISSAGIA

uesto contributo muove da un'indagine più generale, condotta con l'obiettivo di valutare l'entità delle oreficerie a smalto traslucido attualmente presenti in Veneto¹, il cui esordio in quest'area è documentato a partire dalla prima metà del secolo XIV. A seguito di un'aggiornata campagna di ricognizione e studio su questa tipologia di materiali, sulla base dei risultati ottenuti si è deciso in questa sede di fornire uno scorcio d'insieme del patrimonio di manufatti conservati a Padova e nel suo territorio, i quali costituiscono un *corpus* di oggetti di particolare rilevanza per quantità e qualità.

L'avvio per uno studio delle oreficerie a traslucido nel contesto padovano è fornito dalla celebre Croce-reliquiario del legno della Santa Croce², donata al Tesoro della Cattedrale di Padova dal vescovo Ildebrandino Conti³, la quale costituisce il più antico manufatto a traslucido in Veneto. L'opera, riconosciuta quale prodotto di importazione e datata entro il secondo decennio del secolo XIV, può essere collegata alla produzione della bottega di Guccio di Mannaia, il maestro orafo a cui tradizionalmente si attribuisce la nascita del nuovo modo di smaltare verso l'ultimo decennio del secolo XIII⁴.

La croce di Padova ci rende partecipi di alcuni caratteri tipici di questo nuovo tipo decorazione, come gli elementi floreali e le immagini di volatili in medaglioni incisi che si intrecciano per impreziosire i bracci del reliquiario. A questa decorazione si aggiungono le placchette con figure, le quali sono inserite elegantemente entro cornici ad archetti trilobi. Grazie alla loro buona conservazione, possiamo notare come le paste vitree siano presenti in diversi colori: il blu per gli sfondi, il giallo-oro, l'azzurro, il verde-smeraldo, il marrone in più sfumature, ed il rosa per gli incarnati; le campiture delle cornici invece sono in smalto *champlevé* rosso opaco.

L'importanza dell'opera deve essere relazionata alla figura di Ildebrandino, la cui lunga permanenza ad Avignone, all'epoca sede papale, unita alla fitta rete di conoscenze stretta durante i suoi numerosi viaggi, possono essere visti come fattori determinanti per il contatto con le più recenti innovazioni nel campo dell'oreficeria. Alcuni studi hanno inoltre sottolineato come l'arrivo di Ildebrandino a Padova nel 1332 abbia determinato l'arricchimento del Tesoro della Cattedrale grazie a generose donazioni di cui egli stesso fu autore⁵: i primi Inventari trecenteschi mettono in luce un grande patrimonio di opere, di differente tipologia e materiale, e già a partire dall'Inventario del 1339 trovano descrizione diversi oggetti decorati a smalto⁶.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Bottega padovana, secondo quarto del XIV secolo, Reliquiario del bicchiere di Aleardino, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.

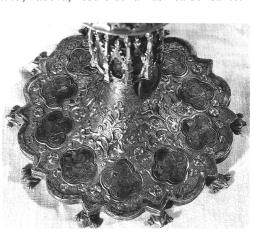


Fig. 2. Bottega padovana, secondo quarto del XIV secolo, Reliquiario del bicchiere di Aleardino: particolare del piede con placchette smaltate, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.

Se nel momento d'esordio del traslucido in questo territorio possiamo quindi ammettere la circolazione di opere contraddistinte da smalti di produzione toscana, al tempo stesso è da sottolineare la presenza di manufatti i cui smalti esprimono un linguaggio tipicamente locale. Fondamentali in questo senso sono state le indagini condotte da Giordana Mariani Canova in relazione al cosiddetto "Maestro del Serpentino", un nome tradizionalmente associato alla montatura del calice custodito presso il Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia⁷. Le ricerche della Mariani Canova, pubblicate in un importante contributo del 19848, hanno dimostrato come la montatura del calice presenti una serie di placchette figurate, il cui stile d'esecuzione si pone in diretto rapporto con l'opera di Giotto a Padova⁹. Questi smalti, definiti "giotteschi", trovano riscontro in diversi manufatti padovani, databili almeno fino alla fine del secolo XIV, con un riferimento non solo all'attività del Maestro fiorentino, ma anche, e soprattutto, a quei pittori che seppero raccoglierne l'eredità, dal Guariento a Giusto de' Menabuoi, da Altichiero da Zevio a Jacopo Avanzi fino a Jacopo da Verona.



Fig. 3. Bottega padovana, secondo quarto del XIV secolo, Reliquiario del bicchiere di Aleardino: particolare della placchetta del piede raffigurante il Cristo benedicente, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.

Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

reficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

OADI

Una delle prime opere rinviabili a questo linguaggio è il Reliquiario del bicchiere di Aleardino conservato nel Tesoro della Basilica del Santo a Padova¹⁰ (Fig. 1). Il reliquiario, datato al secondo quarto del secolo XIV, si presta ad una serie di analogie con la montatura del calice del Serpentino a partire dalle placchette figurate della base di forma quadrilobata (Fig. 2), inserite in cornici lisce sbalzate che costituiscono parte integrante della decorazione a foglie e racemi del piede. Le figure a smalto, poste entro compassi ad archetti trilobati, sono modellate da un intaglio sottile e dai tratti marcati: questo segno così netto contribuisce alla resa di un intenso espressionismo dei volti, con gli occhi talvolta segnati da occhiaie. Si può affermare che nell'intera costruzione delle figure, dalle aureole scorciate alle vesti contrassegnate da pieghe verticali, sia evidente come l'artista abbia assimilato in modo consapevole quei caratteri tipici della pittura di Giotto, ad esempio nel Cristo benedicente (Fig. 3), il quale ricorda i Profeti con cartiglio, inseriti nei tondi dipinti presenti nella Volta della Cappella (Fig. 4) - si noti l'uguale resa della bocca - oppure nelle coppie di Evangelisti (Fig. 5) che con i loro profili richiamano i *Profeti* sempre nella Volta della Cappella (Fig. 6).

Di un certo interesse sono poi le placchette di forma triangolare del coperchio del reliquiario, dove le figure di *Sant'Antonio*, *Santa Chiara* e *San Ludovico di Tolosa* rinviano alla committenza francescana dell'opera. La presenza di questi santi nella decorazione a smalto in opere d'oreficeria sacra richiama il repertorio orafo di tradizione toscana - li troviamo già nel calice, realizzato entro il 1292, firmato da Guccio di Mannaia¹¹ - dove erano soliti apparire a mezza o a più di mezza figura. Nel reliquiario padovano sono invece a figura intera, creando in questo modo un insieme coerente con le due placchette del coperchio a scene narrative, ossia quella con il *Beato Oderico da Pordenone mentre battezza un infedele* e quella con *San Francesco che riceve le stigmate*¹². A traslucido troviamo infine le lamine con *Santi*, a figura intera e di profilo, inserite sullo sfondo delle nicchie del nodo del reliquiario, una scelta decorativa presente anche nel coevo Reliquiario della pietra del Getsemani e di altre sette reliquie, sempre della Basilica del Santo¹³.



Fig. 4. Giotto, 1303-1305, *Madonna col Bambino e Profeti con cartiglio*, Padova, Cappella degli Scrovegni, Volta.



Fig. 5. Bottega padovana, secondo quarto del XIV secolo, *Reliquiario del bicchiere di Aleardino:* particolare della placchetta del piede raffigurante un Evangelista, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

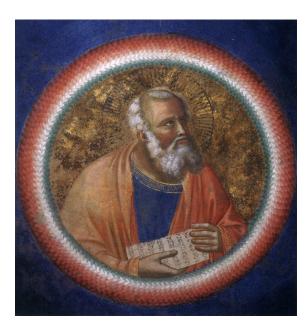


Fig. 6. Giotto, 1303-1305, Profeta, Padova, *Cappella degli Scrovegni*, Volta (particolare).

Rimanendo nell'ambito dei manufatti databili al secondo quarto del secolo XIV, un'analisi delle forme utilizzate dagli orafi nella resa delle placchette figurate ha fatto emergere una certa predilezione per l'utilizzo di cornici interne ad esse: una soluzione che sembra scomparire a partire dalla seconda metà del secolo XIV. Tra i vari motivi, il più frequente è quello utilizzato alla base dei manufatti, con placchette quadrilobate a figure inserite in cornici interne ad archetti trilobati¹⁴, un motivo già attestato nelle produzioni senesi¹⁵. Queste tipologie ornamentali permettono inoltre di porre diversi confronti con la pittura¹⁶: le botteghe orafe potevano infatti aver ricevuto suggestioni, oltre che da oggetti importati, anche dalla cultura figurativa locale. Ci si riferisce

ad esempio a testimonianze risalenti ai primi decenni del secolo XIV, come i *Busti di Sante* entro cornici polilobate inserite nelle fasce ornamentali del sottarco appartenente alla Cappella delle Benedizioni nella Basilica del Santo (Fig. 7), o le analoghe cornici con *Busti di Santi* presenti nell'arcone che divide il presbiterio dall'abside nella Cappella degli Scrovegni (Fig. 8).

Giunti quindi alla seconda metà del secolo XIV, tra le opere che più si contraddistinguono per l'impiego del traslucido troviamo il Reliquiario della pietra del Getsemani, di un dito di San Ludovico e altre reliquie¹⁷ (Fig. 9), ed il Reliquiario di un dito di un piede di San Lorenzo¹⁸, entrambi custoditi nel Tesoro della Basilica del Santo e datati all'ultimo quarto del secolo.

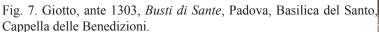
Nel primo reliquiario il traslucido è applicato su lamine d'argento incise con raffigurazioni di volatili¹¹¹ inseriti in compassi polilobi, riprendendo in questo modo un motivo caro agli orafi toscani, impiegato già tra il secolo XIII e XIV, ma che qui assume una nuova dimensione spaziale in relazione al caratteristico nodo a cornicione. A questa decorazione se ne aggiunge una fitomorfa nel nodo con fiori assieme a foglie, e nei due rocchetti del fusto, con una tipologia floreale che sarà ricorrente in diversi manufatti databili a partire dall'ultimo quarto del secolo XIV²⁰. Smalti traslucidi sono presenti anche nel piede, dove all'interno di castoni sono inserite delle placchette argentee a dodici lobi contenenti immagini di *Santi* a più di mezza figura (Fig. 10). Parti a traslucido caratterizzano anche gli spioventi del tetto del cofanetto appartenente alla parte sommitale del reliquiario, con figure di *Angeli* in cornici polilobate (Fig. 11) assieme ad elementi vegetali²¹. Nella realizzazione degli *Angeli* è possibile scorgere l'influsso della cultura artistica padovana della seconda metà del secolo XIV: oltre alle cornici, le cui soluzioni ricordano quelle usate dal Guarien-



to nel registro inferiore della Cappella Maggiore nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo agli Eremitani (Fig. 12), si considerino i medaglioni polilobi con Santi, di ugual impostazione rispetto a quelli del reliquiario, realizzati da Giusto de' Menabuoi nella Cappella del beato Luca Belludi alla Basilica del Santo (Fig. 13), o ancora gli Angeli nei tondi realizzati da Andriolo de Santi per la decorazione scultorea del Battistero della Cattedrale, in relazione alla tomba di Fina Buzzacarini, consorte di Francesco da Carrara, signore di Padova.

Anche nel Reliquiario di un dito di un piede di San Lorenzo lo smalto traslucido viene utilizzato a decoro di un repertorio zoomorfo, affine al precedente reliquiario, con animali inseriti in simili compassi. Nel manufatto spicca il gusto per l'elemento floreale, impiegato, oltre che nelle borchie a calotta semisferica delle base, anche per abbellire i fiori con cui terminano i rami che si allungano dal fusto. Questo gusto per la decorazione floreale a smalto traslucido è un elemento ricorrente nelle opere di questo periodo; sono diversi infatti i manufatti che presentano fiori, spesso realizzati a fusione e decorati attraverso soluzioni diverse. In alcuni casi lo smalto veniva steso solamente su alcuni petali, lasciando in questo modo visibili le altre parti in argento dorato, come nel Reliquiario di un dito di un piede di San Lorenzo; in altri casi lo si trova a copertura dell'intero fiore, come nel Reliquiario di Sant'Andrea apostolo della Cattedrale di Padova²² (Fig. 14).

Datato anch'esso alla seconda metà del secolo XIV, il Reliquiario di un frammento della colonna della Flagellazione del Tesoro del Santo a Padova presenta un caratteristico piede a quattro punte ad archi trilobati terminanti a cuspide; presso ogni punta sono inseriti dei castoni ospitanti placchette di forma pentagonale con i lati leggermente inflessi, con immagini di Evangelisti a smalto traslucido. Dall'analisi di queste figure traspare l'abilità dell'orafo per una ricercata eleganza gotica, rivelando ancora una volta l'assimilazione del linguaggio pittorico padovano: dall'espressione dell'Evangelista più giovane, che si presta al confronto con quella degli Angeli raffigurati nel Giudizio Universale della Cappella degli Scrovegni²³, passando per il volto





reficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale



Andrea Missagia Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

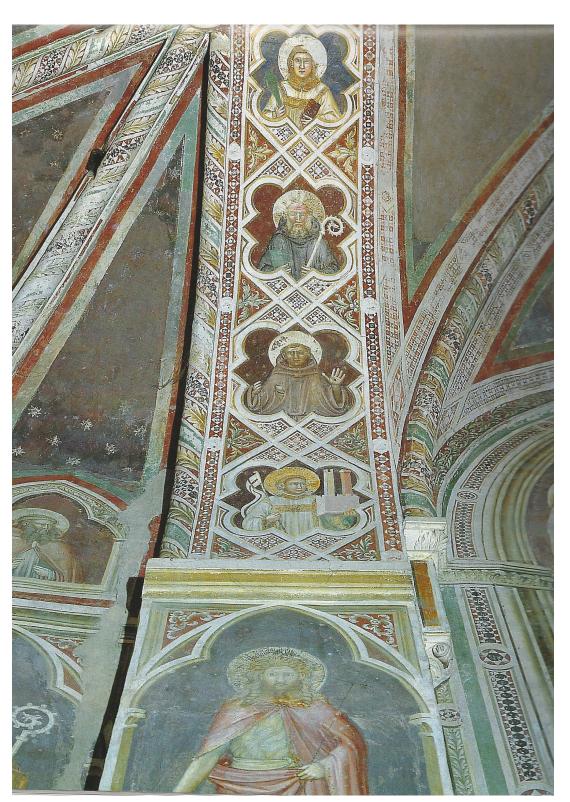


Fig. 8. Maestro del coro Scrovegni, 1317-1320, decorazione del sottarco trasversale con Busti di Santi, Padova, Cappella degli Scrovegni.

reficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 9. Bottega padovana, ultimo quarto del XIV secolo; quarto decennio del XV secolo (rami del fusto, statuine degli angeli); seconda metà del XV secolo (medaglione con stemma, crocifisso), Reliquiario della pietra del Getsemani, del dito di San Ludovico e di altre reliquie, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.



Fig. 10. Bottega padovana, ultimo quarto del XIV secolo; quarto decennio del XV secolo (rami del fusto, statuine degli angeli); seconda metà del XV secolo (medaglione con stemma, crocifisso), Reliquiario della pietra del Getsemani, del dito di San Ludovico e di altre reliquie: particolare del piede con smalto raffigurante un Santo frate, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.

dell'Evangelista con barba, che può essere confrontato con il volto del Vescovo nella Vestizione di Sant'Agostino del Guariento nella chiesa degli Eremitani, all'impostazione generale delle figure e la resa delle vesti che ricordano le figure di Santi e Profeti realizzate da Giusto de' Menabuoi per la Cappella del beato Luca Belludi nella Basilica del Santo.

Questa tradizione degli smalti "giotteschi" tocca il suo apice, anche sotto un profilo di ricercatezza e di complessità, con il calice proveniente dall'antico duomo di Monselice, datato tra il secolo XIV ed il XV, oggi conservato al Museo Diocesano di Padova²⁴ (Fig. 15). L'impostazione formale e decorativa della base del calice è quanto mai significativa, infatti se gli elementi fitomorfi sbalzati e le placchette incise e coperte da smalto traslucido richiamano il calice del Serpentino, la forma delle placchette trilobate terminanti a cuspide rivela l'aggiornamento del manufatto al gusto tardo-trecentesco. A questo rinnovato linguaggio partecipano le figure dei medaglioni della base, che risultano profondamente espressive; anche l'incisività del segno è nuova, usata



Fig. 11. Bottega padovana, ultimo quarto del XIV secolo; quarto decennio del XV secolo (rami del fusto, statuine degli angeli); seconda metà del XV secolo (medaglione con stemma, crocifisso), Reliquiario della pietra del Getsemani, del dito di San Ludovico e di altre reliquie: particolare degli smalti del tetto del cofanetto rappresentante un Angelo, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 12. Guariento, 1361-1365, fregio decorativo dipinto con cornici polilobe, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Maggiore, parete sinistra.



Fig. 13. Giusto de' Menabuoi, 1382, decorazione della volta dell'abside, Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella del Beato Luca Belludi.

ad esempio per caratterizzare in maniera aspra il viso di *San Giovanni evangelista* (Fig. 16). Per una maggiore comprensione dell'evoluzione dello stile degli smalti giotteschi può essere utile un confronto di questa figura con quella analoga appartenente alla placchetta del Reliquiario del bicchiere di Aleardino (Fig. 17): appare chiaro come l'influsso dei grandi maestri della pittura padovana degli ultimi decenni del secolo XIV abbia portato ad un linearismo più accentuato, ad una maggiore conquista dello spazio e ad una più forte volumetria.

Giunti al primo quarto del secolo XV, manufatti come il Reliquiario di quarantanove reliquie di apostoli, martiri, dottori del Tesoro della Basilica del Santo²⁵ ci dimostrano come l'elemento vegetale sia diventato ormai parte della struttura stessa del manufatto: nel reliquiario padovano le teche laterali sono infatti sorrette da rami curvilinei, adornati da foglie di vite, tralci e fiori un tempo smaltati. Anche nelle falde del piede viene utilizzata una fine decorazione a racemi con foglie e fiori a smalto, la quale ingloba totalmente delle placchette rotonde ad incisione e a traslucido con Sant'Antonio, San Ludovico di Tolosa, San Francesco e Santa Giustina. Lo stile grafico con cui esse sono realizzate rinvia ad una realtà figurativa diversa da quella a cui si riferivano gli smalti analizzati finora: raggiunto l'acme, gli smalti giotteschi lasciano ora spazio al un nuovo gusto tardogotico. Si consideri ad esempio la compostezza formale della figura di Sant'Antonio, il cui volto carico di emotività è reso attraverso tratti accentuati; la stessa emotività si percepisce in Santa Giustina, una figura dolce ed elegante. Si tratta di caratteri che avevano trovato diffusione a Venezia, la quale poteva vantare, tra l'ultimo decen-



Fig. 14. Alessandro da Parma (maniera); bottega padovana, ultimo decennio del XIV-primo decennio del XV secolo, *Reliquiario di Sant'Andrea apostolo: particolare del piede*, Padova, Museo Diocesano.



Fig. 15. Bottega padovana (?), ultimo decennio del XIV-primo decennio del XV secolo, *Calice*, Padova, Museo Diocesano.



Andrea Missagia Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale



Fig. 16. Bottega padovana (?), ultimo decennio del XIV-primo decennio del XV secolo, *Calice:* particolare dello smalto del piede raffigurante San Giovanni apostolo, Padova, Museo Diocesano.

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

nio del secolo XIV e il primo del XV, il soggiorno di importanti personalità artistiche. Per le placchette del reliquiario padovano, infatti, già Anna Maria Spiazzi ha proposto un confronto con la produzione di Nicolò di Pietro²⁶, ma altre relazioni si potrebbero fare con lo stile di Michelino da Besozzo, altro grande esponente del tardogotico attestato a Venezia almeno dal 1410²⁷.

Tornando alle tipologie di decorazione fitomorfa a traslucido, si consideri il gruppo di manufatti della prima metà del secolo XV appartenenti al duomo di Monselice, comprendenti il Reliquiario di Santa Giustina, il Reliquiario di San Luigi Gonzaga, il Reliquiario di San Giuseppe ed il Reliquiario di Sant'Antonio²⁸. Questi oggetti condividono tutti medesime scelte formali e tipologiche, con un uguale trattamento delle lamine dei rocchetti del fusto rese attraverso fiori incisi a sei petali dalla forma lanceolata (Fig. 18). L'attenzione per questo gruppo si sposta quindi verso le diverse forme con cui è realizzato il nodo del fusto: nel caso del Reliquiario di Santa Giustina (Fig. 19) e del Reliquiario di Sant'Antonio ha forma sferica, risulta lavorato a traforo e schiacciato ai poli, con una serie di borchie romboidali²⁹ in cui sono inseriti castoni decorati a smalto traslucido con fiori a quattro petali, due di colore verde smeraldo e due di colore viola, con capolino giallo-oro e fondo azzurro chiaro (Fig. 20). Nel Reliquiario di San Giuseppe e nel Reliquiario di San Luigi Gonzaga troviamo invece un nodo a forma di sfera schiacciata, ornato da sei chiodi sporgenti di forma circolare, con fiori incisi e a smalto all'interno dei

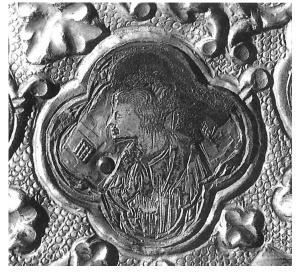


Fig. 17. Bottega padovana, secondo quarto del XIV secolo, *Reliquiario del bicchiere di Aleardino:* particolare della placchetta del piede raffigurante San Giovanni apostolo, Padova, Tesoro della Basilica del Santo.



reficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

ndrea Missagıa

Fig. 18. Pietro di Alessandro da Parma (attribuzione); bottega padovana, prima metà del XV secolo, *Reliquiario di Santa Giustina: particolare della decorazione del fusto*, Monselice (Pd), Tesoro del Duomo.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 19. Pietro di Alessandro da Parma (attribuzione); bottega padovana, prima metà del XV secolo, Reliquiario di Santa Giustina, Monselice (Pd), Tesoro del Duomo.



Fig. 20. Pietro di Alessandro da Parma (attribuzione); bottega padovana, prima metà del XV secolo, Reliquiario di Santa Giustina: particolare del nodo del fusto con decorazione a smalto, Monselice (Pd), Tesoro del Duomo.

castoni. Si tratta di una tipologia ricorrente in diversi esemplari del secolo XV, come nel Reliquiario della cute del capo di Sant'Antonio, datato al 1448 e conservato nel Tesoro della Basilica del Santo³⁰, o nel Reliquiario della Croce del duomo di Monselice, datato alla seconda metà del XV secolo³¹. Un'attenta osservazione dei decori ci fa notare inoltre come per ogni esemplare ci sia una certa varietà nei modi e nei motivi con cui sono realizzati i fiori a smalto 32.

Più in generale, possiamo affermare che l'utilizzo dello smalto traslucido nella prima metà del secolo XV sia testimoniato nell'abbellimento di elementi floreali a fusione, presenti in rapporto alle ricche parti architettoniche³³. Con questa funzione esso è impiegato in alcuni reliquiari di notevole rilevanza, come nel Reliquiario della cute del capo di Sant'Antonio, datato al 1433, opera di Corrado Cagnoli da Cortona³⁴. Per il suo carattere, il reliquiario si inserisce in un panorama più generale che vede, a partire dal terzo e dal quarto decennio del secolo, la produzione di opere che introducono aspetti del nuovo linguaggio rinascimentale³⁵, che si stava diffondendo a Padova e nel Veneto grazie all'arrivo di artisti toscani. È infatti indubbia la conoscenza da parte di Corrado delle grandi architetture coeve, esplicitata nel caso del reliquiario padovano nell'impianto sommitale costituito da una cupola sorretta da colonne, adornata a smalto blu con piccole stelle in argento. A smalto è inoltre coperto un gran numero di parti architettoniche, a cui si aggiungono le placchette del piede con raffigurati San Prosdocimo, Sant'Antonio, San Giacomo e San Francesco. Nel quinto decennio del secolo XV, l'esuberanza decorativa nelle opere d'oreficeria raggiunge la massima espressione grazie alla figura di Bartolomeo da Bologna ed i suoi collaboratori³⁶. Si consideri il Reliquiario dei capelli di Maria Vergine, di Santa Maria Maddalena e altre reliquie³⁷, ma soprattutto il Reliquiario della Croce proveniente dal Tesoro

Oreficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale Andrea Missagia



della Cattedrale di Padova, oggi custodito al Museo Diocesano³⁸. Alla complessità e alle dimensioni del manufatto, il più grande tra quelli coevi conservati in città, si affianca la perizia tecnica dell'impianto decorativo, da cui non si sottrae lo smalto, che adorna le architetture a partire dalla grande cupola sommitale, così come diversi elementi a fusione. Il traslucido contribuisce ad amplificare la ricchezza dell'ornato del piede, attraverso motivi floreali a smalto filigranato³⁹ e con una serie di placchette polilobe in argento inciso e smaltate a traslucido, prodotto di alto livello le cui figure - la *Crocefissione*, la *Flagellazione* e la *Resurrezione* - non possono che richiamare alla mente il linguaggio artistico moderno.

In chiusura, si vogliono brevemente presentare alcune considerazioni circa l'evoluzione dell'uso dello smalto a traslucido in rapporto alla decorazione delle placchette incise a rilievo. In particolare, a partire dal secolo XV alcuni oggetti mostrano una certa preferenza per l'utilizzo di tecniche dai costi di lavorazione più bassi, prive quindi di smalto, come la semplice incisione, ipotizzabile ad esempio per le placchette del calice del duomo di Santa Maria Assunta di Montagnana (Pd), datato alla seconda metà del secolo XV40; oppure ci si può imbattere in placchette sagomate, come nella base del Reliquiario di Santa Chiara della chiesa dei Servi a Padova⁴¹, o in quella del Reliquiario della Croce appartenente al duomo di Montagnana (Pd)⁴², entrambi databili alla seconda metà del secolo XV. Altri manufatti testimoniano invece il passaggio ad una differente tecnica grafica per la decorazione delle placchette, ossia il niello, impiegato sia per oggetti dal sentore ancora tardogotico, come nel calice della chiesa del Redentore a Cittadella (Pd)⁴³, sia per oggetti di fattura rinascimentale, come nel Reliquiario della chiesa dei Santi Giuseppe e Giuliana a San Giorgio delle Pertiche (Pd)⁴⁴, o ancora nel Reliquiario della tonaca di Sant'Antonio della Basilica del Santo, datato alla fine del secolo XV⁴⁵.

E interessante osservare come lo smalto traslucido trovi impiego, per il ruolo di lucentezza svolto dal colore delle paste vitree, in oggetti dai caratteri ormai riferibili alla nuova sensibilità moderna, come nel Reliquiario del legno della Santa Croce del Tesoro della basilica del Santo a Padova⁴⁶, dove viene mantenuta una decorazione a fiori smaltati e a smalto filigranato. Altri esempi moderni con una decorazione a traslucido sono circoscrivibili alla prima metà del secolo XVI, come il Reliquiario dell'ampolla del Sangue di San Felice papa⁴⁷ e una Croce⁴⁸, sempre della Basilica del Santo.

Con questo intervento si è voluto quindi proporre un approfondimento sull'arte dell'oreficeria a smalto traslucido presente Padova e nel suo territorio, uno studio favorito dalla valenza e dalla rilevanza degli stessi manufatti. Consapevoli di non aver potuto definire in maniera assoluta l'argomento, si è cercato in questa sede di far emergere gli elementi di maggior interesse, cercando di ricostruire, seppur brevemente, un percorso evolutivo sull'utilizzo di questa tecnica, nell'ottica di favorire la conoscenza di una tematica che, in relazione a questo contesto, è stata raramente presa in considerazione.

Abbreviazioni:

ACVPd = Archivio della curia vescovile di Padova

reficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

Desidero ringraziare in modo particolare l'Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Padova e Carlo Cavalli per la disponibilità e per l'aiuto prestatomi ai fini di questo lavoro, nonché i parroci che hanno collaborato con le mie ricerche. Desidero poi esprimere profonda riconoscenza al Comune di Padova nella persona di Federica Millozzi per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini relative alla Cappella degli Scrovegni e a tutto il Centro Studi Antoniani di Padova per le immagini relative alle oreficerie del Tesoro della Basilica del Santo.

- 1 Si tratta della ricerca condotta da chi scrive nell'ambito di tesi di laurea magistrale: A. Missagia, *Oreficerie medievali a smalto traslucido in territorio veneto*, rel. M. Agazzi, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2017/2018.
- ² G. Ericani, in *Oreficeria Sacra in Veneto*, I, *Secoli VI-XV*, a cura di A.M. Spiazzi, Cittadella 2004, pp. 152-153, cat. 75.
- ³ La croce è menzionata per la prima volta nell'Inventario del Tesoro della Cattedrale datato 1339 (ACVPd, E.66, 1, f.1v, n.11), vedi *Gli inventari della sacrestia della cattedrale di Padova*, I, *Secoli XIV-XVIII*, a cura di G. Baldissin Molli-E. Martellozzo Forin, Padova 2016, p. 89.
- ⁴ Sulla figura ed il ruolo di Guccio di Mannaia si veda E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, pp. 1-154. Per i contributi più recenti, Eadem, *Guccio di Mannaia e l'oreficeria senese del XIII secolo*, in *Il calice di Guccio di Mannaia nel tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi: storia e restauro*, a cura di F. Valori di Vignale-U. Santamaria, Città del Vaticano 2014, pp. 17-107.
- ⁵ Sulla figura di Ildebrandino ed il Tesoro della Cattedrale di Padova nel secolo XIV si veda C. Cavalli, *Il tesoro nel Trecento*, in *Gli inventari della sacrestia...*, 2016, pp. 39-59, sp. pp. 43-51.
- ⁶ Il rinvio è alla trascrizione dell'Inventario del Tesoro della Cattedrale del 1339, vedi *Gli inventari della sacrestia...*, 2016, pp. 89-90.
- ⁷ H.R. Hahnloser, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *Il Tesoro di San Marco. Il Tesoro e il Museo*, a cura di H.R. Hahnloser, vol. II, Firenze 1971, pp. 131-175, sp. pp. 136-137; André Grabar, *Opere Bizantine*, in *Il Tesoro...*, 1971, pp. 68-70, cat. 61, tavv. LIII-LV, CXLIX; Daniel Alcouffe, Danielle Gaborit-Chopin, in *The Treasury of San Marco, Venice*, exh. cat. (New York, Metropolitan Museum of Art), Milan 1984, pp. 286-291, cat. 42.
- ⁸ G. Mariani Canova, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, XIV/2 (1984), pp. 733-755.
- ⁹ *ivi*, pp. 737-739, tavv. LXXXIV-LXXXV. La studiosa analizza in particolare il medaglione alla base del calice, raffigurante l'*Angelo* di Matteo, il cui stile di rappresentazione richiamerebbe le soluzioni pittoriche messe in atto da Giotto a Padova, con un riferimento alla figura della *Prudenza* appartenente al ciclo dei *Vizi* e delle *Virtù* presente nella Cappella degli Scrovegni.
- ¹⁰ G. Mariani Canova, in *Basilica del Santo. Le oreficerie*, a cura di M. Collareta-G. Mariani Canova- A.M. Spiazzi, Padova 1995, pp. 85-87, cat. 4; G. Baldissin Molli, in *Giotto e il suo temp*o, catalogo della mostra (Padova, 2000-2001), a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 403-404, cat. 42.
 - ¹¹ Si rimanda in via generale a *Il calice di Guccio...*, 2014.
- ¹² In questa rappresentazione il richiamo a Giotto andrebbe all'affresco della *Stigmatizzazione di San Francesco* presente nella Sala Capitolare del Convento di Sant'Antonio a Padova, vedi G. Mariani Canova, *Presenza dello smalto...*, (1984), p. 743.
 - ¹³ M. Collareta, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 87-88, cat. 5.
- ¹⁴ A questa tipologia appartengono ad esempio le placchette del calice di Serpentino e del Reliquiario del bicchiere di Aleardino, così come quelle del Reliquiario di Santo Stefano della Cattedrale di Padova, databile alla prima metà del secolo XIV (A.M. Spiazzi, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, p. 102, cat. 18) e quelle del Reliquiario di un osso di San Sebastiano (A.M. Spiazzi, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, pp. 112-113, cat. 31), sempre della Cattedrale e datato al primo decennio del secolo XV, ma le



OA DI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

cui placchette presentano strettissime affinità con quelle del Reliquiario di Santo Stefano.

- ¹⁵ Basti considerare il calice firmato da Guccio di Mannaia o il calice firmato da Duccio di Donato e soci, a Gualdo Tadino, vedi E. Cioni, Scultura e smalto..., 1998, p. 27. È da segnalare inoltre il suo impiego in diverse opere legate alla bottega di Guccio, come la croce processionale del Victoria and Albert Museum (M. Campbell, L'oreficeria italiana nell'Inghilterra medievale. Con una nota sugli smalti italiani del XIV e XV secolo nel Victoria and Albert Museum, "Bollettino d'arte", Roma 1987, pp. 1-16, sp. p. 7, tav. I) o la stessa Croce-reliquiario di Padova.
- ¹⁶ La stessa Elisabetta Cioni, con i suoi studi sulla produzione senese a smalto traslucido della prima metà del secolo XIV, si è interrogata sul rapporto intercorso tra orafi e pittori, notando ad esempio delle analogie tra i clipei utilizzati nella Maestà di Simone Martini e le cornici che delimitano il campo delle placchette a smalto, vedi E. Cioni, Scultura e smalto..., 1998, p. 371, tav. IV, figg. 1-2.
 - ¹⁷ M. Collareta, in *Basilica del Santo...*,1995, pp. 95-96, cat. 10.
 - ¹⁸ A.M. Spiazzi, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 97-98, cat. 11.
- ¹⁹ Si segnala la presenza di simili motivi in altri esemplari datati alla seconda metà del secolo XIV, come nel Reliquiario del dito di Sant'Antonio del Tesoro della Basilica del Santo a Padova, vedi M. Collareta, in *Basilica del Santo...*,1995, pp. 98-99, cat. 13. Un'altra testimonianza è fornita dalla descrizione data dall'Inventario della Cattedrale di Padova del 1472, circa il piede originario del Reliquiario di Sant'Agapito: apprendiamo infatti che vi erano raffigurati dei volatili decorati a smalto. Per il reliquiario, vedi C. Cavalli, Tra devozione pubblica e privata. Un reliquiario trecentesco per la confraternita di Santa Maria dei Battuti nella Cattedrale padovana, in Pregare in casa, a cura di G. Baldissin Molli-C. Guarnieri-Z. Murat, Padova 2018, pp. 131-148, figg. 1-4, 7, 9; per la descrizione dell'inventario, vedi Gli inventari della sacrestia..., 2016, p. 166.
 - Si rimanda in particolare al gruppo di reliquiari del duomo di Monselice, vedi *oltre*, nota 28.
- Una simile decorazione è presente anche nei tronchetti di piramide del fusto del Reliquiario dei capelli del Santo, appartenente alla Basilica padovana e datato alla seconda metà del secolo XIV, vedi M. Collareta, in Basilica del Santo...,1995, pp. 92-94, cat. 8.
 - ²² A.M. Spiazzi, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, p. 112, cat. 30.
- ²³ Una certa somiglianza può essere vista anche nei volti degli *Angeli* che un tempo abbellivano il soffitto della cappella della Reggia dei Carraresi, oggi ai Musei Civici agli Eremitani, facenti parte delle Gerarchie angeliche, databili tra il 1345 ed il 1360, opera del Guariento.
 - ²⁴ G. Ericani, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, pp. 89-91, cat. 5.
- ²⁵ A.M. Spiazzi, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 102-104, cat. 17; M.L. Mezzacasa, *New light on* two late-medieval reliquaries from Venice and the Veneto, "Ricche minere", 10 (2018), pp. 31-55, sp. pp. 38-43.
 - ²⁶ *ivi*, p. 104.
- Sulla figura di Michelino da Besozzo a Venezia, cfr. A. De Marchi, Gentile da Fabriano: un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico, Milano 2006, pp. 20 e segg.; E. Cozzi, Il gotico internazionale a Venezia. Un'introduzione alla cultura figurativa nell'Italia nord-orientale, "AFAT", 31(2013), pp. 11-30, sp. pp. 11, 18.
- ²⁸ Per il Reliquiario di Santa Giustina, vedi G. Ericani, *Oreficeria Sacra...*, 2004, pp. 117-118, cat. 39; per il Reliquiario di San Luigi Gonzaga, M. Pregnolato, ivi, pp. 119-120, cat. 42; per il Reliquiario di San Giuseppe, G. Ericani, ivi, p. 119, cat. 41; per il Reliquiario di Sant'Antonio, Eadem, ivi, pp. 118-119, cat. 40.
- ²⁹ Si tratta di una tipologia di nodo che trova riscontro in altri reliquiari di produzione padovana, la decorazione a traslucido interessa anche i motivi vegetali dei rocchetti del fusto.

reficerie sacre e smalti traslucidi nel contesto padovano tardomedievale come nella Croce con medaglione appartenente al Tesoro della Basilica del Santo, datata al terzo quarto del secolo XV, vedi M. Collareta, in Basilica del Santo..., 1995, pp. 124-124, cat. 34. Nel manufatto, A.M. Spiazzi, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 128-129, cat. 37. G. Ericani, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, pp. 137-138, cat. 64. Simile decorazione era presente anche nel calice appartenente alla chiesa della Santa Croce a Padova, M. Pregnolato, ivi, pp. 92-95 cat. 9. Questo tipo di decoro si presta anche ad altre tipologie di nodo, come quella del calice della Chiesa del Redentore a Cittadella (Pd), G. Ericani, ivi, p. 91, cat. 6; in maniera simile è presente nel Reliquiario di San Pietro Martire della Cattedrale di Padova, datato al 27

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

terzo decennio del secolo XV, A.M. Spiazzi, ivi, pp. 128-129, cat. 51.

- ³³ Gli smalti, sia traslucidi che opachi, avevano un ruolo importante nel conferire colore ai manufatti: da esemplari in cui gli elementi smaltati sono limitati ad alcune parti, come nel Reliquiario delle Sante Anatolia ed Emerenziana (Eadem, *ivi*, pp. 110-111, cat. 28) o nel Reliquiario di San Taddeo e Santa Carissima martire (Eadem, in *Basilica del Santo...*, 1995, p. 124 cat. 33), si passa ad oggetti complessi, in cui lo smalto è riccamente presente nelle parti floreali, come nel Reliquiario della pietra del Santo Sepolcro, della metà del secolo XV (Eadem, *ivi*, pp. 121-122 cat. 30) o ancora nel Reliquiario dei Santi Vincenzo, Gregorio, Cosma e Damiano, datato *ante* 1466 (Eadem, *ivi*, p. 135 cat. 41).
 - ³⁴ Eadem, *ivi*, pp. 108-110, cat. 24.
- ³⁵ Il linguaggio rinascimentale è chiaramente percepibile in una delle opere d'oreficeria del secolo XV più preziose conservate a Padova, ossia il Reliquiario della lingua incorrotta di Sant'Antonio della Basilica del Santo, datato al 1434-36 ed opera di Giuliano da Firenze, Eadem, *ivi*, pp. 110-114, cat. 25. Nel reliquiario sono presenti anche un gran numero di smalti, tuttavia completamente rifatti a seguito di un restauro avvenuto nel 1858.
- ³⁶ Sulla figura di Bartolomeo da Bologna, vedi A. Moschetti, *Bartolomeo da Bologna orefice del secolo XV e il grande tabernacolo del Duomo di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 12 (1909), pp. 115-140; e più recentemente G. Baldissin Molli, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna. Ricerche di archivio a Padova*, Padova 2006, pp. 77-84.
 - ³⁷ A.M. Spiazzi, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 129-131, cat. 38.
 - ³⁸ Eadem, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, pp. 120-121 cat. 43.
- ³⁹ Per la diffusione dello smalto a filigrana in ambito veneto, vedi A.M. Spiazzi, *La prima metà del Quattrocento*, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 40-41, con relative note; Eadem, *L'oreficeria a Venezia e nel Veneto tra Gotico e Rinascimento*, in *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona 1996), a cura di P. Martini, Milano 1996, pp. 352-357, sp. p. 355. Altri esempi presenti a Padova sono il Reliquiario della tonaca di Sant'Antonio, datato al 1448 (Eadem, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 125-127, cat. 35), il Tabernacolo delle ossa di San Taddeo, datato *ante* 1448 (Eadem, *ivi*, pp. 127-128, cat. 36) ed il Reliquiario dei capelli di Maria Vergine, di Santa Maria Maddalena e altre reliquie (vedi *supra*, nota 37), tutti appartenenti al Tesoro della Basilica del Santo.
- ⁴⁰ B. Cogo-P. Dal Prà, *I tesori del Duomo: oggetti di culto, arredi sacri, paramenti, antichi documenti del Duomo di Santa Maria Assunta, cuore della Magnifica Comunità di Montagnana*, Urbana (Pd) 2002, pp. 8, 43. Il calice è stato oggetto di un pesante intervento di doratura in epoca imprecisata.
- ⁴¹ G. Baldissin Molli, *Suppellettili liturgiche nella chiesa di Santa Maria dei Servi*, in *La Chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova. Archeologia Storia Arte Architettura e Restauri*, a cura di G. Zampieri, Roma 2012, pp. 241-258, sp. p. 250.
- ⁴² B. Cogo-P. Dal Prà, *I tesori del Duomo...*, 2002, pp. 27, 47; G. Ericani, in *Oreficeria Sacra...*, 2004, pp. 124-125, cat. 46.
 - ⁴³ Vedi *supra*, nota 32.
- ⁴⁴ Una scheda del manufatto è consultabile al sito: https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1920896/
 - ⁴⁵ M. Collareta, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 146-147, cat. 49.
- ⁴⁶ Per il reliquiario, terminato nel 1482, vedi Idem, *ivi*, pp. 141-143 cat. 47; G. Baldissin Molli, *Orafi e argentieri*, in *Botteghe artigiane dal Medioevo all'età moderna: arti applicate e mestieri a Padova*, a cura di G. Baldissin Molli, Padova 2000, pp. 127-144, sp. p. 136, fig. 110.
- ⁴⁷ Il reliquiario, datato tra il 1505 ed il 1507, presenta nel piede due medaglioni con mezze figure di *Sant'Antonio*, M. Collareta, in *Basilica del Santo...*, 1995, pp. 149-151, cat. 52.
 - ⁴⁸ Per la croce, datata al IV-V decennio del secolo XVI, Idem, *ivi*, pp. 161-162, cat. 60.



I Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

DI SARA MOCCI

iscutere di musei ecclesiastici porta inevitabilmente a parlare della loro *missio*, differente rispetto a quella di una comune istituzione museale, poiché la loro funzione va ben oltre la conservazione, valorizzazione e fruizione delle opere d'arte. Essi racchiudono in sé un insieme di valori estetici e morali che legano indissolubilmente il bene culturale alla sfera più intima e intrinseca dell'essere umano: la sua fede¹.

Nel caso specifico della Sardegna, dove sono diffusi in maniera capillare su tutto il territorio regionale, i musei ecclesiastici sardi che fanno capo alle diocesi locali sono: il Museo del Duomo di Cagliari, il Museo diocesano di Iglesias, il Museo diocesano d'arte sacra di Ales, il Museo diocesano arborense di Oristano, il Museo diocesano dell'Ogliastra a Lanusei, il Museo diocesano di Nuoro, il Museo diocesano d'arte sacra di Ozieri, il Museo diocesano di Alghero, il Museo diocesano di Sassari ed infine il Museo diocesano integrato di Tempio—Ampurias. Oltre alla naturale funzione pastorale, essi costituiscono un efficace strumento per la tutela della memoria spirituale e civile delle comunità locali e per la valorizzazione e sviluppo economico del territorio di riferimento.

Quella dei musei diocesani in Sardegna può essere definita come una "nuova realtà museale", in cui la Chiesa cattolica, nell'esercitare il magistero pastorale della memoria e della bellezza, istituisce "tesori" presso le Cattedrali, invitando a percepire nel "bello" anzitutto il sacro. L'obiettivo è certamente quello di conservare oggetti preziosi, tra i quali le suppellettili liturgiche e i paramenti sacri che si distinguono oltre che per il significato strumentale, per l'eccellenza nella lavorazione. Oggetti connessi al culto e alla liturgia sacra, in quanto espressioni dell'arte presentano anche un interesse che esula dall'uso: i cambiamenti liturgici e pastorali, caratterizzanti le varie fasi della vita storica della Chiesa, hanno infatti comportato via via l'inutilizzabilità a fini di culto di preziosi manufatti.

Dai primi anni Duemila, il sorgere di musei diocesani in Sardegna rispondeva sia all'esigenza di salvare dalla dispersione i materiali preziosi provenienti da chiese della diocesi, non più rispondenti alle nuove esigenze liturgiche o pastorali, sia a quella di fornire una efficace rappresentazione dell'eredità spirituale di un territorio così antico e ricco di storia attraverso le manifestazioni dell'arte. Ai musei ecclesiastici sardi, e in particolar modo a quelli diocesani, è specificamente assegnato il compito di diventare centri di animazione culturale orientati alla funzione pastorale, e perciò essi sono inseriti nel progetto pastorale diocesano.

La loro nascita si propone come una risposta al discorso di San Giovanni Paolo II, il quale nel 1997 aveva ricordato alla cristianità che i musei diocesani «non sono depositi di reperti inanimati, ma perenni vivai, nei

Sara Mocci

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

quali si tramandano nel tempo il genio e la spiritualità dei credenti»². A tali concetti si richiama Benedetto XVI nell'enciclica Deus Caritas est³ «occuparsi del patrimonio culturale ed in primis di quello religioso è un'opera di carità»; secondo il teologo Antonio Rosmini⁴ infatti, oltre alla carità materiale e quindi temporale, esiste anche una carità "intellettuale", che comprende quegli uffici che tendono a giovare immediatamente il prossimo nella formazione del suo intelletto e nello sviluppo delle sue facoltà.

La finalità della conservazione non è tuttavia fine a sé stessa, ma si intreccia fittamente con l'attività di studio e approfondimento, rivolta in particolar modo alla storia del cristianesimo in Sardegna fin dalle epoche più antiche. I musei ecclesiastici sono diventati via via nel tempo simbolo di una religione e della sua secolare interazione con la collettività, illustrandone il percorso storico e civile, nelle sue più variegate sfaccettature, istituendo un confronto con altre realtà culturali e prendendo in considerazione tutte le presenze e le manifestazioni in un territorio nel suo continuo rinnovarsi.

I musei diocesani sardi, così anche come quelli italiani, sono fortemente legati alla figura dei vescovi, che ne gestiscono la nascita, la vita e l'amministrazione, ne promuovono l'attività e agevolano il percorso all'interno della comunità: la loro apertura infatti avviene in primis verso le diocesi e le strutture religiose. All'interno dei contesti urbani, i musei diocesani si relazionano attivamente con le componenti delle dinamiche civili, facendosi portatori sani della memoria della spiritualità e della cristianità cittadina. Ma nonostante questo rapporto con la dimensione urbana e con un pubblico ampio, essi intrattengono delle relazioni saldamente ancorate con le diocesi: lo stesso termine specificativo del museo "diocesano", segnala quel legame con il fitto intreccio di figure ecclesiastiche che compongono il territorio spirituale afferente alla cattedra (parrocchie, monasteri, etc.), e che dunque ascrive ad un sistema estremamente più vasto e non limitato alla cerchia cittadina; la diocesi diventa, quindi, un essenziale nodo fra museo e territorio, e deriva dalla secolare diffusione e penetrazione della cultura ecclesiale e religiosa, che permea e definisce la realtà geo-politica, sociale e civile, oltre che spirituale della nostra nazione. Tornando ai musei ecclesiastici sardi, si tratta di dieci meravigliosi scrigni d'arte e di storia locale, il cui valore aggiunto è certamente conferito dalla passione di chi li dirige e dalla competenza e dall'impegno degli operatori museali che lavorano all'interno di queste importanti strutture, i quali, nonostante l'esiguo sostegno economico, sono prolifici di strategie ed iniziative calzanti, volte alla promozione delle strutture e alla fruizione degli spazi museali da un bacino d'utenza sempre più variegato, non perdendo mai di vista il *fil rouge* imprescindibile con la comunità locale.

Tra queste realtà museali regionali, per l'importanza delle opere conservate e per le iniziative culturali promosse, emergono il Museo del Duomo di Cagliari e il Museo diocesano arborense di Oristano, i quali insieme al Museo diocesano di Sassari corrispondono alle tre arcidiocesi isolane.

Il Museo diocesano arborense di Oristano

Il Museo diocesano arborense di Oristano è situato tra la Cattedrale di Santa Maria Assunta e il Seminario Tridentino, dai quali provengono alcune delle importanti opere d'arte raccolte. Inaugurato nel 2016, sebbene sia il museo ecclesiastico sardo più giovane, è un eccellente esempio in tutto il panorama regionale, rispecchiando a tutto tondo la *missio* affidata ai musei diocesani: esso assolve perfettamente il



compito di luogo funzionale alla catechesi cristiana, che è il carattere intrinseco che determina sia la nascita delle opere, sia i criteri e le finalità che compongono il percorso espositivo, ma è anche l'attivo collegamento con la realtà sociale della città di Oristano, grazie alla fitta rete di rapporti che vigono tra il museo e visitatori. Il primo si pone nei confronti dei secondi come una realtà viva, interagente con loro e quindi, come soggetto in grado di attirare la loro sete di conoscenza e di spiritualità. Esso si conforma nella realtà quotidiana come una struttura in grado di stabilire un legame con la società presente, avvezza nelle abitudini a considerare l'istituzione museale come qualcosa di distante dalla propria esperienza, con l'ideazione di eventi, mostre temporanee, concerti e laboratori didattici per grandi e piccini. Questa fitta rete che il museo nel tempo ha tessuto con la realtà circostante è certamente anche merito di un'importante e tangibile sostegno dei canali social network, nella maniera specifica Instagram, Facebook e Youtube, pagine seguite da migliaia di utenti e che vengono quotidianamente aggiornate con contenuti informativi di altissima qualità, che hanno permesso una comunicazione efficace con il pubblico, soprattutto nel periodo di chiusura dei locali a seguito dell'emergenza epidemiologica COVID-19.

Lo spazio espositivo si snoda in 1200 metri quadrati di superficie visitabile, caratterizzati da ampi open space, sale museali accoglienti, moderne e sapientemente illuminate e custodisce al proprio interno suppellettili liturgiche, paramenti sacri che compongono il ricco Tesoro della Cattedrale, ma anche lacerti marmorei provenienti dall'antica Cattedrale medievale di Oristano, e i Codici liturgici risalenti alla fine del XIII secolo. Di notevole pregio è certamente il dossale della Madonna con Bambino e Santi (Fig. 1) situato nell'ampia sala San Pio X, il cui recente restauro ha permesso una lettura più esatta e precisa dell'opera: si tratta di una tavola lignea sulla quale viene raffigurata al centro la Vergine con il bambino e nelle pale laterali si scandiscono in maniera parallela entro sette arcate lignee in rilievo, altrettante figure di Sante e Santi, tra cui emerge la figura di San Francesco d'Assisi, costituendo così la prima attestazione nota del culto del Santo in Sardegna.

Scarsamente documentata, è quindi assai difficile ricostruire la storia dell'opera, e soprattutto attribuirle una paternità certa; da fonti ottocentesche⁵, sappiamo che il Dossale era ubicato all'interno della cripta della ex cattedrale di Santa Giusta⁶, dalla quale venne spostato verso il 1861, probabilmente per essere portato nella chiesa di San Francesco di Oristano. Dai primi studi l'opera è stata considerata dagli studiosi come un'ancona di stile pisano-senese⁷, fino agli anni Sessanta del Novecento, momento in cui il Dossale venne accostato al *corpus* di opere di Memmo di Filippuccio⁸. Gli studi più recenti invece hanno proposto l'ipotesi che l'opera appartenga ad ambito pisano di fine XIII-inizi XIV secolo, e più precisamente al cosiddetto Maestro di San Torpè⁹. Il dossale costituisce un *unicum* nel patrimonio artistico isolano, poiché risulta essere la prima opera a fondo oro giunta in Sardegna; insieme ai preziosi libri liturgici miniati del Duomo di Oristano, è una delle prime testimonianze della cultura gotica toscana in terra sarda, ispirata dalla cultura francescana.

Il Museo del Duomo di Cagliari

Il Museo del Duomo di Cagliari sorge nel centro storico della città, nel medievale quartiere di Castello, all'interno della zona detta del Fossario, perché si trattava di un Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

Sara Mocci

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Maestro di San Torpè, fine XIII-inizi XIV sec., *Dossale con Madonna e Bambino tra santi di Oristano*, Oristano, Museo diocesano arborense (foto di Armando Rotoletti).

luogo in cui fin dal XIV secolo erano presenti due profonde fosse entro cui si usava gettare i corpi dei deceduti in caso di epidemia¹⁰. Nel corso del XVI secolo, su queste fosse fu costruito un edificio collegato con la Cattedrale di Santa Maria di Castello, il Seminario arcivescovile dedicato all'istruzione dei religiosi, detto anche Seminario Tridentino perché istituito in osservanza delle prescrizioni del Concilio di Trento, fondato nel 1576 dall'arcivescovo Francesco Perez. Conseguentemente al trasferimento del Seminario in una nuova sede nel 1778¹¹, l'antica struttura integrata nel Capitolo venne utilizzata per opere caritative sostenute dalla Chiesa e progressivamente l'edificio venne abbandonato fino agli anni Settanta del Novecento.

In occasione del Giubileo del 2000, a partire dal 1998 il corpo di fabbrica venne recuperato e gradualmente ristrutturato in funzione dell'allestimento del Museo diocesano, che fu inaugurato l'8 dicembre 2003. Sino ad allora, il "Tesoro" del Duomo era una raccolta di opere d'arte, nata grazie ai lasciti dei vari arcivescovi di Cagliari, a donazioni private, o a cessioni da altre chiese della diocesi, ubicata al piano superiore in una sala scandita da volte a crociera costolonate e gemmate, ambiente antico architettonicamente gemello alla sottostante Sacrestia dei Beneficiati (XVI secolo). Attualmente il Museo del Duomo di Cagliari si eleva su cinque livelli, ed ospita all'interno delle proprie sale importanti manufatti sacri in argento come calici, pissidi, stauroteche, anfore olearie, ostensori, un importante Crocione processionale di fine XV secolo¹², forgiati dalle mani di abili argentieri sardi e italiani, a lungo dimenticati nella polvere, che negli spazi del Museo del Duomo ritrovano una rinnovata vitalità e svelano il proprio significato spirituale e simbolico. Molto forte è stata fin dagli inizi la sua attività culturale legata a manifestazioni quali mostre, presentazioni di libri, collaborazioni con grandi esposizioni temporanee; si vuole ricordare come illustre esempio il ciclo di mostre ispirate alla figura della Vergine Maria, un pro-

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. Attr. Maitre au Feuillage brodè, XV secolo, *Trittico di Clemente VII*, Cagliari, Museo del Duomo di Cagliari.

getto vasto e ambizioso con prestiti di opere di grande valore e prestigio, diretto e curato da Filippo Martinez e al quale parteciparono i docenti della Facoltà di lettere e filosofia di Cagliari, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Maria Grazia Scano Naitza e Donatella Mureddu. La rassegna iniziò nel mese di giugno con la mostra "L'Annunciazione. Perugino, Bronzino e Tintoretto a confronto", proseguì ad ottobre con "La Visitazione. Lorenzo Lotto, Cosimo Daddi e Tanzio da Varallo a confronto" e si concluse a dicembre con la terza e ultima mostra dal titolo "La Natività. Sandro Botticelli, Jacopo Bassano e Ignazio Stern a confronto", la cui inaugurazione venne accompagnata da una *lectio magistralis* del critico d'arte Vittorio Sgarbi.

Il Museo diocesano cagliaritano custodisce inoltre un'opera d'arte davvero importante: il *Trittico di Clemente VII* (Fig. 2), trafugato dalla camera del pontefice, di cui sono state ricostruite le vicende del suo arrivo a Cagliari da Roma tramite preziose fonti d'archivio¹³. Agli inizi dell'Ottocento, il Valery¹⁴ parlando di questo Trittico, scriveva nel suo diario: «l'auteur est inconnu; mais [...]il est de peu anteriorieur à l'année 1527, époque ou florissait l'école de Raphael [...] dans la chambre à coucher du Médicis, cousin et second successeur de Léon X»¹⁵. Se il Canonico Spano (1861) ne rilevava l'antichità riconducendolo erroneamente al Beato Angelico¹⁶, Enrico Brunelli (1901) pubblicò la lettera del 23 luglio 1531 di papa Clemente VII¹⁷, il quale chiariva la storia del Trittico e del suo arrivo a Cagliari.

La vicenda, strettamente intrecciata con "il Sacco di Roma", è stata ricostruita da Cecilia Tasca (2000), tramite alcuni documenti custoditi nell'Archivio Capitolare di Cagliari. Quando nel 1527 Carlo V d'Asburgo inviò i lanzichenecchi a conquistare l'Urbe, l'esercito poco soddisfatto delle ricompense dell'imperatore diede inizio ad un triste periodo di saccheggi e profanazioni all'interno di chiese e di palazzi¹⁸. Proprio in queste circostanze furono trafugate dalle chiese e dalle basiliche romane un

Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

Sara Mocci

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

importante numero di opere d'arte, gioielli ma soprattutto sacre reliquie, con l'intento di portarle in Spagna. Un soldato barcellonese, Juan de Barsena, durante il saccheggio degli appartamenti privati del pontefice, trafugò la reliquia della Sacra Spina ed una tavola fiamminga raffigurante una Pietà, Sant'Anna con Maria e il Bambino e Santa Margherita. Questi eventi sono ricostruiti grazie agli atti dei processi canonici celebrati fra il 19 settembre 1527 e il 15 gennaio 1529 per volere dell'arcivescovo Gerolamo di Villanova (1521-1534) «[...] per il riconoscimento e l'accettazione delle insigni reliquie rubate da empi durante il sacco di Roma col proposito di trafugarle in Spagna»¹⁹. Sappiamo che i soldati imperiali in possesso delle reliquie rubate salparono dal porto di Gaeta alla volta della Spagna, ma colpiti da una terribile tempesta, giurarono pentiti di restituirle all'autorità ecclesiastica del luogo dove la nave sarebbe approdata²⁰. Essi giunsero a Cagliari in momenti differenti, quindi attraccarono al porto diverse navi con a bordo reliquie rubate da più soldati. Il 19 settembre 1527, si svolse il primo processo alla presenza dell'arcivescovo Gerolamo de Villanova, dei consiglieri civici e dei testimoni. In una missiva al pontefice del dicembre 1531 l'arcivescovo richiese che le reliquie giunte a Cagliari, e già oggetto di venerazione del popolo, venissero lasciate in città sotto la sua approvazione e riferì di una «immagine della Vergine che un soldato spagnolo di Barcellona ha tolto dal Palazzo Apostolico e dalla cappella della Santità Vostra poi pentito ed atterrito dal pericolo del mare ha lasciato qui da me»²¹. Questa è la prima attestazione della presenza a Cagliari della tavola fiamminga che Juan de Barsena, nel mese di ottobre del 1527, consegnò alla chiesa cagliaritana di Sant'Agostino²². Il pontefice, dal canto suo, pur desideroso di restituire le reliquie alla Chiesa romana e ai luoghi da cui furono trafugate, decise di accogliere la richiesta dell'arcivescovo cagliaritano: con una missiva del 23 luglio 1531, Clemente VII rinnovò la concessione alla chiesa cagliaritana di tutte le reliquie, compreso il suo personale Trittico fiammingo: «ora noi con la nostra autorità apostolica ne facciamo dono in perpetuo a te e alla tua Chiesa». Ordinò inoltre che le reliquie e il dipinto dovessero esporsi una volta all'anno nei secondi vespri della festa dell'Assunzione della Vergine, concedendo l'indulgenza plenaria a tutti i fedeli presenti, che avessero il proposito di confessarsi e recitassero sette volte in ginocchio l'orazione domenicale e la salutazione angelica²³.

Complessa ed intricata è la storia degli studi, tesi a stabilire la cronologia esatta e la paternità del Trittico. Il primo a seguire una pista fiamminga fu Enrico Brunelli²⁴, che attribuì la tavola a Gerard David (1460-1523), datando l'opera ai primi decenni del '500, mentre sia Dionigi Scano²⁵ che Carlo Aru²⁶ ricondussero il dipinto a prototipi di Rogier van der Weyden (1399-1464), soprattutto per quanto riguarda la qualità eccellente della tavola centrale, che rappresenta la *Madonna Addolorata con il Cristo morto*. Dal punto di vista iconografico rappresenta una Pietà sui generis, in cui i protagonisti, che emergono da un fondo neutro color oro, sono descritti fisionomicamente in ogni dettaglio: gli occhi arrossati della Vergine, le lacrime e le dita affusolate delle mani, il colorito diafano del Cristo, l'espressione colma di sofferenza, sono tutti elementi che riconducono ad un ambito fiammingo quattrocentesco che risente dell'influsso dei grandi maestri dell'epoca²⁷.

In occasione del restauro della Soprintendenza sotto la direzione di Giovanni Zanzu (1992), il Trittico è stato oggetto di indagini diagnostiche, strumentali al restauro ma utili anche alla risoluzione del problema della paternità. Per quanto concerne il supporto, si tratta di tavole di legno di quercia tagliate in maniera radiale, sulle quali

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

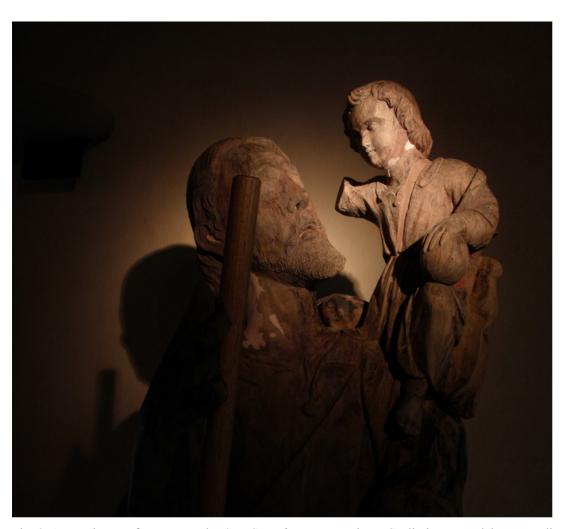


Fig. 3. Autore ignoto, fine XV secolo, *San Cristoforo con Bambino*, Cagliari, Museo del Duomo di Cagliari. (Foto Sara Mocci).

è stato applicato uno strato di gesso con la colla prima dei pigmenti mescolati con l'olio. La tavola centrale, la più valida dal punto di vista qualitativo sia della tecnica sia del supporto, è di mano di un grande maestro²⁸. Le tavole laterali, raffiguranti a sinistra la *Sacra Generazione con Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* e sulla destra *Santa Margherita con il drago*, sono realizzate con minore finezza, probabilmente da allievi o collaboratori di bottega del pittore che realizzò la tavola centrale. Le riflettografie e i disegni soggiacenti hanno permesso agli studiosi di arrivare alla conclusione che l'opera si debba datare all'ultimo decennio del XV secolo. In considerazione della netta differenza tra la tavola centrale e quelle laterali, non si può parlare di un unico artista, ma di due o più mani che hanno collaborato, probabilmente nella stessa bottega. La tavola centrale con molta probabilità è una copia o una replica di un prototipo di Van der Weyden ancora non definito, ma è possibile accertare che non si tratti della sua mano grazie ai confronti ottenuti dopo l'esame ad infrarossi, nonostante la qualità stilistica molto alta del pannello centrale; le ante laterali invece, grazie ai

Sara Mocci I Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

16/11/23 16:43

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 35

Sara Mocci

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

confronti degli infrarossi, sono state ricondotte ad un seguace di Rogier, il cosiddetto "Maitre au Feuillage brodè"²⁹, anonimo pittore fiammingo documentato a Bruges e a Bruxelles tra il 1480 e il 1510.

Un inedito San Cristoforo (fine XV secolo)

Tra le opere esposte nelle sale del Museo del Duomo di Cagliari si vuole segnalare l'inedita scultura lignea raffigurante *S. Cristoforo con Gesù Bambino* (Fig. 3). L'imponente simulacro raffigura San Cristoforo, barbuto e con una lunga capigliatura, abbigliato con le vesti da pellegrino e con calzoni rimboccati fino al ginocchio, rappresentato nell'atto di attraversare un corso d'acqua, secondo l'iconografia tradizionale formatasi già in età tardo medievale³⁰. Volge lo sguardo verso il Bambino seduto sulla sua spalla, che stringe nella mano sinistra il globo, simbolo di regalità divina; le braccia del santo protese in avanti, dovevano in origine reggere una lunga pertica. Proveniente dalla chiesa di S. Cesello nel quartiere storico di Villanova a Cagliari³¹, la statua versava in grave stato di degrado, con un supporto ligneo estremamente fragile e poroso a causa degli attacchi di insetti xilofagi e di muffe, con parti staccate o mancanti, le superfici avevano perso al 90% la cromia originaria.

La chiesa dedicata al martire sardo Cesello³², risalente al 1702, secondo la lapide di consacrazione un tempo in facciata oggi all'interno, era sede della compagnia degli scaricatori di vino o bottai, sita a pochi metri da Porta Cavaña, uno degli antichi accessi al quartiere di Villanova. All'interno della chiesa, un altare ligneo di gusto tipicamente barocco, opera dell'intagliatore napoletano Paolo Spinale (1703)³³, presenta due grandi tele con scene della *Cattura di San Lussorio presso Porta Cavaña* e del *Martirio del Santo alla presenza dei fanciulli Cesello e Camerino*; la nicchia centrale originariamente ospitava il simulacro di San Cristoforo, secondo il canonico Giovanni Spano (1861): «una statua colossale in legno, opera antica e di qualche merito, recentemente ristaurata»³⁴. Attraverso le vicende che interessarono il Gremio degli scaricatori di porto o di San Cristoforo, fino alla sua decadenza, la chiesa subì un graduale abbandono sino al 1951 quando fu affidata alle suore del SS. Sacramento, che ne curano oggi l'apertura al pubblico.

Dato il valore storico del simulacro, in quanto documento dell'antica devozione per San Cristoforo, connessa al Gremio degli scaricatori di porto, risalente alla fine del XV secolo e anticamente ubicato nella chiesa di S. Lucia nell'antico quartiere della Marina³⁵, la competente Soprintendenza con procedura d'urgenza si attivò per il restauro del simulacro (2014) sotto la direzione di M. Francesca Porcella³⁶. Si procedette all'eliminazione delle incrostazioni costituite da rosume mescolato a rifacimenti plastici maldestramente eseguiti durante precedenti interventi, che ostacolavano la lettura del gruppo scultoreo, consentendo di mettere in luce la tecnica esecutiva. La struttura risulta eseguita da un tronco intero stagionato e svuotato, adatto a realizzare superfici lisce fino ai panneggi e alle parti anatomiche esposte, in contrasto con l'estrema definizione dei particolari della barba e delle acconciature finemente lavorate. Lo strato esterno di gesso e colla, sottile e compatto, supportava originariamente le policromie stese molto probabilmente a tempera, alternate a dorature ancora visibili attraverso le abrasioni delle ridipinture successive, risolte con campiture consone ai dettami iconografici. La scelta progettuale ha voluto valorizzare i valori formali rina-

16/11/23 16:43

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Giovanni Angelo Del Maino, 1524-1525, San Rocco, Piacenza, Chiesa di Sant'Anna.

scimentali, restituendone l'unità di lettura attraverso l'eliminazione delle mancanze materiche e integrando dei risarcimenti eseguiti utilizzando stucchi colorati in pasta, funzionali al consolidamento e ad assolvere alle esigenze statiche e di supporto agli elementi di cui si compone la scultura, riassemblati al corpo centrale utilizzando dei perni metallici originali e da altri in fibra di carbonio indispensabili a riposizionare gli arti superiori e inferiori, e i panneggi ai lati dell'elemento centrale. L'utilizzo di perni ha consentito di limitare gli interventi di consolidamento per impregnazione, fatta eccezione della porzione terminale degli arti inferiori, sulla quale permane a vi-

Sara Mocci I Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 5. Pietro Bussolo, XV secolo, *San Cristoforo*, Milano, Chiesa di San Cristoforo sul naviglio. (Foto di Sara Mocci).

sta l'effetto della tarlatura. L'idea progettuale finalizzata alla musealizzazione è stata quella di sfruttare il vuoto presente sul retro della scultura (in origine chiuso da uno sportello, tecnica usuale nella scultura lignea per alleggerire) per creare una struttura verticale di sostegno in ferro che lavorasse in sinergia con la scultura, rendendola autonoma; al nuovo supporto, è stato aggiunto un bastone, richiamo all'iconografia classica di San Cristoforo, risolto per mezzo di una semplice asta, alla quale si è inoltre affidato il maggior carico degli arti superiori in forte aggetto, per mezzo di sottili perni in fibra di vetro inseriti a scomparsa. Dopo il lungo lavoro di restauro, fu presen-



OADI

tata al pubblico l'8 Aprile del 2014 e da quel momento fa parte della collezione permanente del Museo del Duomo. L'opera rappresenta per la Sardegna forse il più antico esempio scultoreo dell'iconografia di questo santo, mentre diverse sono le attestazioni pittoriche, tra cui quella nel Polittico di S. Cristoforo (Pinacoteca Nazionale di Cagliari), attribuito al pittore campano Decio Tramontano (documentato negli anni 1556-1589)³⁷. Il simulacro trova raffronti pertinenti con alcuni esempi di statuaria lignea di ambito lombardo dei primi decenni del XVI secolo, in particolare con opere di Giovanni Angelo del Maino (documentato a Pavia tra il 1496 e il 1536), come il *San Rocco* della chiesa di Sant'Anna a Piacenza (Fig. 4), e il viso del Cristo del Compianto della Chiesa di San Paolo a Gambolò³⁸. Il confronto lombardo più pertinente sembra però quello con il San Cristoforo nella chiesa di S. Cristoforo sul naviglio a Milano (Fig. 5), attribuito a Pietro Bussolo (attivo fra il 1473 ed il 1526)³⁹, nel quale ritroviamo non solo analogo atteggiamento e simile espressività, ma anche dei richiami molto chiari nel vestiario; inoltre, rievoca il simulacro cagliaritano negli aspetti formali e nei tratti fisionomici la Maddalena della chiesa del Corpus Domini a Pagliario (BG), sempre attribuita al Bussolo⁴⁰.



Fig. 6. Pietro Alemanno, XV secolo, *San Cristoforo*, Capua, Museo Campano di Capua.

Ancor più convincente mi appare il raffronto tra il simulacro ligneo di Cagliari e quello del *San Cristoforo* conservato nel Museo Campano di Capua (Fig. 6), recentemente assegnato su base documentaria allo scultore Pietro Alemanno, attivo in Campania nella seconda metà del XV secolo⁴¹. Dal confronto tra le due statue emerge un evidente analogia nella forte carica espressiva dei visi e nell'intaglio preciso della barba, della capigliatura del Santo e del Bambino, ma soprattutto una straordinaria somiglianza nella struttura anatomica degli arti inferiori (Fig. 7), lunghi e affusolati, in entrambi i casi mancanti dei piedi,

Musei diocesani in Sardegna e un inedito San Cristoforo (XV secolo)

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 7. Particolare gamba, San Cristoforo, XV secolo, Cagliari, Museo del Duomo. (Foto Sara Mocci).

perduti per la rosura degli animali xilofagi. La mancanza di documentazione archivistica riguardante il San Cristoforo di Cagliari non permette di stabilire una datazione precisa e di ricondurlo alla mano di un artista specifico, ma il confronto stilistico e formale con gli esempi sopracitati non solo apre la strada verso studi più approfonditi e mirati, ma ci offre la possibilità di poter collocare il simulacro cagliaritano in un arco temporale che va dalla fine del XV secolo al primo decennio del XVI.

Abbreviazioni:

A.A.Ca: Archivio Arcivescovile di Cagliari.

()ADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

- ¹ In merito alla funzione e alla missio dei musei ecclesiastici si vedano: C. Valenziano, *Museo* diffuso: l'idea, in Musei Ecclesiastici e Standard Museali: atti del convegno del Museo Diocesano di Catania XI 2003, Catania 2005; Chirografo sulla conservazione dei monumenti e sulla prodizione di belle arti, contenuto nell'editto del Cardinale Camerlengo Doria Pamphili, in A. Emiliani, Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani (1571-1860), Bologna 1978; Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici, Città del Vaticano 15 agosto 2001, n.1.2.
- ² Giovanni Paolo II, Messaggio ai partecipanti alla Assemblea Plenaria della Pontificia Commissione per i Beni culturali della Chiesa, n.2, 25 settembre 1997.
- ³ Benedetto XVI, Lettera enciclica Deus Caritas est, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano
- Antonio Rosmini (1797-1855), filosofo e teologo italiano, beatificato nel 1997, portò avanti tesi filosofiche tese a contrastare sia l'Illuminismo che il Sensismo. Nelle sue teorie seguì le concezioni di Sant'Agostino e di San Tommaso, rifacendosi anche a Platone.
 - G. Spano, Antica Cattedrale di S. Giusta in Bullettino archeologico sardo, VII, 1861.
- Per le notizie sulla Cattedrale romanica di Santa Giusta si vedano: R. Coroneo, La Cattedrale di S. Giusta e l'architettura romanica in Sardegna, in Santa Giusta. Radici, a cura di Tito Melis, Oristano 2001, p. 33; R. Coroneo, Chiese romaniche della Sardegna. Itinerari turistico-culturali, Cagliari 2005.
- C. Aru, Architettura, scultura e pittura in Sardegna, Sassari 1937; R. Delogu, Lineamenti di storia artistica, in Guida d'Italia. Sardegna, Milano 1952, pp. 43-66.
- ⁸ G. Previtali, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, in «*Paragone*» n.155, 1962, pp. 3-11; G. Previtali, Giotto e la sua bottega, Milano 1967; G. Previtali, "Introduzione" in Simone Martini e "chompagni", catalogo della mostra, Firenze 1985, pp. 11-31.
 - 9 N. Usai, Il dossale con Madonna e Bambino tra Santi di Oristano, Ghilarza 2017.
- ¹⁰ R. Conde, Castell de Càller, Cagliari catalano-aragonese, Istituto sui rapporti italo-iberici, Cagliari 1984.
 - M. Schirru, Le residenze signorili nella Sardegna moderna (XVI-XVIII secolo), Sassari 2017.
- A. Pasolini-M. Porcu Gaias, Argenti di Sardegna, la produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento, Perugia 2016.
- 13 C. Tasca, Il sacco di Roma (1527) e la donazione di Clemente VII alla Cattedrale di Cagliari di alcune reliquie e di un trittico fiammingo in Gli Anni Santi nella Storia, a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 2000.
- ¹⁴ Valery è lo pseudonimo di Antoine-Claude Pasquin, conservatore delle biblioteche reali per Carlo X di Borbone (1824-30) e Luigi Filippo di Borbone Orléans (1843-48).
 - ¹⁵ P. Valery, Voyages en Corse, à l'Ile d'Elbe, et en Sardaigne, Paris 1837.
 - ¹⁶ G. Spano, Bullettino Archeologico Sardo, VII, 1861.
- ¹⁷ A.A.Ca, Archivio del Capitolo, sezione seconda, vol. 1041, n.4. Cfr. E. Brunelli, *Un Trittico di* Gerard David sottratto al Vaticano nel 1527, in L'arte, IV, fascicoli XI-XII.
 - ¹⁸ Sul sacco: André Chastel, *Il Sacco di Roma: 1527*, Torino 1983.
- Gli atti dei cinque processi canonici celebrati a Cagliari sono trascritti nella Sezione Prima dell'Archivio del Capitolo di Cagliari.
- ²⁰ F. Putzu, *La documentazione della Sacra Spina di Nostro Signore della Metropolitana di Cagliari*, in "Studi Sardi", XI, 1933.
 - ²¹ Archivio del Capitolo, Sezione prima, *Liber Diversorum*, n.33, post 1529 gennaio 15.
- Nell'ultima lettera del pontefice all'arcivescovo cagliaritano si evince che Giovanni de Barsena avesse consegnato la tavola nello stesso momento in cui depositò alcune reliquie nelle mani del frate di Sant'Agostino Gonsalvo de Reinoso il 22 ottobre 1527.
 - ²³ Archivio del Capitolo, Sezione seconda, vol. 1041, n.4, 1531 luglio 23, Roma, San Pietro.
 - Cfr. supra, nota 17.





- ²⁵ D. Scano, Note d'arte sul Sacco di Roma, Cagliari 1927.
- ²⁶ C. Aru, Il Trittico di Clemente VII nel Tesoro del Duomo di Cagliari, Parigi 1931.
- ²⁷ Il card. De Medici, futuro papa Clemente VII, avrebbe acquistato l'opera nel corso di un viaggio nelle Fiandre alla fine del XV secolo, facendosi realizzare le ante laterali per completare il trittico devozionale. Cfr. G. Zanzu, *Retables in Sardinia in the XVIth century. Three restored examples*, in *Retables in situ. Conservation and restauration*, 11es journées d'étude de la SFIIC (Roubaix, 24-26 juin 2004), pp. 241-255.
- ²⁸ È da segnalare che, durante i restauri, è emerso su un lato della cornice il bollo della gilda dei pittori della città di Bruges.
- ²⁹ Memling: Rinascimento fiammingo, catalogo della mostra a cura di T.H. Borchert, Milano 2014.
- ³⁰ Cfr. Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, 1298 (consultata nell'edizione: Firenze 1990, pp. 421-427).
- ³¹ Scheda 20/00030928 Archivio Catalogo Soprintendenza Beni A.P.S.A.E. per le provincie di Cagliari e Oristano.
- ³² San Cesello, nome scomparso dalla toponomastica cagliaritana, secondo la *Passio*, subì il martirio proprio nei pressi della Porta Cavaña, Voce *Cesello*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, Roma 1992.
- ³³ Per il documento: F. Virdis-S. Cuccu, *Documenti sull'architettura religiosa in Sardegna. Cagliari, vol. II (1556-1733*), Lanusei 2018, pp. 403-405; sull'altare: Pasolini A.-Porcu Gaias M., *Altari barocchi. L'intaglio ligneo in Sardegna dal tardo Rinascimento al Barocco*, Morlacchi Editori U.P., Perugia 2019, Scheda 124, p. 152.
- ³⁴ G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 260. Da una relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Sardegna (Archivio Soprintendenza Cagliari-Oristano), risulta che la scultura aveva ancora tale collocazione nel 1895.
- ³⁵ A. Caboni, Cenni storici delle Istituzioni di Previdenza, Beneficenza, Istruzione e di Educazione nella provincia di Cagliari, Cagliari 1900.
 - 36 www.siCaR.beniculturali.it
- ³⁷ M. Serreli, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari (Catalogo)*, vol. I, Cagliari 1988, p. 74; R. Coroneo, Scheda 141, in R. Serra, *Storia dell'Arte in Sardegna. Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990, pp. 266-267; M.G. Scano, *Pittura e scultura del '600 e '700 in Sardegna*, Nuoro 1991, p.17; P. Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, p. 297, 300 e 324, nota 19; P. Leone De Castris, voce *Tramontano Decio*, in *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale* in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, vol. II, Milano 1988, pp. 856-857.
- ³⁸ G. Romano-C. Salsi, *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*. Catalogo della mostra, Milano 2005.
- ³⁹ R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000; A. Pacia, M. Olivari, *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, Milano 2002.
- ⁴⁰ M. Albertario-M. Ibsen- A. Pacia-C. Cairati, *Nel segno del Rinascimento. Pietro Bussolo scultore a Bergamo*, Bergamo 2016.
- ⁴¹ L. Giorgi, *Un San Cristoforo di Pietro Alemanno a Capua*, in *Ricerche sull'arte a Napoli*, Napoli 2018, pp. 30-35.

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Un raro manufatto ligneo post-bizantino del Museo Nazionale di Ravenna

di Elisa Emaldi – Georgia Mavroeidakou

I Museo Nazionale di Ravenna possiede tra le sue collezioni un vasto nucleo di oggetti devozionali post-bizantini, composto dalla nota e pregevole collezione di icone di scuola cretese e da un gruppo di piccoli manufatti intagliati in legno¹.

Il soggetto del presente contributo è il capolavoro di tale nucleo, un trittico ligneo (Fig. 1), variamente definito altarolo o tabernacoletto, che già Giuseppe Gerola considerava "il pezzo più notevole della raccolta".

Il manufatto risulta presente nell'*Inventario storico* ottocentesco e proviene presumibilmente dalle collezioni camaldolesi: è alto 30,9 cm e largo 20,7 cm con uno spessore massimo di 4,3 cm. L'esecuzione complessiva è riccamente elaborata, con un sicuro effetto architettonico e una meticolosa attenzione per i dettagli, alquanto notevole viste le ridotte dimensioni.

Il corpo centrale, terminante con una archeggiatura lobata aggettante, è formato da un unico blocco di legno ed è completato da due portelle, o sportelli, assicurati da cerniere avvitate: è inserito su una predella, dalla quale non è separabile, a sua volta innestata in una più ampia base non scolpita. La predella tronco-conica, che si restringe verso l'alto, è modellata in quattro fasce rastremate e intagliate.

Il corpo centrale del manufatto, lo scrigno, è diviso in due registri dalla cornice aggettante ad arco multiplo: al di sopra si sviluppa una scena nella quale avanzano verso la Maestà divina le schiere dei Giusti mentre al di sotto, su un piano ribassato, vi sono le scene principali, visibili solo a sportelli aperti. All'esterno, la figurazione nella parte alta, o cimasa, è resa parzialmente illeggibile a causa di un danneggiamento, in particolare a sinistra per un terzo circa dell'altezza. Si può ipotizzare che il legno abbia subito danni da fuoco e sia stato in seguito levigato per eliminare le parti combuste.

La scena del Giudizio nel pennacchio è leggibile per confronto³, in quanto il tema è assai utilizzato nell'arte cristiana, non solo ortodossa. Al centro Cristo è assiso sul Trono, dietro di lui un ampio schienale: la Vergine ed il Precursore sono in piedi ai lati, mentre i proto-parenti, Adamo alla destra del Cristo ed Eva a sinistra, sono genuflessi ai Suoi piedi. Lungo le curve dell'arco gotico, le schiere dei Giusti, santi e Angeli rendono gloria con mani palliate⁴.

La raffigurazione della parte superiore degli sportelli è profilata in alto dall'arco polilobato: nell'elegante intaglio degli sportelli, gli elementi vegetali fungono da ripartizione delle minuscole scene rappresentate. All'esterno degli sportelli le figure sono contenute tra calici di acanto, che formano



OADI

Fig. 1. Artista di cultura bizantina, Trittico ligneo, XVI secolo, Ravenna, Museo Nazionale.

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

le base dei quattro registri, e girali a candelabre, mentre all'interno le foglie a girali compongono losanghe e ovali negli spazi di risulta, con un chiaro recupero del gusto classicheggiante apprezzato tanto dalla rinascenza paleologa quanto dal Rinascimento adriatico. L'insieme è armonico ed elegante, ma a causa delle dimensioni esigue le scelte iconografiche tendono a sintesi estreme.

All'esterno trovano spazio su quattro registri venti scene, tratte dall'Antico Testamento: le due più ampie in alto, una per sportello, presentano a sinistra la creazione di Adamo, con il Creatore assiso, assistito dagli angeli, e a destra il tema iconografico del Paradiso, con Abramo, la Madre di Dio e a fianco San Disma, il Buon ladrone. Sotto questi due quadri, delimitati in basso da un calice di foglie di acanto, sono tre registri, composti ciascuno da tre camei maggiori nel centro del rispettivo sportello, ognuno fiancheggiato da altre due scene più piccole "dove appunto per la minuzia e per la ristrettezza dei quadretti, non è agevole determinare con sicuro criterio il soggetto, limitato a pochissime figure".

Nello sportello di sinistra, dedicato ai proto-parenti, i tre clipei maggiori contengono, dall'alto in basso: la creazione di Adamo, la creazione di Eva, Adamo incoronato che impone il nome agli animali (maestà di Adamo), il Creatore che rimprovera Adamo ed Eva. Gli episodi laterali comprendono il peccato, il pentimento, la cacciata, Adamo ed Eva fuori del paradiso, i progenitori al lavoro.

Nello sportello di destra, dedicato ai Patriarchi, l'immagine maggiore, sotto la figurazione dell'Eden, è dedicata all'ospitalità di Abramo, seguita dal sogno di Giacobbe e dal patto di Abramo e Abimelch. Tra gli episodi laterali si riconoscono la chiamata di Abramo da Ur, il sacrificio di Abramo, la lotta di Giacobbe con l'angelo, la fuga da Sodoma.

L'interno delle ante è dedicato alla rappresentazione dell'Akathistos, con dodici scene intagliate per sportello "nelle ventiquattro figurazioni tradizionali, quali sono descritte nei manuali di pittura, non senza qualche variante dovuta per lo più alla tirannia dello spazio".

Nella parte interna dello sportello sinistro si trovano, dall'alto al basso, l'Annunciazione, esplicitata in tre scene, di cui due con l'annuncio dell'angelo che arriva ad ali spiegate, il mistico concepimento, il Magnificat, la visita a Elisabetta, il dubbio di Giuseppe, la nascita con l'adorazione dei pastori, il viaggio dei Magi e la scena del loro arrivo con l'offerta dei doni, il ritorno dei Magi, la fuga in Egitto e la presentazione di Gesù al tempio.

Nello sportello destro le minuscole sculture alludono, nel rispetto dell'inno, all'incarnazione di Dio in Cristo, al Suo essere salvatore degli uomini, uomo e Dio, lodato dagli angeli. L'inno prosegue con il tema della saggezza, portata dalla Vergine, che si fa rifugio dell'umanità. Le immaginette centrali fanno riferimento alla vergine celebrata "con lodi ineffabili" e come portatrice di luce. Le ultime stanze, che fanno riferimento al ruolo di Cristo che riscatta l'Umanità dal peccato, della Vergine tempio di Dio e alla bontà degli atti di lode, sono illustrate dallo scultore sulla scorta di raffigurazioni diffuse in ambito ortodosso, sia nelle miniature che nei cicli pittorici degli edifici sacri.

Aprendo gli sportelli, come doveva accadere nei giorni di festività religiosa, si rivela la maestria scultorea dello scrigno, il campo interno. La parte superiore, conclusa



e ritmata dall'arco polilobato e tripartita da due colonnine tortili, è dominata dalla Resurrezione, espressa in tre momenti salienti. Alla sinistra del riguardante si ha la scena delle Marie accolte dall'angelo al sepolcro ormai vuoto, descritto come una cassa con coperchio visto di sguincio, e due soldati con grandi scudi e copricapi puntuti in primo piano. Al centro della scena tripartita Cristo emerge dal sepolcro impugnando il vessillo. L'avello è posto sotto la consueta architettura a cupola, con archi sorretti da colonne tortili, mentre in primo piano vi sono tre soldati a terra tra i loro palvesi. La scena è di grande efficacia: si noti il volto di Cristo raffigurato di tre quarti, che sembra gettare uno sguardo agli armigeri addormentati e lo scudo del soldato centrale, che inclinato verso il riguardante sembra fuoriuscire dallo spazio dell'opera. A sinistra, Pietro e Giovanni giungono alla tomba vuota, entro la quale è visibile il sudario. Alla destra, proprio di fianco al sepolcro vuoto, vi è l'iscrizione che Gerola⁵ aveva ipotizzato interpretabile come datazione, ma che più presumibilmente va riferita al Risorto. Si noti per inciso che nella raffigurazione della Resurrezione non è ricompreso il modello saliente dell'Anastasis con la discesa di Cristo nell'Ade, la liberazione dei proto-parenti e la sconfitta di Satana.

Sotto la cordonatura di separazione si apre la composizione centrale, una scena di Crocifissione ricchissima di dettagli. Il modulo non solo è di dimensioni maggiori rispetto agli altri ma risulta maestoso per composizione e cura esecutiva. La scena del Calvario è colta nel momento in cui Gesù è inchiodato all'alta croce, dotata di suppedaneo, da quattro personaggi, due per braccio, che si sporgono in pose bizzarre. Sotto al braccio orizzontale della croce stanno i patiboli dei ladroni, i quali sono visibili dal torace in su perché coperti dalla moltitudine dei personaggi secondari, quasi una trentina, tra i quali spiccano i soldati a cavallo. Non vi è in questa composizione la classica divisione tra sfera superiore e inferiore, e la folla di personaggi, a piedi e a cavallo, è assiepata su vari livelli, evidenziando per file i dolenti e i tormentatori. Alcuni di questi sono caratterizzati da cappucci e vesti con particolari caratteristiche tipiche delle fanterie medievali. Il monaco artista sembra qui richiamare varie lezioni, dagli esiti più alti dell'arte paleologa alle innovazioni dell'arte senese, come quelle introdotte da Pietro Lorenzetti negli affreschi di Assisi. Dal repertorio artistico tardo-gotico derivano altri dettagli, come la posizione delle braccia dei ladroni⁶, ripiegate dietro la croce. Gesù è presentato in posizione retta e dignitosa, come già nell'arte bizantina e diffusa sia in Italia che in ambito nordico: si noti che solo in questa scena il capo di Cristo è nimbato da un'aureola crucisignata.

Sotto le croci stanno i dolenti, nella ripartizione classica; le donne a destra della croce con la Vergine svenuta fra le pie donne e specularmente San Giovanni insieme ad altri uomini. Entro una cavità, nella roccia sulla quale è piantata la croce, è collocato il teschio di Adamo, secondo il *topos* ripreso anche dall'arte occidentale, qui rappresentato con la mascella dislocata.

Sui due lati della scena centrale e sotto di essa si trovano altri undici piccoli riquadri, tre per ogni lato e cinque alla base, ognuno riportante un'abbreviata didascalia⁷. Nonostante l'effetto di affollamento, l'insieme è equilibrato, dinamico e assai armonico: le partizioni, che riprendono il motivo delle colonne tortili della parte sommitale, sono ottenute tramite festoni bombati con nodi agli incroci ed elementi fitomorfi.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Si noti che i quadretti seguono un ordine tipologico⁸, che si rispetterà qui nella lettura, passando per ogni livello dal lato sinistro, dove stanno gli episodi dell'Antico Testamento, al lato destro, con scene tratte dai Vangeli.

I primi due riquadri riprendono il tema della resurrezione, illustrando a sinistra la resurrezione del figlio della vedova di Naim per intercessione di Elia - HLIAΓ ANE - e a destra quella di Lazzaro - H EΓERCIC T8.

A sinistra vediamo il profeta in atto di invocare il Signore, la vedova in ambasce dietro di lui, con sullo sfondo un accenno di architettura e il bambino avvolto nelle bende a terra in primo piano, mentre la presenza dell'Altissimo è suggerita nell'angolo destro.

Nella scena di Lazzaro, il quale è appena visibile dentro al sepolcro scavato, il quadro risulta molto più affollato, ma Cristo, ai piedi del quale stanno Marta e Maria, è il fulcro e richiama nella postura il profeta sul lato apposto.

La seconda coppia tipologica è composta da Giuseppe ebreo in Egitto - $H\omega CI\Phi$ EN E Γ I (sic) e dall'ingresso a Gerusalemme - H BAIO Φ OROC.

Il patriarca è rappresentato barbuto mentre passa in mezzo alla folla in trionfo sulla biga tirata da un nervoso cavallo, mentre sullo sfondo si vede la generica architettura turrita. La cavalcatura che caratterizza la scena di sinistra è una più docile asina, che trasporta placidamente il Salvatore tra una folla festante.

Sotto seguono le scene dell'offerta sacrificale; il sacrificio di Melchisedec - H Θ ICIA T8 M - e l'ultima Cena - O Δ IPNOC O MI

Il re e sacerdote di Salem indossa la corona; alla sua sinistra in primo piano vi è un'ara e al suo cospetto Abramo e suoi, con la futura Gerusalemme sullo sfondo.

Nel Cenacolo gli Undici sono seduti, disposti intorno a un tavolo circolare, con un edificio a pianta centrale a fare da quinta e significare l'architettura interna, secondo la visione medievale⁹: intorno al tavolo lobato si riconoscono i principali apostoli. La sequenza inferiore è composta da cinque riquadri:

al centro sta il compianto - O EПІТА Φ IOC Θ che risulta così in asse con la crocefissione della parte centrale e il Cristo risorto in posizione apicale.

Il corpo del Salvatore è rappresentato disteso per tre quarti, e il legno pare usurato in corrispondenza al volto. Inginocchiata presso di Lui la Madre, dietro di lei un'altra Maria alza le braccia nel gesto della disperazione, mentre due piangenti chinano la testa sul cadavere e altri due uomini stanno più dietro, contro uno sfondo ove, tra le rocce, è visibile il sepolcro coronato da merlature.

Alla sinistra è raffigurata la scena della lamentazione di Giobbe sul letamaio - Η ΠΛΗΓΗ ΤΟν IOB Giobbe, seguendo un'iconografia poco diffusa ma fedele al testo biblico¹⁰, è raffigurato calvo: siede nudo sul letamaio e parla alla moglie mentre sullo sfondo dietro un paesaggio roccioso stanno gli amici.

A destra del Compianto, altre due scene della Passione, la flagellazione e il tradimento. Nella prima, $E\Pi ITA\Phi IOC\ \Theta$, Cristo è legato alla colonna, che in primo piano copre in parte il suo corpo ¹¹ lasciando ben visibili gli arti; da un lato e dall'altro i due carnefici sollevano i flagelli.

L'ultimo episodio tratto dall'antico Testamento, all'estrema sinistra, è Giuseppe venduto dai fratelli - H $\Pi Ov \Lambda HCIC$ Tv Iv (ω) in dialogo tipologico con il bacio di Giuda - H MACTIFOCIC, che chiude la sequenza. La scena veterotestamentaria richiama

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

per composizione la precedente che ha per protagonista il patriarca Giuseppe. L'immaginifico cammello in primo piano copre parzialmente la concitata vendita di Giuseppe ai mercanti ismaeliti.

Nella scena del tradimento, Cristo è al centro, preso da un incrocio di braccia; Giuda di fronte a lui lo stringe, uno sgherro pare immobilizzarlo. Gesù e Giuda sono a capo scoperto a differenza delle altre diciassette persone della scena.

Qui come in tutto il trittico infatti, gli abiti sono segni distintivi che facilitano la comprensione dei ruoli. Gli 'israeliti' ad esempio portano tuniche, che non mancano di essere scolpite con precisi panneggi. A volte gli uomini hanno il capo coperto da un lembo del mantello; in tal caso, per essere identificabili come tali - giacché tutte le donne hanno chiaramente la testa velata - essi sono barbati. La veste del Cristo, sempre presentato a capo scoperto, con capelli descritti a ciocche, è lunga fino ai piedi con una sola eccezione. I 'non-israeliti', in particolare i soldati e i personaggi con ruoli negativi, sono generalmente abbigliati con una foggia che richiama i fanti degli eserciti medievali: hanno un copricapo a cappuccio, una tunica corta rilevata da una cintura, a volte maniche a sbuffo o frangiate e in alcuni casi, come i soldati nella scena di crocefissione, gorgiere e mantelline¹².

Proprio sotto queste scene, separata da una semplice cornice a filetto, vi è l'iscrizione TOvTO $T\omega$ EPFON NICTOPOv v Π APX IEPOMONA che riporta il nome del monaco Nestore¹³, al quale dunque andrebbe attribuita l'opera, ma che non è altrimenti noto.

La predella inferiore, lateralmente sagomata a gradoni, è costituita in due zone: nell'area sottostante le scene del corpo principale sono scolpiti altri momenti della Passione di Cristo, mentre in basso la narrazione è delimitata da una cinta di mura urbiche con torri e cortine.

Nel senso della lettura, da sinistra verso destra, la predella presenta la condanna di Gesù davanti al Sinedrio riunito in un emiciclo, mentre nell'angolo all'estrema sinistra Pietro lo rinnega di fronte ai servi. Gesù pare in ginocchio anche davanti a Erode, che indossa la corona e siede davanti a un tavolo con base ad archi gotici. La narrazione presenta poi il giudizio di Pilato, che indossa un mantello e un copricapo arcaico, sul tipo dei modelli tardo-antichi, e sta ritto sotto a un edificio circolare. Si prosegue poi con il cammino verso il Calvario, e il Cireneo caricato della croce: sotto la scala che conduce al monte, i soldati stanno giocando ai dadi le vesti del Messia¹⁴. La forte resa volumetrica nel corpo principale, la ricerca ossessiva di creare una spazialità attraverso l'aggiunta di elementi architettonici e di sfondo, la cura dei dettagli narrativi e l'eleganza di quelli decorativi rendono l'opera di grande rarità e fascino. Le scelte iconografiche delle scene, come già accennato, sembrano restituire una conoscenza attinta da molte fonti, filtrata da varie espressioni artistiche, quasi una volontà di trarre ispirazione da più di un antecedente. L'opera pare riecheggiare iconografie colte e popolari, con rimandi a cicli pittorici e icone, ma anche ad oggetti devozionali e suntuari di piccolo formato, e in particolare codici miniati, come passionari o bibbie moraleggianti.

L'artista infatti attinge a temi già elaborati e uniformati dell'arte paleologa ma sembra ritrasmettere influssi nordici e modelli o riferimenti italiani: si notino in particolare i rimandi alla pittura e scultura gotica e tardogotica, tanto nelle architetture quanto

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

nella composizione di alcune scene¹⁵. Non mancano echi o citazioni colte, che vanno dall'arte classica (e tardoantica, come nel copricapo di Pilato) agli avori medio-bizantini¹⁶ alle ornamentazioni dei bordi miniati dei manoscritti medievali. L'attento scultore mostra inoltre, pur nei limiti del medium e delle dimensioni, la sua abilità nell'imitazione naturalistica e di realismo spaziale. Rimane però sostanzialmente fedele allo spirito artistico bizantino, nel rispetto delle convenzioni visive e quasi sempre della corretta iconografia dogmatica ortodossa. Quali erano i suoi modelli? Attingeva forse a incisioni o xilografie, vi erano opere pittoriche di maestri cretesi veneziani all'interno del suo contesto, o magari era ispirato da oggetti e manoscritti conservati nel tesoro di un monastero ortodosso?

Dal punto di vista tipologico il trittico è indubbiamente un oggetto devozionale, riservato alla pietà individuale, e non aveva nessun tipo di utilizzo liturgico. I modelli di ispirazione non sono riconducibili all'ambito della cultura ortodossa e vanno presumibilmente ricercati nella produzione di piccoli trittici devozionali e altaroli domestici, gli Hausaltärchen a microintaglio in legno, diffusi prevalentemente in ambito nordico¹⁷. Elaborati in materiali più nobili, come avorio, metallo smaltato, alabastro e inserti in madreperla, altaroli, trittici e placchette devozionali espressi nei modi stilistici del tardogotico trovano sopravvivenza negli atelier inglesi, francesi e fiamminghi almeno fino al XVII secolo e dunque diffusione presso la committenza altoborghese. Il conservatorismo stilistico è caratteristico degli oggetti devozionali: si pensi ad esempio al ricco repertorio della rinascenza veneto-cretese, mantenuto dai pittori post-bizantini a Candia e sull'Athos anche quando il suo appeal negli ambienti dei mecenati occidentali era ormai superato.

Nell'ambito dei monasteri ortodossi, non solo athoniti, il gusto miniaturistico si unì all'arte dell'intaglio ligneo, già diffusa per la decorazione di suppellettili e arredi liturgici¹⁸: l'intaglio miniaturistico di oggetti devozionali ha prodotto almeno dal XVI secolo oggetti come medaglioni, encolpi e croci benedizionali, che ebbero diffusione e richiesta presso le committenze occidentali, come il celebre nucleo delle croci Lascaris¹⁹.

È presumibile che il trittico, che consentiva di portare nell'ambiente domestico la bellezza, la cultura visiva e la forza mistica di opere di grande formato, sia stato eseguito da un esecutore di matrice culturale bizantina, un monaco ortodosso che lo ha composto come prezioso esercizio spirituale. Pare però altamente plausibile che, come per altri finissimi oggetti a intaglio, segnatamente le già citate croci Lascaris, il committente fosse un devoto cattolico che apprezzava l'arte e la cultura bizantina, attraverso quegli intrecci di strade commerciali e ibridazioni culturali così forti sin dall'epoca tardomedievale²⁰.

Tuttavia il tabernacoletto di Ravenna non ha precisi confronti a noi noti con altri analoghi né in musei europei né tra i manufatti lignei conservati nei monasteri athoniti e richiede senza dubbio ulteriori ricerche, che auspichiamo questo breve saggio possa incentivare.

Jn raro manufatto ligneo post-bizantino del Museo Nazionale di Ravenna

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 49



NOTE

- ¹ E. Emaldi, M. Moretti, *Quanto un granello di senape. Oggetti devozionali a intaglio del Museo Nazionale di Ravenna*, «Romagna Arte e Storia» 112 (2018), pp. 53- 68. Per la composizione delle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna, A.M. Iannucci, L. Martini, *Museo Nazionale di Ravenna*, Roma, 1993; P. Novara, *La formazione del patrimonio museale nella Ravenna del XIX secolo. La documentazione*, Cesena, 2014, pp. 621-646; Ead., *Enrico Pazzi e la creazione del Museo Nazionale di Ravenna*, Venezia, 2018.
- ² G. Gerola, *Un tabernacoletto intagliato del Museo di Ravenna*, in «Felix Ravenna» 1 (1911), pp. 11-17. L'articolo di Gerola è ad oggi l'unico contributo edito che prenda in esame l'interessante manufatto. Il nucleo di oggetti lignei era esposto presso la prima sede del Museo Nazionale e alcune foto furono pubblicate da Corrado Ricci nel suo *Raccolte artistiche di Ravenna* (Bergamo 1905). Con il trasferimento delle collezioni nella nuova sede museale dell'ex monastero benedettino di San Vitale, la raccolta dei legni post-bizantini non fu inserita nel percorso museale. È tornata nuovamente in esposizione nel 2017 nella «sala delle devozioni» al primo piano.
- ³ M. Angheben, Les Jugements derniers byzantins des XIe -XIIe siècles et l'iconographie du paradis d'attente, in «Cahiers archéologiques», 50, 2002, pp. 105- 134.
- ⁴ La collezione del Museo Nazionale comprende anche un altorilievo in legno rappresentante lo stesso soggetto, del quale già Gerola nel suo articolo indicava la stretta relazione con il tabernacolo: si tratta analogamente di un lavoro a intaglio di ridotte dimensioni (cm 11,5 x 7,9 x 2,1), rappresentante Cristo in trono fra la Vergine e il Battista, Adamo ed Eva genuflessi ai Suoi piedi e altre ventitré figure.
 - G. Gerola, Un tabernacoletto..., 1911, p. 17.
- ⁶ Attestazioni della postura delle braccia dei ladroni diversa rispetto a quelle del Cristo, inchiodato a braccia tese, sono molto precoci, tra IX e X secolo: si vedano ad esempio le miniature della croce-fissione nel Beato di Girona, Manoscritto 7 (Cat. Gir. Ms. 7 f. 16v) e nel manoscritto 24 (20) della Bibliothèque Municipale di Angers (f. 7v), nelle quali le braccia dei ladroni sono rappresentate come legate dietro al terminale orizzontale della croce.
- ⁷ La riduzione, mutilazione e gli errori in questo genere di didascalie lignee sono tutt'altro che infrequenti. Massimo Bernabò ne parla anche a riguardo di un prodotto molto raffinato, appartenente al nucleo delle croci Lascaris, in *La croce lignea postbizantina di Palazzo Pitti*, «Bizantinistica» 17 (2016), pp. 351-364: "Nelle scene del Vecchio Testamento di Firenze, pare che i titoli siano trascritti senza capire il significato delle parole, dato che sono troncati a metà di una parola od anche dopo le prime lettere. I titoli delle scene del Nuovo Testamento, invece, sono di massima più corretti. Il modello che usarono gli intagliatori per il Vecchio Testamento doveva quindi avere uno spazio più largo per il titolo; di questo, nella croce di Palazzo Pitti si è trascritta solo la parte che entrava nello spazio limitato del riquadro, senza avventurarsi a rimpicciolire le lettere e senza usare abbreviazioni ragionevoli".
- ⁸ H. Maguire *The Art of Comparing in Byzantium*, «The Art Bulletin», 70.1, (1988) pp. 88-103, resta uno studio fondamentale sull'influenza delle strutture retoriche nell'arte bizantina.
- ⁹ Per le convenzioni utilizzate dagli artisti medievali per connotazioni topografiche, raffigurazioni delle architetture e rappresentazione degli spazi interni v. C. Frugoni, *Davanti dentro, sopra sotto e altre convenzioni simboliche* in *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 115-154.
- ¹⁰ M. Bernabò, *Roma, Bisanzio, Castelseprio. Aggiornamenti dai manoscritti greci miniati di Giobbe*, in A. C. Quintavalle *Medioevo: immagini e ideologie*, Milano 2005, pp. 191-197.
- ¹¹ Si tratta di un'iconografia assai rara, già utilizzata in alcune miniature medievali (cfr. Beinecke MS 27: *Speculum humane salvationis* f 81v) ma anche dai maestri italiani, come ad esempio nella piccola tavola appartenente a un dittico devozionale, attribuita a Cimabue e oggi alla Frick Collection di New York o nell'affresco di Pietro Lorenzetti per la Basilica di Assisi.
- ¹² Questi attributi medievali sono comuni nell'arte della scuola cretese, che li diffuse anche attraverso le opere commissionate dai monasteri dell'Athos. Si veda ad esempio per il XVI secolo la crocefissione di Teofane Strelítzas o Teofane di Creta nel Monastero di Stavronikita.



- 13 Gerola notò la "forma affatto inusitata" del nome "di fronte alle consuete di Nestore o di Nestorio: se pure la corruzione ortografica non deve farci pensare ad uno scultore slavo, dato che in russo la prima sillaba NE di quel nome si scrive bensì come in greco, ma si pronuncia Nje". G. Gerola, Un tabernacoletto..., 1911, p. 17. Indipendentemente dalla provenienza, la presenza stessa di una "firma" è un elemento molto interessante, anche per una ipotesi di datazione dell'opera. Si veda B. Radojković, Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti. Objets sculptés d'art mineur en Serbie ancienne, Belgrado,
- ¹⁴ Padre Benedetto di Dečani, che ha effettuato un esame autoptico del manufatto, ha rilevato che la predella "rappresenta in maniera orograficamente pressoché perfetta la visuale che si ha della Città Santa, da mezza costa del Monte degli Ulivi, dal luogo oggi detto Dominus Flevit". La rappresentazione risulta congruente con la tradizionale localizzazione dei luoghi della Passione: nel senso della lettura sarebbero rappresentati la Casa di Caifa, oggi San Pietro in Gallicantu, la Fortezza Antonia, la Cupola della Catena e il Golgota.
- ¹⁵ Nell'episodio del Calvario, significativamente illustrato prima del momento in cui Gesù esalo lo spirito, si riscontra una composizione affollata, più volte riproposta in pittura sia in Italia, nel trecento toscano ad esempio, sia nelle Fiandre e in seguito dalle scuole cretesi. Più rare sono le trasposizioni scultoree, che annoverano però i grandi esempi dei dossali in legno. Sui rapporti tra arti maggiori e minori in epoca gotica si veda R. Bartalini, Arti suntuarie, microtecniche, scultura in Scultura gotica in Toscana: maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 116-149.
- ¹⁶ I rapporti dell'arte bizantina con il passato sono stati indagati in maniera approfondita: si vedano ad esempio H. Papastavrou, Classical Trends in Byzantine and Western Art in the 13th and 14th Centuries in «Byzanz - Das Römerreich im Mittelalter. Monographien des RGZM», 1 (2010), pp. 183-209 e M. Mason, Venezia O Costantinopoli? Sulla scultura bizantina a Venezia e nell'entroterra veneto e ancora sulla Beata Vergine della Cintura di Costantinopoli di Treviso in «Saggi e Memorie di Storia dell'arte», vol. 36 (2012), pp. 7-56.
- ¹⁷ I Flügelaltaren, gli altari lignei a sportelli, e più in generale altarpiece, pale scultoree e arredi liturgici lignei del gotico europeo, a cominciare dai polittici ad ante mobili trecenteschi, fornirono ispirazione a una particolare categoria di opere a micro-intaglio, definita dalla letteratura in lingua inglese Gothic boxwood miniatures, diffuse soprattutto in area nordica e nelle Fiandre tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.
- 18 Questa antica arte, una delle forme di artigianato artistico ancora oggi mantenuta viva sul monte Athos, ha lasciato purtroppo poche tracce. Le opere lignee dei monasteri dell'Athos sono state indagate con grande attenzione da Dimitrios A. Liakos, del quale si veda ad esempio Η ζυλογλυπτική στο Άγιον Όρος τον 16ο αι in «Deltion of the Christian Archaeological Society/ Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», Vol. 32 (2013), pp. 323-336.
- Österreichischen Byzantinistik», XLVI (1996), pp.379-421; M. Bernabò, Nota iconografica sulle scene del Vecchio Testamento nelle croci lignee post-bizantine di Sant'Oreste e di Firenze, in «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik», XLVII (1997), pp.257-272.
- ly-Fifteenth Centuries in Wonderful Things: Byzantium through its Art, Londra 2013, pp 203-227.
- 2018.

Jn raro manufatto ligneo post-bizantino del Museo Nazionale di Ravenna lisa Emaldi, Georgia Mavroeidakou





•

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani per il Gran Principe Ferdinando

DI ELISA ZUCCHINI

nota alla critica la genesi dei quattro bozzetti per torcieri di Giovanni Antonio Fumiani, conservati nei depositi della Galleria degli Uffizi¹. Dalla corrispondenza fra il Gran Principe Ferdinando e Niccolò Cassana si apprende che, ancor prima della conclusione del dipinto La lapidazione di Zaccaria (Fig. 1), commissionato a Fumiani nel 1699, il Gran Principe chiese al medesimo pittore «qualche cosa di bizzarro»². Durante il suo secondo viaggio a Venezia nel 1696, Ferdinando aveva incontrato Fumiani e ne aveva apprezzato le abilità di quadraturista, all'epoca impegnato nella decorazione del soffitto della chiesa veneziana di San Pantalon, iniziato nel 1684 e concluso tra il 1704 e il 1710, anno della morte³. Secondo Fogolari, si deve però all'artista, nel 1702, l'iniziativa di inviare due tele con quattro bozzetti di torcieri ciascuna, raffiguranti i Quattro Elementi (Fig. 2) e le *Quattro Età dell'uomo* (Fig. 3) trasformati in un'allegoria del buon governo mediceo⁴. Ad esse dovette seguirne una terza, non citata nella corrispondenza a noi nota; infatti il principe accennò a «tre quadretti» in una lettera nella quale ne chiese un quarto, con bozzetti di portavasi capaci di fungere da candelieri di notte e portafiori di giorno (si trattava quindi di ipotetici vasi trasparenti, di vetro o di cristallo) rappresentanti le *Quattro Parti del mondo*⁵ (Fig. 4). La destinazione definitiva della serie ai mezzanini degli appartamenti del Gran Principe a Palazzo Pitti, dove si trovava la sua collezione di bozzetti⁶, segnala, a mio avviso, la loro peculiarità.

L'uso della tecnica ad olio su tela rende i bozzetti autentici dipinti piuttosto che progetti per manufatti. In questo ricordano alcune opere di materiali pregiati raccolte dal Gran Principe per il loro valore artistico ed inventivo, a prescindere dalla funzione originaria, per esempio i quattro manici di coltello in avorio con coppie di putti, Adamo ed Eva, eseguiti da Balthasar Permoser nel 1688 e montati su plinti in ebano ed avorio⁷, oppure la coppa in ambra con *Ercole e il leone Nemeo*, espressioni del suo gusto estroso e raffinato nell'ambito delle arti minori⁸. Il colore monocromo imita un disegno a grafite e biacca su carta colorata, ma potrebbe suggerire un'ipotetica realizzazione in metallo, materiale consono alla fluidità delle forme di questi torcieri più del legno congetturato da Francesca De Luca⁹. La "bizzarria" delle opere di Fumiani, dal *ductus* nervoso ed irregolare, tintorettesco¹⁰, dalle numerose figure allungate ed affastellate fino all'inverosimile, esula dai veri e propri progetti per candelabri coevi, ad esempio quelli di Foggini¹¹ e Soldani Benzi¹², eppure gli elementi strutturali ed ornamentali rielaborano citazioni dall'oreficeria tardocinquecentesca e seicentesca. Le basi dei torcieri raffiguranti l'*Europa* e l'*Asia* ricordano quelle della croce d'altare e dei candelabri in



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Giovanni Antonio Fumiani, 1702, *Bozzetto per torcieri coi Quattro elementi*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

cristallo di rocca e bronzo dorato per l'altare della Santissima Annunziata, disegnati da Matteo Nigetti, eseguiti da Pietro Tacca e da altre maestranze granducali nel 1632, con l'aggiunta nel 1698 di una terza coppia di candelabri, commissionata da Michele Grifoni, montata a Firenze ma con elementi di cristallo di rocca lavorati a Milano¹³. In particolare, la base dell'*Europa*, con volute accartocciate e informi sormontate da cornucopie - volute che ritornano, più elevate e con elementi fitomorfi, nella base del torciere raffigurante l'*Età del Rame* - sembrano una rielaborazione semplificata delle sirene ripiegate su se stesse che creano i piedi della croce e dei candelabri, di derivazione buontalentiana e forse ideate da Tacca¹⁴. La fusione fra struttura e decorazioni dal significato simbolico ricorda la produzione di un altro orafo attivo a Firenze nella prima metà del XVII secolo, Cosimo Merlini il Vecchio¹⁵. Tali reminiscenze non sorprendono, in quanto costituiscono, insieme all'esempio del Barocco romano, uno dei lemmi del lessico ornamentale di Giovanni Battista Foggini, direttore dei laboratori granducali dal 1694¹⁶, dunque potevano corrispondere ad una volontà dell'artista o del committente di rifarsi a modelli fiorentini correnti. In effetti, la cartella curvilinea a conchiglia della base del torciere con l'Asia ricorda un dettaglio ricorrente nelle oreficerie progettate da Soldani Benzi, scultore favorito del Gran Principe¹⁷, quali

Elisa Zucchin

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. Giovanni Antonio Fumiani, 1702, *Bozzetto per torcieri con le Quattro età dell'uomo*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

l'ostensorio del Duomo di Livorno (1692) ed il reliquiario di San Casimiro (1687 - 1688)¹⁸, nonché nei suoi disegni d'ornato conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi¹⁹. Questo potrebbe indicare un avallo di Ferdinando, con tanto di suggerimenti, all' invio delle prime due tele da parte di Fumiani.

La serie rappresenta probabilmente invenzioni destinate, in ultima analisi, ad incrementare la raccolta di bozzetti del Gran Principe con esempi di schizzi di arredi che esprimessero in primo luogo la fantasia e l'ingegno dell'autore, mettendo in secondo piano un'effettiva realizzazione. Induce a pensarlo la lettera del Gran Principe a Fumiani, con la quale richiede il quarto bozzetto (Fig. 5):

«Mi trovo doppiamente affezionato all'amorevolezza e attenzione di lei enunciatemi ambedue dalla sua penna con tanta energia e nell'espressioni del suo buon cuore e nella distinta spiegazione dei quattro elementi e delle quattro età del mondo da lei pure con così ingegnosa invenzione rappresentate. Io ne la ringrazio con vivo affetto e vedendo con quanta facilità il suo ingegno sappia partorire godrei molto che ella mi accompagnasse i tre quadretti di disegni di Torcieri che già tengo di suo e che essendo di mio gusto, vorrei poter collocare in un piccolo mezzanino al cui effetto mi bisogna il quarto ... Questo ultimo desidero che

Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 3. Giovanni Antonio Fumiani, 1702, Bozzetto per quattro torcieri, Firenze, Galleria degli Uffizi.

rappresenti le quattro parti del mondo e che le figure a grottesche che dovranno esprimerle mostrino di sostenere un vaso che sia allusivo alle medesime sopra del quale la notte si possa posare un candeliere et il giorno si possa tenere pieno di fiori.»²⁰

Fogolari nota, giustamente, che è difficile capire cosa avesse in mente il principe nel richiedere portavasi che potessero fungere da candelabri²¹; non solo, ma sembra che egli abbia pensato fin da principio ad esporre le tele nelle sale dei mezzanini dedicate alla collezione di bozzetti, poiché non si leggono dettagli indicativi di un'esecuzione in qualsivoglia materiale.

Dalla corrispondenza con Niccolò Cassana emerge che il Medici stimasse l'inventiva e l'abilità quadraturistica di Fumiani, ma non la sua capacità di dipingere figure²². In una lettera del 19 febbraio 2699, il principe commentò: «Ho gusto, che il Signor Fumiani si soddisfaccia, ma nelle figure perde il tempo»²³. In un'altra, del 16 maggio 1699, egli chiese a Cassana di eseguire le figure di un quadro che voleva ordinare a Fumiani, anche a costo di cancellare quelle dell'autore:

«Vorrei ch'Ella vedesse, se il Signor Fumiani me ne volesse fare uno di architettura, ma non vorrei, ch'egli vi facesse le figure, mentre vorrei, che me le facesse Lei. ... Quando Ella

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Giovanni Antonio Fumiani, 1702, *Bozzetto per torcieri con le Quattro parti del mondo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

vedesse, che non volesse, che altri facessero le figure nel suo quadro, Ella dica, che non ci voglio, che il solo Davide, che sarà poco male il levarlo, e fare a nostro modo.»²⁴

Il quadro, che doveva rappresentare Davide in preghiera nel Tempio, divenne infine la *Lapidazione di Zaccaria*, dipinto quasi integralmente da Fumiani, forse con alcune figure di Cassana, appunto nel 1699²⁵. Probabilmente, il principe rimase colpito dall'abilità nel dipingere oggetti decorativi mostrata dal pittore in quest' opera²⁶ e, ritenendola superiore alla sua pittura di storia, ne fu stimolato a richiedergli bozzetti di arti applicate. Confrontando questi ultimi coi candelabri del dipinto, emergono fondamentali divergenze. I candelabri visibili intorno alla zona dell'altare nel dipinto, ornati da figure longilinee al pari di quelli dei bozzetti, sembrano costruiti in modo più regolare e solido degli altri, con un gruppo di figure più folto alla base, progressivamente ridotto lungo il fusto, fino alla coppia che regge il portalume. Nei bozzetti, il *ductus* fluente sembra non tener troppo conto della statica e della tecnica metallurgica, inoltre è difficile identificare la sede di un'eventuale torcia. Un discorso affine si può fare per i vasi davanti all'altare nella *Lapidazione* - un'urna ed un altro vaso rovesciato, in prospettiva - la cui guarnizione a figure umane²⁷, pur esili ed allungate come quelle delle telette, sembra separata dalla forma del vaso in sé, mentre nel bozzetto

Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 57 16/11/23 16:43

OADI



Fig. 5. Giovanni Antonio Fumiani, 1699 - 1702, Bozzetto per urna, Firenze, Galleria degli Uffizi.

di vaso per Ferdinando struttura e decorazione sembrano fondersi. Di conseguenza, si può dedurre una distinzione, nel progetto dell'artista e del committente, fra le opere di oreficeria raffigurate in un dipinto, che dovevano somigliare ad oggetti autentici, e quelle progettate nei bozzetti, dove l'artista dava libero sfogo a quel fertile ingegno lodato dal principe. Il dinamismo formale di questi ultimi, piegato a rappresentare schemi iconografici mitologico - letterari, si richiama forse alle "candelabre" del repertorio decorativo rinascimentale28 ed alle grottesche della scuola di Raffaello, alle quali i bozzetti si possono assimilare per la varietà e fluidità delle iconografie, che richiamano la totalità della natura, dell'universo e del tempo ciclico (un concetto, quest' ultimo, proprio delle decorazioni delle Logge Vaticane, corre-

lato agli emblemi medicei) e per gli equilibri azzardati delle figure²⁹. Il rimando al repertorio decorativo delle Logge Vaticane corrisponde all'esplicita richiesta di figure a grottesche da parte di Ferdinando nella lettera concernente il bozzetto con le Quattro parti del mondo³⁰, richiesta insolita in un periodo di sfavore per questo genere³¹, che potrebbe celare un richiamo al mecenatismo di Leone X - implicito nell'affresco Cosimo Pater Patriae presentato dalla città di Firenze a Giove, nel soffitto del salone della villa di Poggio a Caiano, commissionato dal Gran Principe ad Anton Domenico Gabbiani nel 1698³² - oppure una reminiscenza delle decorazioni del Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi, eseguite per volere di Francesco I dal 1581³³. Se è vero che Ferdinando si riallacciava a Francesco I nella predilezione per la villa di Pratolino³⁴, mi sembra più probabile una rievocazione delle iniziative artistiche di Leone X, in virtù del confronto con la Strage degli Innocenti di Giuseppe Maria Crespi, eseguita sempre per il Gran Principe alcuni anni dopo i bozzetti di Fumiani (1706-8), nella quale la figura di un carnefice richiama il celebre milite col braccio alzato della Battaglia di Ostia di Raffaello ed un frammento lapideo in primo piano mostra un trofeo all'antica simile a quelli raffigurati nei pilastri delle Logge di Raffaello³⁵. In questi casi, tali citazioni forse indicano che Ferdinando ricercava una rivisitazione degli esempi canonici rinascimentali attraverso la più aggiornata pittura veneta ed emiliana³⁶, quasi a ravvivare implicitamente il modello mecenatistico dell'avo pontefice e, in generale, dei discendenti diretti di Cosimo il Vecchio.



lacktriangle

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Indubbiamente Ferdinando sapeva che il genere della grottesca consentiva la massima libertà d'invenzione e di figurazione, memore delle parole di Giorgio Vasari nel capitolo XXVII dell'Introduzione alle Vite:

«Le grottesche sono una specie di pittura licenziosa e ridicola molto, fatte dagl' antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria; per il che facevano in quelle tutte sconciature di monstri per strattezza della natura e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici, i quali fanno in quelle cose senza alcuna regola ... e chi più stranamente se gli immaginava, quello era tenuto più valente. ... E di questa spezie grottesche e stucchi se n'è visto e vede tante opere lavorate da' moderni, i quali con somma grazia e bellezza hanno adornato le fabbriche più notabili di tutta la Italia, che gli antichi rimangono vinti di grande spazio.»37

Il piacere di vedere sulla tela l'esito dell'estro di un artista era contemperato dalla richiesta di attenersi ad iconografie dal significato allegorico e simbolico. Ciò rammenta i passi dei *Libri delle antichità* di Pirro Ligorio sulle grottesche:

«Sono fatte per recare stupore, et maraviglia per così dire ai miseri mortali, per significare quanto sia possibile la gravidanza et pienezza dell'intelletto et le sue immaginationi... e se bene al vulgo pareno materie fantastiche, tutte erano simboli e cose industriose, non fatte senza misterio... Vi sono forme fantastiche e come de insogni; vi furono mesticate cose morali e favolose degli iddii; vi sono cose che in parte imitano le cose della natura nelle frondi, nell'animali.»38

Il testo di Ligorio non risulta in possesso del principe, ma, dato il suo interesse per l'antiquaria³⁹, è probabile che egli l'avesse letto. Sembra suggerirlo l'espressione «vedendo con quanta facilità il suo ingegno sappia partorire» nella lettera di commissione dell'ultimo bozzetto, forse eco della «gravidanza et pienezza dell'intelletto» di cui scriveva Ligorio.

L'iconografia di tre delle quattro serie di torcieri è descritta nella corrispondenza fra autore e committente⁴⁰. Precede la lettera inerente il bozzetto coi *Quattro Continen*ti, riportata sopra, una lettera di Fumiani che descrive l'iconografia dei bozzetti coi Quattro Elementi e le Quattro Età dell'uomo: «figurando la Terra i Giganti fulminati da Giove, L'Acqua Galatea spaventata da Polifemo, L'Aria Giunone, che impetra da Eolo, che sprigioni li Venti contro Enea. Il Foco Fetonte fulminato da Giove»; «La prima felicissima per li olivi, e Faggi, che stillano mele, e Fiumi correnti che portano Nettare, e Late [sic] che si figura la Ser. ma Anna Medici [o Arma Medici? NdR], che in uno de vasetti il più superiore le Api formano nido, stillando il dolce Mele, con Puttini, che vanno scherzando in vari modi; mostrando che dal Governo Ser. mo stilli il Mele, e corre dal Fiume Arno Nettare, e Late [sic]. Nell' Età dell'Argento, à quel tempo si principiò a coltivare la Terra, onde si misero al giogo li giumenti, e nacquero Fiori, Cerere, e Bacco, e questi principiorono da Noe da gl'Antichi nominato il Tempo, che fu quando sortì l'Iride segno pacifico della Casa Ser. ma Medici. Nell' Età del Rame regnò rancori, e discordie, mà dalla Pallade Ser. ma Medici, è fermata ogni discordia. Nell' età del Ferro, ove regnava gl' ingani, e la Menzogna, mà frenati dalla Giustizia Ser. ma Medici, gode i suoi Popoli una felicissima Pace e Quiete»⁴¹.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 6. Giovanni Antonio Fumiani, 1699-1700, *La lapidazione di Zaccaria*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il mancato ritrovamento di fonti inerenti la quarta tela ostacola la lettura della complessa iconografia; la voce dell'inventario degli appartamenti del Gran Principe (1713) riporta genericamente le quattro tele, perciò non aiuta nel decifrarne le iconografie⁴². La gamma cromatica basata sui toni dell'ocra rossa, diversa da quelle degli altri bozzetti, a grisaglia, sembra imitare il rame o il bronzo e pertanto provare una concezione a sé stante dell'opera, che si distingue dal resto della serie anche per un'esecuzione apparentemente più abbozzata. La preminenza dello stemma Medici collega comunque l'esemplare agli altri, in virtù del contenuto encomiastico.

L'inventario del 1713 registra anche otto bozzetti di Fumiani per urne, dei quali ne rimane solo uno nei depositi della Galleria degli Uffizi⁴³ (Fig. 6). Databile al 1699 – 1702⁴⁴, questo bozzetto fonde, in un modo certamente "bizzarro", le specialità di Fumiani, la quadratura architettonica ed il disegno decorativo. L'urna dai colori metallici - bronzeo il corpo, argentee le figure e dorata la cartella, una policromia che ricorda i vasi della *Lapidazione di Zaccaria* - si staglia su uno sfondo di edifici con colonne corinzie ed arcate alla romana, a suggerire proporzioni monumentali, ed è incorniciata da una base di lesena alla nostra destra; un dettaglio assente nei coevi bozzetti per torcieri, segno forse di un'evoluzione del genere pilotata dal Gran Principe. Dall'arco alla nostra sinistra si intravede un paesaggio naturale con alberi in primo piano, un

16/11/23 16:43

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

ponte e montagne lontane. La figurazione è avvolta nella luce del tramonto, che tinge di rosa le nuvole e i marmi delle architetture. Si notano affinità col soffitto di San Pantalon, nel fondale architettonico⁴⁵ e nella decorazione figurata dei vasi, benché quelli dipinti a *trompe-l'oeil* nella chiesa veneziana risultino più convenzionali nella forma e nella finta ornamentazione a sbalzo.

La struttura dei vasi in sé ricorda, secondo Jennifer Montagu, le urne di Soldani Benzi ora al Victoria and Albert Museum, eseguite per il senatore Giovanni Battista Scarlatti⁴⁶. Eppure, a mio avviso, la forma sembra più affusolata di queste, forse un ulteriore rimando ai vasi disegnati da Buontalenti per Francesco I de'Medici, ad esempio la fiasca di lapislazzuli con montatura in oro smaltato eseguita da Jacques Bylivelt nel 1583 e il mesciroba di lapislazzuli con montatura in oro smaltato eseguito da Hans Domes nel 1578, entrambi nel Tesoro dei Granduchi⁴⁷. Infatti, l'urna dipinta ha un'ansa a forma di serpente, come quelle originariamente eseguite da Domes per il suddetto mesciroba e per una tazza di lapislazzuli del medesimo museo⁴⁸, o quella della coppa di lapislazzuli a forma di conchiglia di Giovanni Battista Cervi, sempre in quel museo⁴⁹. Alcuni anni prima dell'esecuzione della tela di Fumiani, tra il 1694 e il 1698, Massimiliano Soldani Benzi aveva modellato anse a serpenti attorcigliati in bronzo dorato per due vasi di porfido verde antico, su commissione del Gran Principe, che a sua volta possedeva due vasi di maiolica urbinate ornati a grottesche e medaglioni con storie della vita di Cesare e dotati di manici a serpenti⁵⁰. Nel progetto di Fumiani, il serpente è afferrato da un putto, quasi un piccolo Ercole, seduto sopra lo stemma Medici, visibile di profilo. Alla tassa di lapislazzuli di Domes potrebbe ispirarsi anche il mascherone visibile sotto la conchiglia collocata fra le due figure femminili.

A quest'ispirazione al tempo di Francesco I de'Medici si combina una citazione dello stile auricolare, nato nei Paesi Bassi nei primi decenni del Seicento, evidente dal confronto col vaso con Storie di Diana, abbinato ad un bacile con analoga decorazione, di Paul van Vianen al Rijksmuseum di Amsterdam (1613) e con la saliera di Adam van Vianen nel medesimo museo (1620)⁵¹. Probabilmente Fumiani, per accontentare la smania di originalità di Ferdinando, guardò repertori di disegni per orafi in stile auricolare, quali i *Modelli artificiosi di vasi* di Christian van Vianen e Theodor van Kessel, o analoghi repertori grafici per orafi provenienti dal Nord Europa⁵², accentuandone le peculiarità tramite la pittura di tocco. Indicazioni in tal senso potevano provenire da Ferdinando, che in materia di arti applicate mostrava una passione per manufatti d'avorio e d'ambra, tipicamente nordici⁵³, e poteva conoscere disegni od opere dei van Vianen. Paul van Vianen, tra il 1596 e il 1601, lavorò alla corte di Guglielmo V di Baviera, antenato della moglie del Gran Principe, Violante Beatrice di Baviera⁵⁴, quindi la principessa avrebbe potuto portare con sé alcune opere dell'orafo da Monaco a Firenze. Forse, la causa ultima delle citazioni dallo stile di Buontalenti, Tacca e van Vianen sta nell'esempio di Francesco I de' Medici, col quale Ferdinando si misurava senz'altro nell'amata villa di Pratolino⁵⁵. Ferdinando doveva sentire congeniale al proprio gusto per la stravaganza lo stile di quell'epoca, nella commistione di elementi naturalistici e fantastici, fluidi e dettagliatamente cesellati, e negli echi buontalentiani⁵⁶, pertanto forse lo indicò quale modello da seguire a Fumiani, per stimolarne l'ingegno, analogamente a quel che fece con altri artisti, per esempio con



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Crespi, che spinse ad un confronto con la pittura nordica e con Rembrandt⁵⁷. D'altronde, basta osservare i vasi in marmo verde con anse a forma di serpenti eseguiti da Soldani Benzi per il Gran Principe⁵⁸, o i vasi d'avorio della raccolta principesca⁵⁹, per notare quanto Ferdinando, nel campo delle arti applicate, non fosse insensibile al richiamo dello stile 'manieristico'.

Un esempio di decorazione che fondeva stile auricolare e figure bizzarre derivate dalle grottesche raffaellesche e dall' ornato 'manierista' poteva essergli offerto dalle cornici dei quadri appartenuti al cardinal Leopoldo de' Medici, alcuni dei quali incamerati nella sua collezione⁶⁰. D'altronde, è ben noto l'ascendente esercitato da Leopoldo, prozio di Ferdinando, sulle scelte collezionistiche di quest'ultimo, soprattutto riguardo all'amore per la pittura veneta⁶¹ e al collezionismo di bozzetti⁶². Alla morte di Leopoldo, nel 1675, Ferdinando, allora dodicenne, ricevette in eredità la sua collezione di porcellane, confluita nella Stanza delle porcellane della Galleria, che Ferdinando fece completare nel 1681 con un affresco di Atanasio Bimbacci raffigurante *La Religione Cristiana con le Virtù Cardinali*⁶³. La disposizione testamentaria del cardinale implica forse una consapevolezza del precoce interesse per le arti del pronipote, quindi il rimando allo stile amato da Leopoldo nelle cornici potrebbe rappresentare un desiderio di perpetuare la memoria del suo mecenatismo, nel quale si potrebbe identificare una radice del gusto di Ferdinando per le arti applicate.



()ADI

NOTE

- *L'autrice ringrazia la professoressa Dora Liscia, il professor Lorenzo Gnocchi, il professor Vincenzo Farinella per i preziosi suggerimenti e l'insostituibile sostegno.
- ¹ Francesca De Luca, in *Il Gran Principe Ferdinando de'Medici collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno 3 novembre 2013), a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2013, pp. 354-355, n°83.
- ² Gino Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in "Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 4. 1937, pp. 145-186: 172.
- ³ Massimiliano Ciammaichella, *Prospettive architettoniche dipinte da Giovanni Antonio Fumiani nel Martirio e gloria di san Pantaleone a Venezia*, in "Disegnare idee: immagini", n. 58, anno 30, 2019, pp. 48-59: 49.
- ⁴ Fogolari 1937, pp. 153 159; Marco Chiarini, in *Gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo 2 giugno 1974, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno 30 settembre 1974), coordinamento del catalogo di Françoise Chiarini, Firenze 1974, pp. 234-235, n°138.
- ⁵ Fogolari *cit.* La cromia perlacea del bozzetto in questione, più chiara di quella degli altri, sembra effettivamente alludere ad un materiale vitreo.
- ⁶ Marco Chiarini, I mezzanini "delle meraviglie" e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti, in Il Gran Principe Ferdinando de'Medici 2013, pp. 82-91.
 - ⁷ Kirsten Aschengreen Piacenti, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 382, n° 218.
- ⁸ Marco Betti Carlotta Brovadan, *Per il Gran Principe Ferdinando: tre opere del museo dell'Opificio delle Pietre Dure e alcuni cenni sul suo gusto per le "arti minori"*, "OPD Restauro", n°24, 2012, pp. 263-272; Chiarini in *Gli ultimi Medici* 1974.
 - ⁹ De Luca 2013.
 - 10 Ibidem.
 - ¹¹ Argenti fiorentini, a cura di Dora Liscia Bemporad, Firenze 1992 1993, I, pp. 186-187.
 - ¹² Ivi, p. 152.
- ¹³ Comunicazione orale della professoressa Dora Liscia, che ringrazio per i suggerimenti e le discussioni riguardo a quest'argomento. Per i candelabri vedi Elisabetta Nardinocchi, in *Pietro Tacca Carrara, la Toscana, le grandi corti europee, catalogo della mostra* (Carrara, Centro Internazionale delle Arti Plastiche, 5 maggio 19 agosto 2007), a cura di Franca Falletti, Firenze 2007, pp. 180-181, n°26.
- Elisabetta Nardinocchi, *Pietro Tacca tra natura e decoro*, in *Pietro Tacca* 2007, pp. 103 119: 116; Eadem, *Laboratori in Galleria e botteghe sul Ponte Vecchio sviluppi e vicende dell'oreficeria nella Firenze del Seicento*, in *Argenti fiorentini* 1992 1993, I, pp. 101 167: 126.
 - ¹⁵ Nardinocchi 1992 1993, pp. 127-131.
 - 16 Ivi, p. 160.
- ¹⁷ Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, Monaco di Baviera 1962, pp. 114-115; Maria Letizia Strocchi, *Parigi Poggio a Caiano 1661-2003*, in *Il Gran Principe Ferdinando de'Medici e Anton Domenico Gabbiani*, Prato 2003, pp. 10 31: 20.
 - ¹⁸ Argenti fiorentini 1992 1993, I, pp. 158-159.
- ¹⁹ Plasmato dal fuoco la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti Tesoro dei granduchi, 18 settembre 2019-12 gennaio 2020), Firenze 2019, pp. 471, 475.
 - ²⁰ Fogolari 1937, pp. 158-159.
 - ²¹ Ibidem.
 - ²² Valentina Conticelli in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 356-357, n° 84.
 - ²³ Fogolari 1937, p. 169.
 - ²⁴ Ivi, pp. 171 172.
 - ²⁵ Conticelli *cit*.
 - 26 Ibidem.

Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani

 \bigoplus

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ²⁷ È interessante notare che alcune di queste figure citano modelli pittorici e scultorei: l'uomo barbuto sotto l'imboccatura dell'urna è in una posa ispirata al *Giorno* di Michelangelo, le figure maschili dorate accovacciate alla base del vaso in prospettiva ricordano i telamoni degli affreschi di Niccolò dell'Abate a Palazzo Torfanini a Bologna, che potevano essere noti all'autore, secondo Malvasia allievo del bolognese Domenico degli Ambrogi, attivo a Bologna fino al 1666 (Elisabeth Epe, *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de'Medici Erbprinz von Toskana*, Marburg 1990, p. 87; Luisa Rossetti, *Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani*, "Arte documento" 9. 1995, pp. 143-151: 143-144; vedi anche Armanda Pellicciari, *Domenico degli Ambrogi e Giovanni Antonio Fumiani: I Santi protettori della città di Bologna*, "Il Carrobbio" 2011, pp. 216-232).
- ²⁸ Cristina Acidini, *La reinvenzione della grottesca come rappresentazione del mondo, nelle imprese di Raffaello in Vaticano*, in *Raffaello il sole delle arti*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, Sala delle Arti, 26 settembre 2015 24 gennaio 2016), Cinisello Balsamo 2015, pp. 107 117: 107 108.
 - ²⁹ Ivi, pp. 112 117.
 - ³⁰ Cfr. *supra*; Epe 1990, p. 63.
 - 31 Comunicazione orale del professor Vincenzo Farinella, che ringrazio per i suggerimenti in merito.
- ³² Franco Paliaga Riccardo Spinelli, *Il "Gabinetto d'opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando de' Medici nella Villa di Poggio a Caiano*, "Gli Uffizi. Studi e ricerche" 33, Firenze 2017, pp. 13 17.
 - ³³ Vincenzo Farinella, *The Domus Aurea Book*, Milano 2019, p. 204.
 - ³⁴ Epe 1990, pp. 33-39.
- ³⁵ Elisa Zucchini, *Giuseppe Maria Crespi ed il Gran Principe Ferdinando: analisi e ricostruzione di un contesto*, tesi di dottorato (Università di Firenze, XXXI ciclo, 2015-2018), p. 74.
 - 36 Ibidem.
- ³⁷ Giorgio Vasari, Le Vite de 'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Torino 2008, I, pp. 73-74.
 - ³⁸ Farinella 2019, p. 238.
- ³⁹ Giovanni Lami, *Memorabilia Italorum eruditione praestantium*..., Firenze 1742, I, pp. 100-101; *Giornale de'Letterati d'Italia*, XVII, 1714, pp. 9, 17-18.
 - 40 Chiarini in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 234, n°138; Fogolari 1937, p. 153.
- ⁴¹ ASF, Mediceo del Principato, f. 5887 c. 707, trascritta in Chiarini in *Gli ultimi Medici* 1974, pp. 234 235, n° 138.
 - ⁴² De Luca *cit*.
 - ⁴³ Ibidem.; Marco Chiarini in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 236, n° 139.
 - ⁴⁴ Chiarini in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 236.
 - ⁴⁵ Vedi Ciammaichella 2019, pp. 56-57.
 - ⁴⁶ Jennifer Montagu, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 128, n°84 a-b.
 - ⁴⁷ Anna Maria Massinelli Filippo Tuena, *Il tesoro dei Medici*, Novara 1992, pp. 77-79, 81.
 - ⁴⁸ Ivi, pp. 85-86.
 - ⁴⁹ Ivi, p. 80.
 - ⁵⁰ Maria Sframeli, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 428-431 n° 124.
- ⁵¹ Schroder, T. (2003). Auricular style. *Grove Art Online*, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-16089-B; https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-1960-15-A.
 - ⁵² Cfr. Anna Omodeo (a cura di), *Grafica per orafi*, Firenze 1975, p. 43.
 - ⁵³ Betti Brovadan 2012, pp. 267-270.
 - ⁵⁴ Grove Art Online, voce "Vianen, van family Paulus van Vianen".
- ⁵⁵ Maria Letizia Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in *Il Gran Principe Ferdinando de 'Medici* 2013, pp. 72-81.
 - ⁵⁶ Nardinocchi 2007, pp. 106-110.
 - ⁵⁷ Mira Pajes Merriman, Giuseppe Maria Crespi, in Giuseppe Maria Crespi 1990, pp. LXIX-LXX;



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

John T. Spike, Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy, Firenze 1986, pp. 26-27, 126.

- ⁵⁸ Maria Sframeli, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 428-430, n° 124.
- 59 Betti – Brovadan cit.
- Marilena Mosco, Le cornici dei Medici, Firenze 2007, pp. 39 50.
- Daniele Rapino in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 288 n° 62; Miriam Fileti Mazza, Una pesca miracolosa - il sistema collezionistico di Leopoldo de'Medici, in Leopoldo de' Medici - principe dei collezionisti, catalogo della mostra (Firenze, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli, Maria Sframeli, Livorno 2017, pp. 15-35.
 - 62 Chiarini 2013, pp.85-86.
- ⁶³ Valentina Conticelli, L'eredità del principe Leopoldo nella Galleria del tardo Seicento, in Leopoldo de' Medici 2017, pp. 177-199: 184-187.

Bozzetti di opere d'arti applicate di Giovanni Antonio Fumiani



16/11/23 16:43









•



L'inedito antependium d'argento di Salvatore Castronovo a San Mauro Castelverde

DI SALVATORE ANSELMO

a devozione di una comunità, grande o piccola che sia, verso il Santo Patrono o Protettore della stessa, ha fatto sì che prelati, devoti, nobili, confrati e giurati commissionassero opere d'arte decorativa esclusivamente dedicate ad essi e tendenti ad esaltarne e celebrarne la figura. Come scrigni ricchi e magnifici, dentro i quali si conservarono preziosi monili e suppellettili liturgiche, i luoghi deputati a tale culto, nello specifico altari, cappelle, santuari, eremi e oratori, sono stati, dunque, considerati nel corso del tempo, veri e propri Tesori¹. I sacelli, quando la devozione di una comunità è rimasta immutata nei secoli, si sono via via impreziositi di numerosi e pregevoli manufatti artistici consentendo, così, di delineare non solo il variare del gusto della committenza dal Medioevo ad oggi ma anche la storia delle opere d'arte. Talora, purtroppo, alcune suppellettili liturgiche sono state fuse o smontate per realizzarne altre in uno stile rispondente a quello della più attuale temperie culturale o, come spesso riportano i documenti d'archivio, alla "moderna". Incisioni, stampe, inventari e atti di commissione, hanno, per fortuna, consentito di ricostruire e rintracciare manufatti artistici smarriti o, erroneamente, assemblati durante presunti interventi di restauro o di manutenzione e di riconfigurare interi Tesori perduti. Le fonti, inoltre, hanno talvolta rivelato l'originaria immagine del Santo, ricolma di ex voto o attorniata da suppellettili liturgiche, all'interno del suo originario luogo, come ha svelato, ad esempio, la stampa colorata di collezione privata raffigurante la venerata Madonna con il Bambino del Santuario carmelitano della Santissima Annunziata di Trapani². Si è, inoltre, assistito ad una vera e propria competizione tra i committenti i quali hanno voluto, comunque, eternare su dipinti, statue e, nello specifico sulle suppellettili liturgiche, il loro inscindibile legame con il Santo, l'Athleta Christi, specialmente nei periodi di calamità, con un cartiglio che spesso recita "per devotione".

Tra i diversi e tutti ricchi Tesori siciliani, indagati a partire dagli anni Trenta del secolo scorso dalla venturiana Maria Accascina, la quale ha reso note, per prima, le più importanti opere dedicate a Patroni e Protettori dell'isola³, si inserisce quello, pressoché inedito, di San Mauro Castelverde. Il borgo, piccolo centro madonita in provincia di Palermo ricadente nella Diocesi di Cefalù, appartenne, unitamente ai centri limitrofi, ai Ventimiglia, nobili committenti di diverse opere d'arte anche nell'intero comprensorio⁴. Nel suddetto centro montano si custodisce, infatti, il reliquiario antropomorfo d'argento, dalla forma di testa, di San Mauro Abate, patrono e protettore del borgo, gelosamente conservato nella Chiesa Madre. La suppellettile liturgica, che non sfuggì, per l'appunto, alle

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Salvatore Castronovo, 1778, Paliotto architettonico, argento sbalzato, cesellato e inciso, chiesa di San Mauro, San Mauro Castelverde.

pioneristiche ricerche dell'Accascina, è stata realizzata, come riferisce l'iscrizione e il punzone della maestranza di Palermo, da un argentiere palermitano, su commissione, anzi "p(er) manu" come recita l'iscrizione, del procuratore S. La Barbera nel 1496⁵. Alla prima metà del Seicento risale, invece, il simulacro ligneo di San Mauro riferito alla bottega dei Mancuso e custodito nell'eponima chiesa⁶. Al Santo benedettino, a conferma della grande devozione che la comunità madonita ha sempre nutrito verso l'oblate, è dedica la già citata e omonima chiesa la quale, come riferisce Francesco La Rocca nel manoscritto del 1700⁷, «non tanto per l'antichità quanto per la sua grandezza, e devotione delli popoli, tiene il terzo luogo, tra le nostre Chiese, è stata ed è la più decorata d'ogni altra, toltone le due già ragguagliate, della usa primiera fundatione, però non ho memoria che mi additassero il tempo; certo è, che la Chiesa, è assai antica; e non saria fuora di proposito il credere che fosse stata edificata in quel tempo, che capitò nella nostra Terra la Reliquia del Santo». L'edificio chiesastico, oggetto dunque di grande venerazione da parte della comunità, nel Settecento, periodo in cui l'esuberante stile tardo barocco prima e rococò dopo invase con le sue briose soluzioni decorative i prospetti, i decori e gli arredi delle chiese siciliane⁸, si arricchisce di altre opere. Tra queste gli affreschi della volta del presbiterio, verosimilmente realizzati da un pittore siciliano nel 1716, raffiguranti l'Apoteosi di San Mauro⁹.

A conclusione, dunque, del processo di rinnovamento stilistico della chiesa, venne commissionato, nel 1778, l'inedito paliotto architettonico in argento, con la figura del Patrono al centro, che doveva decorare l'altare maggiore durante le principali funzioni liturgiche (Fig. 1)10. Su tutte le lamine che compongono l'antependium si trova impresso sia il punzone della maestranza palermitana, l'aquila a volo alto con l'acronimo RUP (Regia Urbs Panormi), sia i marchi dei due saggiatori del capoluogo siculo. Uno di essi è di don Gioacchino Garaffa, console degli argentieri nel 1778 con il punzone DGG78, mentre l'altro è di Salvatore Castronovo, artefice che rivestì il più alto ruolo della maestranza nel medesimo anno, verificando la qualità delle opere in oro con il bollo SC78¹¹ (Fig. 2). L'anomala presenza dei due marchi di garanzia con-



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. Salvatore Castronovo, 1778, *Paliotto architettonico*, argento sbalzato, cesellato e inciso, chiesa di San Mauro, San Mauro Castelverde (part.).

sente di ipotizzare che il paliotto possa essere stato eseguito dal Castronovo stesso che utilizza il marchio consolare. Questi, console degli orafi anche negli anni 1762, 1769, 1777¹², risulta attivo a Palermo dal 1753 al 1789¹³. Lo scenografico arredo d'altare è verosimilmente da identificarsi con quello commissionato all'argentiere dal sacerdote Vincenzo Scialabba¹⁴. Il cognome del prelato, di cui il documento non riferisce né la provenienza del committente né il luogo di destinazione del manufatto, è, infatti, particolarmente diffuso nel centro madonita. Secondo il documento di commissione, individuato da Daniele Ruffino in occasione delle ricerche per la mostra *Ori e argenti* di Sicilia, l'artefice si impegna, l'11 novembre 1778, con il presbitero ad eseguire "un certo altare ossia palio con sua cornice d'argento di bollo, lavorato a tenore del disegno da farsi dal dicto di Castronovo a sue spese, e da firmarsi, e sottoscriversi dal dicto reverendo di Scialabba, dovendo essere dicto palio di altezza palmi quattro e di longhezza palmi 9 a tenore della misura data dal dicto Reverendo di Scialabba ad detto Castronovo"15. Si tratta, allo stato attuale degli studi, dell'unica opera esistente dell'argentiere di cui sono noti soltanto documenti di commissione, del 1762 e del 1767-1768, relativi a manufatti in oro e argento ancora da rintracciare¹⁶.

La *vestis altaris*, che afferisce alla tipologia del paliotto a pannello scenografico-architettonico, come quello eseguito dall'argentiere Vincenzo Bonaiuto nel 1764-1765 e custodito nella chiesa di San Tommaso Becket di Marsala (Tp)¹⁷, è un'opera che esalta le vicende terrene del Patrono del borgo madonita. Nell'esedra centrale, infatti, è raffigurata l'Estasi di San Mauro (Fig. 3) mentre nei fornaci aggettanti, che conferiscono spazialità all'intera composizione, campeggiano due episodi relativi alla vita dell'oblate. A sinistra emerge il Santo che salva il confratello Placido, il quale, uscito per attingere l'acqua nel lago, è travolto dalle onde, a destra, invece, l'apparizione di Dio Padre (figg. 4-5)¹⁸. Sotto quest'ultima rappresentazione è cesellata e sbalzata una fiabesca veduta del centro madonita che richiama alla sua configurazione paesaggistica originaria, si distinguono, infatti, in alto, la Chiesa Madre e il castello, e, in posizione sottostante, la chiesa di San Mauro con il campanile dalla caratteristica



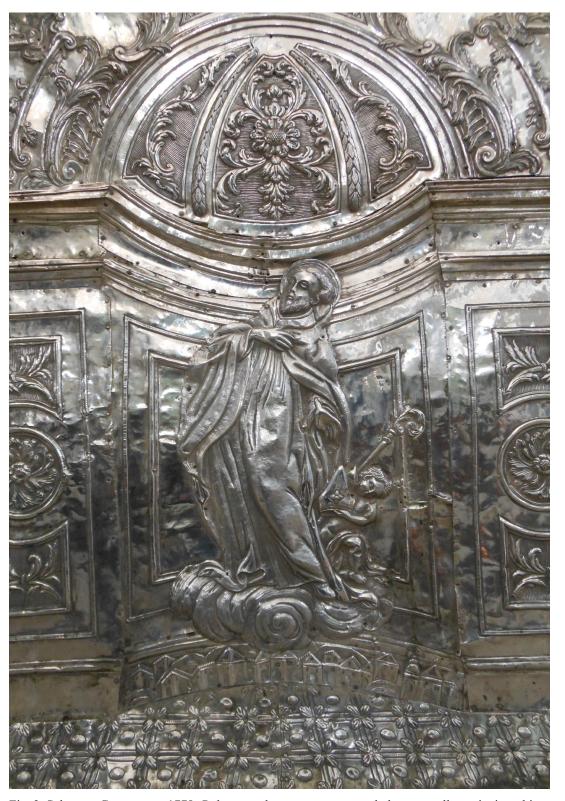


Fig. 3. Salvatore Castronovo, 1778, Paliotto architettonico, argento sbalzato, cesellato e inciso, chiesa di San Mauro, San Mauro Castelverde (part.).

Salvatore Anselmo L'inedito *antependium* d'argento di Salvatore Castronovo



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Salvatore Castronovo, 1778, *Paliotto architettonico*, argento sbalzato, cesellato e inciso, chiesa di San Mauro, San Mauro Castelverde (part.).

Salvatore Anselmo L'inedito *antependium* d'argento di Salvatore Castronovo

16/11/23 16:44

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 71

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 5. Salvatore Castronovo, 1778, *Paliotto architettonico*, argento sbalzato, cesellato e inciso, chiesa di San Mauro, San Mauro Castelverde (part.).

guglia a bulbo maiolicata. La stessa visuale, che allude alla funzione chiaramente protettiva del Santo nei confronti del borgo delle Madonie, è raffigurata sullo zoccolo basamentale dell'esedra centrale (Fig. 6). Va sottolineata l'importanza storico-artistica di questa rappresentazione che si inserisce tra le rare vedute già note di centri siciliani dovute agli abili argentieri palermitani¹⁹. Il pavimento a scacchi accentua, inoltre, l'effetto prospettico dell'intera struttura architettonica. Questa è resa più briosa da eleganti e quasi modulari tralci floreali sulle pareste e sulla cornice che circonda l'intera costruzione, mentre timidi inserti rococò impreziosiscono la parte superiore dei frontoni e i timpani dei due corpi aggettanti.

Si tratta, quindi, di una suppellettile liturgica che tradisce chiaramente il periodo in cui è stata realizzata, quello di transizione dallo stile rococò al neoclassicismo, e che si aggiunge ai diversi paliotti architettonici custoditi nei più ricchi Tesori siciliani²⁰. Il *frontale*, che conferma l'importanza e la centralità riservata dalla Chiesa all'altare²¹, si configura generalmente come un lavoro di équipe che coinvolge, non solo gli artefici dell'opera e gli intagliatori che eseguono il supporto ligneo, ma anche gli architetti, i quali, spesso, realizzano il progetto dietro precise indicazioni da parte di committenti specifici, talora dotti teologi.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Fig. 6. Salvatore Castronovo, 1778, *Paliotto architettonico*, argento sbalzato, cesellato e inciso, chiesa di San Mauro, San Mauro Castelverde (part.).

Salvatore Anselmo L'inedito *antependium* d'argento di Salvatore Castronovo



NOTE

- ¹ A riguardo si veda B. Mancuso, *Sacre collezioni, oggetti, pratiche, significati dei Tesori siciliani*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein, 19 ottobre-21 novembre 2004) a cura di S. Rizzo, 2 vol., Catania 2008, pp. 219-241.
- ² M. C. Di Natale, "Coll'entrar di Maria entrarono tutti i beni nella Città", in Il Tesoro Nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre 1995-3 marzo 1996) a cura di M. C. Di Natale, V. Abbate, Palermo 1995, p. 25.
- ³ Tra i diversi testi della studiosa si cita M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974. Per i successivi studi sulle opere d'arte decorativa in Sicilia si rimanda a *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia* (Messina, chiesa dell'Annunziata dei Catalani, 28 novembre 1981-31 gennaio 1982), Roma 1981; *Ori e argenti in Sicilia*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 1 luglio-30 ottobre 1989) a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989; *Splendori di Sicilia*. *Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001) a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001; M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. 2008; *Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lubecca, St. Annen–Museum, 21 ottobre 2007-6 gennaio 2008) a cura S. Grasso, M.C. Gulisano, Palermo 2008, p. 596 e *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani...*, 2008.
- ⁴ Per la storia e le opere del borgo madonita si veda M. Ragonese, San Mauro Castelverde, Palermo 1976; Idem, Sulle origini di San Mauro Castelverde tra storia e leggenda. Le stazioni della Via Crucis quadri, affreschi ed altre cose non pubblicate nel libro del 1975 mestieri e cose scomparse o trasformate e racconti vari, Palermo 1987 e S. Anselmo Madonie. L'arte e la storia, Palermo 2008, II ed. aggiornata 2021, pp. 231-247. Per i Ventimiglia, committenti di diverse opere, si consultino O. Cancila, I Ventimiglia di Geraci (1258-1619), "Quaderni di Mediterranea. Ricerche storiche", n. 30, collana diretta da R. Cancila, Palermo 2016 e Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica, atti del convegno di studi (Geraci Siculo, Gangi, 27-28 giugno 2009) a cura di G. Antista, Geraci Siculo 2009.
- ⁵ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 146. L'iscrizione è la seguente SANTO MAURO MCCCCLXXXXVI FATTA P MANO DE S LABARVERA PRECURATO. L'opera è stata restaurata nel 1700, si veda a riguardo M. Ragonese, *San Mauro Castelverde...*, 1976, p. 66. Per il culto e la custodia della reliquia del Patrono, si consulti Arc. Dr. D. Francesco La Rocca, *Tradizioni e memorie della terra di S. Mauro (oggi S. Mauro Castelverde)*, pubblicate ed annotate dal Dr. Gioacchino Drago, Palermo 1976, II. ed. Roma-San Mauro Castelverde 1997, pp. 31-33.
- ⁶ G. Fazio, *La cultura figurativa in legno nelle Madonie tra la gran corte 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 T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012, p. 231.
- ⁷ Arc. Dr. D. Francesco La Rocca, *Tradizioni e memorie della terra di S. Mauro* ..., 1997, p. 49.
- ⁸ A riguardo si veda M.R. Nobile, S. Piazza, *L'architettura del Settecento in Sicilia. Storie e protagonisti del tardobarocco*, Palermo 2009, D. Surtera. *Ricostruire: storia e rappresentazione. Prospetti chiesastici nella Sicilia del Settecento*, Palermo 2013, *Il Settecento e il suo doppio: rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 10-12 novembre 2005) a cura di M. Guttila, Palermo 2008 e *Argenti e Cultura Rococò...*, 2008 a cui si rimanda per la specifica bibliografia.
 - ⁹ S. Anselmo *Madonie*. L'arte..., 2021, p. 244.
- ¹⁰ Sull'argomento si veda M. Vitella, scheda II,11, in *Il Tesoro Nascosto...*, 1995, pp. 200-202 e G. Cantelli, *Il paliotto e la ritualità scenografica dell'altare barocco*, in *Architetture barocche in argento e corallo*, catalogo della mostra (Lubecca, Katharinenkirche, 15 luglio-26 agosto 2007, Vicenza, Pinacoteca Civica, Palazzo Chiericati, 7 settembre-7 ottobre 2007) a cura di S. Rizzo, Catania 2008, pp. 15-25.
- ¹¹ S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M. C. Di Natale, Milano 1996, II. ed. 2010, p. 80.

16/11/23 16:44

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ¹² S. Barraja, I marchi degli argentieri e orafi..., 2010, pp. 78-80.
- ¹³ S. Barraja, *ad vocem* Castronovo Salvatore, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, vol. I, p. 122.
 - ¹⁴ D. Ruffino, in Catalogo dei documenti, in Ori e argenti..., 1989, p. 396.
 - 15 Ibidem
- ¹⁶ Si veda G. Mendola, *Orafi e argentieri a Palermo tra il 1740 e il 1790*, in *Argenti e Cultura Rococò...*, 2008, pp. 596, 616
- ¹⁷ Per l'opera si consulti D. Scandariato, scheda n. 8, in *Architetture barocche in argento...*, 2008, pp. 133-137 con precedente bibliografia.
 - ¹⁸ A. Lentini, ad vocem S. Mauro, in Bibliotheca Sanctorum, vol. IX, Roma 1967, cc. 210-219.
- ¹⁹ Si veda a riguardo M. C. Di Natale, *Vedute di citta nelle arti decorative siciliane dal XV al XVIII secolo*, in *L'obietto move il senso*, Giornate di studi su arte e paesaggio (Palermo, Lumsa 28-29 settembre 2001) a cura di G. E. Viola, "Quaderni della Libera Università "Maria SS. Assunta" Lumsa Roma", n. 20, Roma 2003, pp. 1-28.
- ²⁰ Per le opere d'arte decorativa che presentano elementi di transizione tra il rococò e il neoclassicismo, si consulti *Argenti e Cultura Rococò...*, 2008, pp. 395-425. Per i paliotti siciliani si rimanda a M.C. Ruggeri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti d'architettura in Sicilia*, contributi tematici di G. Bongiovanni, E. Brai, E. D'Amico, S. Di Bella, C. Filizzola, C. Laezza, L. Novara, Palermo 1992 e *Architetture barocche in argento...*, 2008.
- ²¹ Su veda a riguardo M. Vitella, *Paliotti architettonici d'argento nella Sicilia occidentale: espressione dell'arte controriformata*, in *Architetture barocche in argento...*, 2008, pp. 57-65.

l'inedito antependium d'argento di Salvatore Castronovo





•

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini

DI GIOVANNI BORACCESI

In queste righe si vuole dar conto degli arredi liturgici in argento custoditi nella chiesa dell'Annunciazione a Myrsini, gli ultimi in ordine di tempo, visto che è quasi noto l'intero patrimonio delle chiese cattoliche di Tinos¹, fatta eccezione per gli argenti delle chiese di Kardiani e Skalados, come anche per la ricca collezione di vasi sacri conservata nel Museo del Vescovado di Xinara.

Per primo illustro un inaspettato ed eccellente *Calice* (Fig. 1) descritto con ricchezza di dettagli. Presenta un piede a sezione mistilinea con orlo rialzato e gradinato; la superficie è suddivisa da membrature che generano sei spicchi triangolari a fondo ruvido contenenti tre testine di cherubini sorgenti da elementi vegetali, alternate a figure sbalzate raffiguranti rispettivamente la Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e San Francesco d'Assisi, tutte di tre quarti e rifinite a cesello. L'elegante fusto è caratterizzato da un nodo ovoidale, anch'esso decorato da elementi naturalistici e da angeli alati. L'ornamentazione si fa ricchissima anche nel sottocoppa, con cartelle quadrilobate con fiori nel mezzo, intramezzate da testine di cherubini. La parte superiore è resa vivace da un giro di volute contrapposte. Una scritta latina incisa sotto il piede informa quanto segue: DONA IERO-NIMA GRANARA D. TOLEDO. Sulla coppa è impresso sia il bollo con il leone marciano in "moleca" (col libro chiuso e con le ali raccolte attorno alla testa), sia quello del controllore della Zecca (sazador) Zuanne Premuda (con le lettere ZC separate da un cigno), il cui incarico è documentato dal 1695 alla prima metà del Settecento². Devo però precisare che quest'ultimo elemento, come vedremo, è frutto di un recupero e assemblaggio, giacché la restante parte del calice è più antica.

Circa la figura di donna citata nella predetta iscrizione, avanzo l'ipotesi che vada riconosciuta nella moglie di Rodrigo da Toledo, dal 1578 governatore spagnolo della città di Alessandria, sposato dal 1588 al 1593, anno in cui viene a mancare: «[...] la Signora Girolama Granara Matrona Alesiandrina di qualificate parti, terrore dell'avaritia, e degna di lodi per i suoi meriti; la quale; oltre al parafernale, ed una ricca, e preciosa suppellettile, gli portò in dote [a Rodrigo] scuti 40, mila in circa»³.

Per i caratteri morfologici e stilistici che caratterizzano le parti più antiche del manufatto, vale a dire la base e il fusto, sono propenso ad assegnarle alla mano di un argentiere milanese che le dovette realizzare tra gli anni finali del Cinquecento e i primi due decenni del Seicento, periodo in cui donna Girolama Granara era già diventata vedova. È opportuno segnalare che l'anno di morte della nobildonna, sebbene di poco discordante, è indicato nel 1623 e nel 1625⁴. Significativo è il confronto che si può istituire con una serie di analoghi esemplari sparsi sul territorio lombardo: il calice del duomo



sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsin

Jiovanni Boraccesi





Fig. 1. Argentiere milanese e argentiere veneziano, *Calice*, fine del XVI e inizi del XVIII secolo.

di Bergamo (ante 1593)⁵, il calice della chiesa di San Paolo a Cantù⁶ ed altri nella diocesi di Como non meglio indicati⁷. Con minime varianti, questo modello di vaso liturgico dovette affascinare gli argentieri della città di Genova; al riguardo, si veda il calice di una collezione privata genovese⁸, forse da restituire a un maestro lombardo, e l'altro conservato nella chiesa di San Siro⁹.

Non vi sono notizie che chiariscano la primitiva destinazione del manufatto in esame, né tantomeno le circostanze del suo arrivo a Tinos. In attesa perciò di un auspicabile rinvenimento dei documenti, si può supporre che il calice sia stato di proposito consegnato a una chiesa (dell'ordine francescano?) di Alessandria, luogo di residenza della committente, per poi chissà come, trasmigrare nella chiesa di Myrsini, forse per iniziativa di un ecclesiastico o di un religioso oriundo della città piemontese.

Pur interessante il successivo *Ostensorio* (Fig. 2), in argento e bronzo dorato. Presenta piede circolare con orlo ornato da una fascia cordonata e da motivi arabescati. Il fusto, costituito da un nodo a balaustro con incisioni fogliacee, supporta la raggiera che circonda la teca circolare bordata da cornicette, contenente la lunetta per l'esposizione dell'ostia consacrata. In alto, in origine, insisteva una crocetta, ora dispersa.

Nonostante l'assenza di punzonature, i caratteri strutturali e il repertorio decorativo mi portano ad assegnarlo a un argentiere veneziano del primo Seicento, confermando così ancora una volta l'ampia diffusione delle forme artistiche veneziane in diverse località della Grecia, in particolare quelle rivierasche e isolane del mar Ionio e dell'Egeo. E ciò a seguito del lungo dominio della Serenissima nonché dei traffici marittimi lungo questi due importanti bacini del mar Mediterraneo. In questo quadro di continui scambi e influenze è opportuno anche ricordare che fondamentale fu la presenza di prelati veneziani nel



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 2. Argentiere veneziano, Ostensorio, inizi del XVII secolo.

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 79

Jna sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini

16/11/23 16:44



Fig. 3. Argentiere veneziano, *Calice*, inizi del XVII secolo.



Fig. 4. Argentiere veneziano, *Patena*, fine del XVII-inizi del XVIII secolo.

governo delle diocesi greche. Una conferma della piena appartenenza dell'ostensorio di Mersyni ad un artefice della Laguna ci viene dal confronto con gli ostensori di Chatzirados e di Volax, sempre a Tinos, e con quello della chiesa bellunese di Gosaldo, per fare un solo esempio nel Veneto¹⁰.

Il manufatto che segue è riferito a un *Calice* (Fig. 3) in argento e bronzo argentato. Ha una base a sezione circolare gradinata con filettature. Il nodo ovoidale liscio è contenuto tra due collarini. Il sottocoppa è lavorato a traforo con testine di angeli alati alternati a motivi vegetali; una smerlatura ravviva l'orlo superiore. Di tipologia cinquecentesca, l'oggetto va sicuramente restituito a un maestro veneziano del primo Seicento; un esempio significativo ci è offerto dal calice del vicino villaggio di Skalados che analizzerò meglio in futuro.

Sul piano cronologico, non si distacca di molto la realizzazione di una *Patena* (Fig.4), anch'essa prodotta a Venezia tra la fine del XVII secolo e gli inizi nel XVIII secolo. Ne fa fede il contrassegno di un ignoto sazador, le cui iniziali ZC sono intervallate da una torre¹¹.

Sempre nel quadro dei contatti tra Venezia e l'Oriente si pone questa *Croce astile* (Fig.5), una delle tante finora rinvenute nel territorio diocesano di Tinos. Va detto che l'opera è costituita da due pezzi di manifattura differente e cronologicamente distanti tra loro. Più antica è la mazza processionale, quasi certamente confezionata in un laboratorio di Venezia. È interamente cesellata da un'ornamentazione vegetale su fondo opaco e da teste di angeli alternati a tre cartigli: nel primo, il monogramma A·R sovrastato da croce; nel secondo, le sigle MVC·/T·P·C·; nel terzo, la data A(N)NO/1747. In queste sigle ragionevolmente andranno riconosciuti i nomi dei devoti committenti. La mazza in esame trova



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



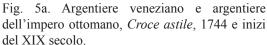




Fig. 5b. Argentiere veneziano e argentiere dell'impero ottomano, *Croce astile*, 1744 e inizi del XIX secolo.

paralleli con quella (1669) che sostiene la croce conservata nel Museo del Vescovado di Xinara¹².

La croce astile, al contrario, andrà datata ai primi decenni del XIX secolo; qui l'ignoto maestro, attivo a Smirne o a Istanbul, opera ancora secondo moduli di tempi passati e in particolare del clima culturale di Venezia; confronti, in tal senso, si possono istituire con le croci ottocentesche di Smardakito e di Tarambados a Tinos. In una fase di restauro e rimontaggio delle lamine figurate, queste non sono state riposizionate in maniera corretta. Sulla parte anteriore è il Crocifisso; in alto, il Padre Eterno; a destra, San Luca evangelista; a sinistra, San Marco evangelista; in basso, la Maddalena. Sulla parte posteriore, è la Madonna; in alto, San Giovanni evangelista; a sinistra, la Vergine; a destra, San Giovanni; in basso, San Matteo.

Un ulteriore reperto metallico facente parte del patrimonio della chiesa di Myrsini è costituito da un *Reliquiario* (Fig. 6); la mancanza di iscrizioni identificative nell'apposito ricettacolo non consente di individuare le diverse reliquie ivi contenute. Da un'attenta osservazione il manufatto è composto da due pezzi disomogenei e di epoche differenti: la base e il fusto in rame dorato, probabili avanzi di un altro reliquiario o di un ostensorio, sono della metà del XVIII secolo e restituibili a una bottega veneziana; la croce in bronzo dorato e argentato appare più tarda, forse degli inizi del XIX secolo e licenziata da un argentiere dell'impero ottomano; nei capicroce sono inserite delle figure angeliche.

Esemplato su modelli tadogotici di matrice culturale italiana è un *Turibolo* (Fig. 7), del tipo cosiddetto architettonico, reso noto nella mostra di Tinos del 2010¹³. È costituito da un piede esagonale scompartito e decorato da steli fogliacei. La coppa è

na sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini



Fig. 5c. Argentiere veneziano e argentiere dell'impero ottomano, *Croce astile*, 1744 e inizi del XIX secolo.

interessata da festoni vegetali penduli, trattenuti da sei teste antropomorfe aggettanti. Su questa poggia il coperchio a due ordini con torrioni e bifore traforate minuziosamente decorate. Più in alto, una copertura piramidale bucherellata con anello apicale per trattenere le catene di sospensione. L'arredo, di eccelsa fattura, andrebbe forse datato al XVIII secolo o al massimo ai primi anni del XIX e restituito a un artefice dell'impero ottomano operante a Smirne o a Istanbul.

Per ragioni stilistiche e tipologiche nell'ambito della produzione ottomana di fine Settecento o del primo Ottocento andrà assegnata una Navicella (Fig. 8), in cui è riconoscibile il modello di matrice veneziana. La base, dal profilo circolare, è costituita da un gradino liscio e da una cornice a fogliette; il collo del piede è circondato da foglie appuntite e sovrastato da un nodo piriforme. La coppa è sormontata da un coperchio a valve incernierate con presa a volute. Sulle valve è sbalzata una fitta ornamentazione floreale. Il manufatto è confrontabile con la navicella della parrocchiale di Skalados, che analizzerò meglio in altra sede, quasi certamente realizzata dal medesimo artefice.

La particolare cura dell'ornato ravvisato sul turibolo appena descritto connota anche la successiva *Pisside* (Fig. 9). Il piede circolare è decorato da un motivo a fiori legati tra loro da nastri e fiocchi. Sul collo del piede è inciso una corona di foglioline lanceolate. Liscio è il fusto con nodo a pera. Il sottocoppa, a fusione, ripropone il disegno delle foglie lanceolate. I motivi della base, arricchiti da

Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini Giovanni Boraccesi



OADI

Fig. 6. Argentiere veneziano e argentiere dell'impero ottomano, *Reliquiario*, metà del XVIII secolo e inizi del XIX secolo.

Ina sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 83 16/11/23 16:44



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA





Fig.7. Argentiere dell'impero ottomano, *Turibolo*, fine del XVIII-inizi del XIX secolo.

Fig.8. Argentiere dell'impero ottomano, Navicella, fine del XVIII-inizi del XIX secolo.



Fig. 9. Argentiere dell'impero ottomano, *Pisside*, inizi del XIX secolo.



Fig. 10. Argentiere dell'impero ottomano, *Patena*, 1845.



OADI



Fig. 11. Argentiere dell'impero ottomano, Annunciazione, 1848.

Giovanni Boraccesi Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA





Fig. 12. Pierre-Henry Favier, Calice, post 1846.

Fig. 13. Pierre-Henry Favier, *Croce d'altare*, post 1846.

altri decori vegetali, si ritrovano sul coperchio sormontato da un piccolo crocifisso. La particolare lavorazione delle superfici metalliche, lisce e opache come in questo caso, e la prevalenza dei motivi fitomorfi sono una caratteristica costante delle produzioni messe in atto da più botteghe artigiane a servizio delle chiese cristiane durante il dominio dell'impero ottomano, segnatamente a Smirne e Istanbul. In tal senso analoghi repertori e tecniche esecutive connotano altri manufatti analizzati altrove: per esempio, le due lampade pensili di Kallonì, la coppa del calice di Karkados, e il turibolo di Stenì.

A fianco di tale produzione andrà inserito un *Piattino da comunione* (Fig. 10) dalla forma inconsueta e privo di qualsiasi ornato. Sul bordo del lato principale è presente un clipeo che racchiude le lettere G.L. a carattere corsivo. Sul rovescio del piatto, un'altra iscrizione corsiva ci porta a conoscere il nome del donatore: Caropolo / Pro benefactore uno Pater Ave Gloria / T(errae?) Mussulii 1849 A°.1°. Come mi comu-

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 14. Argentiere dell'impero ottomano, Sportello di tabernacolo, metà del XIX secolo.

nica padre Marco Foscolo, Mussulii era l'antico nome di Myrsini, in uso fino al 1960. Questa particolare suppellettile è stata da me più volte rinvenuta nelle chiese cattoliche di Tinos e di Rodi. Un'analogia, per esempio, si può istituire con il Piattino da comunione del 1845 esposto nel Museo Parrocchiale di Agapi. Il manufatto va probabilmente restituito alla mano di un argentiere dell'impero ottomano attivo nella città di Smirne o di Istanbul.

Sempre nell'ambito delle produzioni artistiche licenziate durante l'occupazione dell'impero ottomano si deve inscrivere una lastra raffigurante l'Annunciazione (Fig. 11), a sua volta delimitata da una elaborata cornice architettonica con decorazioni vegetali. Evidente il suo collegamento al titolo della chiesa, peraltro sottolineato dall'iscrizione incisa in basso: Annunt.º B. M. V./1848. Tale manufatto fu probabilmente eseguito da un artigiano della città di Smirne o di Istanbul.

Di qualche anno più tardi la realizzazione della citata lastra è questo Calice (Fig. 12) licenziato dall'argentiere Pierre-Henry Fa-

vier (1809-1894), attivo a Parigi dal 1846 al 1870¹⁴. Lo attesta il punzone «FAVIER» accompagnato da marchio del primo titolo di garanzia con la testa di Minerva, in uso dal 1838. Presenta un piede circolare impostato su un orlo liscio; la superficie è caratterizzata da una fitta ornamentazione di simboli eucaristici e della Passione, nonché da scene figurate quali la Natività, l'Adorazione dei Magi e la Fuga in Egitto. Altri simboli eucaristici arricchiscono il nodo del fusto come pure il sottocoppa, qui con altre scene cristologiche: Gesù nel Getsemani, Salita al Calvario e Crocifissione. Il calice, che ha in dotazione anche la patena, si inserisce nell'ambito di una tipologia ampiamente diffusa in Francia.

Questo stesso atelier parigino ha licenziato una Croce d'altare (Fig. 13) come risulta dal punzone «FAVIER» affiancato a quello di garanzia con la testa di Minerva. Quattro piedini leonini sorreggono la base a sezione rettangolare decorata da una serie di



(

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

elementi vegetali e simboli eucaristici. Sul lato principale è presente l'Agnello disteso sul libro con i sette sigilli dell'Apocalisse, e su quello secondario il triangolo con l'occhio di Dio. Al di là di un nodo vegetale si innalza la croce che accoglie il Christus triumphans, allineato al cartiglio INRI e al teschio di Adamo. Di natura vegetale sono le terminazioni della croce. Il manufatto ripropone una tipologia ampiamente documentata in Francia

Resta per ultimo da analizzare uno Sportello di tabernacolo (Fig. 14) che arreda l'altare maggiore della chiesa di Myrsini. Di forma centinata e con decorazioni vegetali lungo il perimetro, presenta al centro un calice eucaristico raggiato, da cui fuoriesce l'ostia consacrata con il trigramma IHS.

Le caratteristiche stilistiche fanno ritenere l'oggetto un'opera ottocentesca di produzione ottomana, forse realizzata nella città di Smirne.





NOTE

- 1 G. Boraccesi, A Levante di Palermo. Argenti con l'aquila a volo alto nell'isola greca di Tinos, in «OADI»», n. 4, dicembre 2011, pp. 60-67; Idem, Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Aetofolia, Kalloni, Karkados, Smardakito e Vrissi, in «OADI», n. 10, 2014, pp. 113-130; Idem, Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Chatziràdos, Koumàros, Kròkos e Steni, in «OADI», n. 12, dicembre 2015, pp. 65-78; Idem, Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di San Nicola di Bari a Chora e il Palazzo Vescovile, in «OADI», n. 13, giugno 2016, pp. 87-95; Idem, Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Agapi, Kerchros e Potamia, in «OADI», n. 14, dicembre 2016, pp. 107-122; Idem, Τα αργυρά του Αγίου Νικολάου της Χώρας Τήνου, in Όρμος ο Γαληνότατος. Η Ενορία Αγίου Νικολάου των Καθολικών Χώρας Τήνου, a cura di Marcos Foscolos, Τήνος 2016, pp. 321-332; Idem, Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Komi, Tarambàdos e Volax, in «OADI», n. 15, giugno 2017, pp. 125-139; Idem, Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Kampos, Loutrà e Xinara, in «OADI», n. 17, giugno 2018, pp. 151-164; Idem. Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Kato Klisma, Ktikados e Sant'Antonio di Tinos, in «OADI», n. 19, giugno 2019, pp. 87-101.
 - ² P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria veneta*, Pola 1992, p. 150, nº 479.
- ³ G. Porta, *Esemplari, e simolacri dignissimi delle virtù, stimoli potenti alle medeme...*, Milano1693, pp. 290-291.
- ⁴ F. Gasparolo-F. Guasco Di Bisio-C. Parnisetti, (a cura di), *Raccolta di iscrizioni alessandrine*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria», anno LXIV, 1935, fasc. II, III, IV, pp. 220-792 (le iscrizioni sono censite con i numeri 207 e 209). Per questa segnalazione sono grato a Roberto Livraghi.
 - ⁵ Il tesoro del duomo di Bergamo, Bergamo 1989, pp. 22-23; si veda anche pp. 26-27.
- ⁶ O. Zastrow, *Canturium ecclesiarum thesauri. Frammenti di bellezza sui nostri altari*, Cantù 2008, pp. 24-26.
 - O. Zastrow, Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco, Como 1984, pp. 64-65, 68.
 - G. Roccatagliata, Argenti genovesi. La torretta, Genova 1992, p. 177.
- ⁹ Argenti genovesi, catalogo della mostra (Ottawa, Museo della moneta 15 settembre-15 ottobre 1992; Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola 30 ottobre-15 dicembre) a cura di F. Boggero-M. Bartoletti, Cento 1992, pp. 44-47
- ¹⁰ T. Conte, *Oreficerie liturgiche tra XVI e XIX secolo nei vicariati di Agordo e Canale d'Agordo*, in *Tesori d'arte nelle chiese dell'alto bellunese. Agordino*, a cura di M. Pregnolato, Belluno 2006, pp. 50, 54.
 - ¹¹ P. Pazzi, I punzoni dell'argenteria veneta, Pola 1992, p. 145, nº 453.
 - 12 Ι. Γκερέκος, Σκεύη ιερά τω Θεώ ανατεθειμένα, Τήνος 2010, pp. 15, 36.
 - ¹³ Ι. Γκερέκος, Σκεύη ιερά τω Θεώ ανατεθειμένα, Τήνος 2010, pp. 18, 40.
- ¹⁴ C. Arminjon-J. Beaupuis-M. Bilimoff, *Dictionnaire des poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent de Paris (1838/1875)*, Paris 1994, p. 162, n° 01642; C. Aliquot, *Un point de généalogie sur deux orfrèvres parisiens du XIXe siècle: les «Favier» orfrèvres parisiens de grosserie*, in *In Situ. Revue des patrimoines*, 12, 2009, http://journals.openedition.org/insitu/6616.

Ina sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di Myrsini





•



Amuleti scursuna in corallo di Roberta Cruciata

anno finora ricevuto poca attenzione negli studi scientifici dedicati alle opere delle maestranze trapanesi in rosso corallo del tardo XVIII e del XIX secolo alcuni amuleti a guisa di animali/mostri marini denominati *scursuna* (plurale di *scursuni*). Essi non sono soltanto da considerare affascinanti manufatti in virtù della curiosità che il corallo, e l'universo simbolico al quale esso rimanda, continua ancora oggi a suscitare, ma racchiudono un intrinseco interesse che si esplica su due livelli: il primo, facilmente intuibile, connesso alle usanze e alle credenze popolari, il secondo come manifestazione artistica da mettere in relazione all'eclettismo storicista che durante l'Ottocento investì anche le arti decorative siciliane.

Il mio primo fortuito approccio con siffatta tipologia di amuleto fu oltre dieci anni fa. Si trattava di uno *scursuni*, ad oggi inedito, montato come pendente, tramite l'applicazione di un morso in argento dorato, parte degli *ex-voto* donati al simulacro in terracotta invetriata della Madonna del Soccorso di Castellammare del Golfo¹, rinomata località turistica dell'agro ericino (Fig. 1). Costituito da un rametto di corallo dalla forma allungata e leggermente sinuosa, che simula quella di un rettile dalla coda bipartita, non è liscio bensì inciso a riprodurre le squame dell'animale nella parte superiore. Molto semplice ed essenziale nella manifattura, è da riferire a una committenza popolare.

Ma innanzitutto bisogna chiarire il significato del termine *scursuni*, e poi considerare l'universo simbolico al quale esso rimanda. Si tratta di una parola del dialetto siciliano che indica genericamente un rettile², o meglio varie specie di serpenti di forma cilindrica e allungata, velenosi e non. Tra essi figura il biacco (*hierophis viridiflavus*), serpente non velenoso nero lucente tipico delle regioni dell'Europa centro-meridionale e del bacino del Mediterraneo, che si trova sia nei terreni rocciosi che in luoghi umidi, noto in provincia di Trapani col nome di *visina*. Il termine *scursuni* in realtà si ritrova similare anche in altri dialetti dell'Italia meridionale, come dimostra ad esempio il seguente scongiuro lucano: «*Férmate, brutte nere scurzone, cumme se fermàrene l'acque llu fiume Giurdane-S. Paule t'*àv'attaccate»³.

Da sempre presenti nell'immaginario popolare⁴, i serpenti sono tradizionalmente associati a istanze bivalenti, ora negative, in quanto portatori di veleno, ora positive, quali spiriti protettori. Considerato alla stregua di una divinità nelle più importanti religioni del mondo antico, emblema di saggezza, fertilità, rinascita ed eternità proprio in virtù della sua caratteristica precipua di essere soggetto alla muta, fu accolto nella religione giudaico-cristiana come il tentatore per eccellenza (Genesi 3,4-22),

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Maestranze trapanesi, XIX secolo, *amuleto* scursuni, Castellammare del Golfo, Museo degli Ori della Patrona.

mantenendo comunque anche l'identificazione con la sapienza (Genesi 3,1), mentre la tarda tradizione biblica lo accosterà definitivamente al diavolo (Sapienza 2, 24).

Vale la pena interrogarsi su come lo *scursuni* nell'immaginario popolare siciliano e non solo si sia progressivamente affermato in relazione ad antidoti e amuleti, per giunta in associazione al simbolico e potente corallo che secondo la tradizione pagana deriva dal sangue sgorgato dal capo reciso pullulante di serpenti guizzanti della gorgone Medusa, che traspose in esso la proprietà del suo sguardo⁵, e che in virtù del suo colore si lega anche al sangue e all'energia vitale. In realtà in tutte le epoche le raffigu-

razioni dei serpenti sono state considerate efficaci amuleti. Nell'Antico Testamento (Numeri 21, 9), quando Israele era in pericolo a causa dei serpenti velenosi che si annidavano tra le pietraie della steppa, il serpente di bronzo divenne l'antidoto salvifico contro il loro veleno portatore di morte; il Signore disse a Mosè: «Fatti un serpente e mettilo sopra un'asta: chiunque sarà morso e lo guarderà, vivrà». Personaggi simbolicamente negativi di alcune celebri fiabe del Pitrè, basti pensare a Lu Sirpenti o a 'Mperaturi Scursuni⁶, i serpenti sono ricordati dallo stesso studioso anche per le loro virtù taumaturgiche. È il caso del grassu di lu scursuni di lu Dutturinu, in uso da secoli per curare le ferite e le piaghe⁷. La psiche dell'uomo, scriveva il Pitrè, «nei momenti più difficili della vita, nei bisogni più impellenti, quando ogni naturale argomento di salute torna inutile o vano [...] si attacca all'ignoto, al soprannaturale e ne trae ragione e speranza, che è conforto d'ogni anima desolata. Che importa che la scienza ed il buon senso si levano arditi a dimostrare la irrazionalità di tanti espedienti! L'uomo che soffre e che teme, crede e spera, e credendo e sperando corre ciecamente dietro i fantasmi, che per lui sono il filo conduttore al suo ideale»⁸. Le spoglie delle serpi, secondo diffuse credenze calabresi, portate al collo entro sacchettini o comunque a stretto contatto con il corpo, erano funzionali contro le influenze malefiche e nei neonati lenitive in presenza della crosta lattea, mentre poste sotto il cuscino degli ammalati favorivano la loro guarigione⁹. Similmente in Sicilia tra i rimedi per eccellenza in caso di tosse accompagnata da mal di gola era in uso il lazzu di la schinancia, che consisteva in una testa di vipera, non uccisa ma fatta morire, presa di venerdì e ricucita in un sacchetto di tela oppure avvolta nel lino e portata sospesa al collo¹⁰. I poteri riconosciuti alle salme di questi animali che venivano "indossate" progressivamente dovettero passare ad oggetti dalle medesime fattezze quali gli scursuna, allo stesso modo da portare come pendenti, in un clima culturale quale quello ottocentesco, come si dirà a breve, particolarmente sensibile alla figura del serpente.



OADI

La ricerca di protezione fisica, che afferma implicitamente la vulnerabilità dei nostri corpi e per esteso dell'esistenza terrena, è difatti uno dei motivi fondamentali per cui si indossano amuleti e gioielli¹¹, o si fanno indossare a piccoli e indifesi bambini¹². Ricordava il drammaturgo Euripide (485-406 a.C.), a questo proposito, che nell'antica Atene era usanza far portare al collo dei neonati ciondoli d'oro a forma di serpente¹³. E proprio a questo rettile spetta nei secoli un posto d'onore nell'universo prezioso dell'oreficeria. Soprattutto nel corso del XIX secolo, periodo al quale sono ascrivibili gli amuleti considerati nel presente contributo, in seno a un clima a livello internazionale improntato all'eclettismo e al naturalismo¹⁴, si ebbe una vera e propria passione per i gioielli raffiguranti i serpenti. Emblematico è l'anello di fidanzamento anguiforme, a simboleggiare l'amore eterno, che il principe Alberto (1819-1861) nel 1839 donava alla sua Vittoria (1819-1901), dal 1837 regina del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda, che includeva piccoli rubini, diamanti e uno smeraldo a decorare il capo del rettile¹⁵. La regina possedeva in realtà diversi gioielli a guisa di serpente, tra cui numerosi bracciali. la maggior parte doni risalenti non a caso alla sua giovinezza¹⁶, ognuno dei quali portatore di sfumature di significato diverse. È il caso di quello indossato per il suo First Council, probabilmente regalatole in occasione del suo diciottesimo compleanno dalla regina consorte (1830-1837) Adelaide di Sassonia-Meiningen (1792-1849), che compare nel disegno preparatorio (RCIN 913990) eseguito da sir David Wilkie (1785-1841) nel 1838 circa (Fig. 2) per due ritratti ufficiali della stessa sovrana¹⁷. Il bracciale in oro, diamanti e rubini, costituito da una struttura rigida circolare alle cui due estremità stanno due teste di serpente, su cui frontalmente si innesta il corpo di un terzo rettile similare intrec-



Fig. 2. Sir David Wilkie, 1838 ca., *La mano della regina Vittoria, con bracciale a forma di serpente*, Londra, Royal Collection Trust, RCIN 913990 (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021).



Fig. 3. Orafo inglese, seconda metà del XIX secolo, *anello a serpente*, Londra, Victoria and Albert Museum, 776-1902 (© Victoria & Albert Museum, London).

Roberta Cruciata Amuleti scursuna in corallo

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Maestranze trapanesi, XIX secolo, *amuleto* scursuni, Trapani, Museo Regionale Pepoli, n. inv. 5499 (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").



Fig. 5. Maestranze trapanesi, XIX secolo, *amuleto* scursuni, Trapani, Museo Regionale Pepoli, n. inv. 5499 (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").

ciato a formare un armonioso fiocco, doveva essere per la sovrana che scelse di indossarlo in un'occasione ufficiale così importante funzionale a lanciare un auspicio, per un regno, il suo, lungo e improntato a un'accorta saggezza. In breve tempo il serpente, specialmente con la coda ad anello, si affermò come importante fonte d'ispirazione per la gioielleria nell'Inghilterra vittoriana¹⁸ e non solo, soprattutto in occasione di fidanzamenti e lutti, quindi nella "gioielleria sentimentale", a significare un amore che non conosceva i limiti del tempo e dello spazio, in una sola parola eterno (Fig. 3). Esso era un motivo ricorrente su spille, ciondoli, anelli, bracciali e diversi tipi di accessori decorati con pietre preziose (quali rubini *cabochon*), semipreziose e smalti, e rimase in voga a livello europeo durante il *revival* rinascimentale e archeologico prima, significativa in questo senso anche la riscoperta dell'antico Egitto, e l'*Art Nouveau* poi, che come è noto privilegiò motivi naturalistici e animali/insetti.

Anche in Italia restano testimonianze di anelli ottocenteschi a serpente con pietra augurale rossa, simbolo di amore e passione, ad esempio nella collezione Perusini oggi presso il Museo Etnografico del Friuli a Udine¹⁹, associati ai riti della "promessa" e al ciclo nuziale. In essi, secondo il modello diffuso a livello continentale, le pietre sono incastonate sulla testa del serpente, le cui spire formano la fascia del gioiello; ugualmente la figura del serpente, anche con pietra incastonata sul capo o al posto degli occhi, era diffusa negli orecchini, nei bracciali, nelle spille, nei pendenti, negli amuleti e perfino nella gioielleria prettamente maschile, ad esempio nelle catene d'orologio²⁰. Nell'immaginario contemporaneo la figura del serpente è invece legata soprattutto ad alcuni marchi di lusso. La maison Cartier fin dai suoi esordi nel 1847, ma poi specialmente a partire dagli anni Quaranta del XX secolo, si è contraddistinta per un universo popolato da animali, reali o fantastici, tra i quali figurano i serpenti, come nella collezione "fauna e flora"²¹. Ma il serpente è sinonimo per eccellenza del marchio Bulgari, e della sua iconica "collezione Serpenti" appunto²². Un binomio quella tra il gioiello e l'animale sacro per Asclepio che non è mai venuto meno.

Negli amuleti qui considerati, in virtù del loro materiale costitutivo, avviene qualcosa di davvero interessante. Lo *scursuni*, animale di terra occasionalmente nuotatore, nel momento in cui si associa al corallo viene traslato nel mondo acquatico.





Fig. 6. Maestranze trapanesi, XIX secolo, *amuleto* scursuni, Udine, Museo Etnografico del Friuli, inv. 1095 (© Civici Musei e Gallerie di Storia e Arte di Udine, Museo Etnografico del Friuli, Collezione Perusini).

I modelli ai quali esso guarda, pertanto, e ciò appare evidente considerando che non è raffigurato avvolto su sé stesso ma piuttosto scolpito nella sua interezza appartengono al mondo marino, popolato da fantastiche e mostruose creature. Gli scursuna rappresentano un'interpretazione fantasiosa che fonde almeno due note iconografie consolidate nella Sicilia dell'epoca: il serpente con la sua funzione apotropaica e il delfino salvifico e ispiratore di saggezza²³. Tale termine, pertanto, non è utilizzato con valenza puramente zoologica, ma si riferisce a una sovrapposizione di allegorici animali e a tutto ciò che essi incarnano nell'imma-

ginario popolare stratificatosi nel corso del tempo. Al simbolismo animale si somma quello ittico. Gli *scursuna*, tipici della Sicilia, forse sono da collegare agli amuleti che il Pitrè denominò «'*na cuda di firuni*», letteralmente una coda di delfino²⁴. D'altra parte è risaputo che gli amuleti connessi con il mare fossero ritenuti particolarmente efficaci, a maggior ragione quando si trattava di proteggere i bambini, come in questo caso.

Lo *scursuni* si affermò sia in virtù delle caratteristiche della sua forma che del suo materiale costitutivo come ornamento protettivo funzionale a respingere ciò che appariva malvagio. Si tratta di un oggetto potentissimo, che somma in sé le virtù riconosciute all'animale serpente e al corallo. Erano oggetti destinati principalmente ai neonati, da legare alle collane o appuntare sui vestitini, a stretto contatto con il corpo, e sostituirono progressivamente le fasce ombelicali in oro e argento e sfere di corallo che alla fine del Settecento caddero lentamente in disuso, considerate ora troppo costose. Venivano regalati in occasione della nascita e del battesimo, che rappresenta per i cristiani il primo sacramento che libera l'uomo dal male e dal peccato e lo rigenera in Dio, e nello stesso tempo fornisce una prima "protezione" per affrontare un periodo, la prima infanzia, considerato in passato delicato e rischioso. Enzo Tartamella dà la notizia che a regalarli «era la nonna paterna, in genere al primo figlio maschio della nuova coppia, in un assetto ancora patriarcale della famiglia»²⁵.

Alcuni esemplari di scorsoni di raffinata manifattura, evidentemente appartenuti a una famiglia agiata anche in virtù delle loro dimensioni, sono custoditi al Museo Pepoli Trapani, tra cui due realistici pendenti (n. inv. 5499)²⁶ che nel loro corpo liscio allungato e curvilineo assecondano la forma naturale del ramo di corallo dal quale sono stati ricavati e sfruttano al massimo le sue caratteristiche costitutive anche per la resa di alcuni particolari anatomici quali la pinna dorsale o la testa (Fig. 4). Le bocche sono aperte in modo da poterne ammirare la dentatura e la lingua tesa dalla punta arrotondata, le pinne, le squame e la coda accuratamente incise, mentre un morso con anello applicato all'altezza delle fauci ne permetteva l'uso come ciondoli. Uno dei due presenta la bocca particolarmente disserrata e una più accentuata verosimiglianza

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 95 16/11/23 16:44



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 7. Manifattura veneziana, fine del XVI secolo, pendente con animale marino, Londra, British Museum, AF.2859 (© The Trustees of the British Museum).

nella resa del corpo snello e scattante rivestito di squame e della coda doppia (Fig. 5). Particolare pregno di significati è il fatto che furono donati originariamente come ex-voto al tesoro della venerata Madonna di Trapani²⁷, e successivamente entrarono a far parte delle collezioni del museo. Alcuni scorsoni in corallo figurano anche tra gli oggetti votivi ricevuti nel tempo dalla Madonna della Pietà, detta "dei Massari", della chiesa delle Anime del Purgatorio, dipinto molto caro ai trapanesi in quanto il Martedì Santo apre con una processione la Settimana Santa. Si tratta di opere ricavate rispettivamente da un ramo e da un ramo biforcuto²⁸. Tutti gli amuleti scursuna finora considerati hanno finito, ritengo non casualmente, per diventare degli ex-voto e assumere un ulteriore livello di valore, diventando totalmente simbolo della protezione della Vergine Maria. Un bell'esem-

plare (Fig. 6), dal corpo particolarmente arcuato, già montato come pendente (come dimostrano i due fori ai margini della bocca) e oggi come spilla, fu acquistato a Palermo nel novembre del 1967 da Gaetano Perusini e fa parte delle collezioni del Museo Etnografico del Friuli a Udine (inv. 1095)²⁹. Al solito ricavato da un unico ramo di corallo, presenta delle fattezze più morbide e particolari molto dettagliati.

Gioielli riproducenti creature marine o mitologiche create, in virtù degli affascinanti miti che le circondavano fin dall'antichità, in oro, smalti, gemme preziose e perle, si diffusero in tutta Europa a partire dal Rinascimento³⁰. Un esemplare (Fig. 7) che a fini del nostro discorso appare un antecedente significativo è il complesso pendente a più catenelle e piccoli pendagli finali (AF.2859), riferito ad ambito veneziano della fine del Cinquecento³¹, in oro, perla scaramazza, perline, pietre preziose e smalti policromi che comprende un mostro acquatico in rosso corallo naturalisticamente scolpito e inciso nelle tre parti che lo compongono: la doppia coda, il corpo sottile e allungato dotato di scaglie e pinne e, infine, la testa con occhi e bocca curva spalancati, quest'ultima con denti appuntiti e lingua arrotondata in evidenza. Resta illuminante per lo studio di pendenti con creature marine, spesso accompagnate da figure umane, la celebre serie di disegni del fiammingo Hans Collaert (1525/1530-1580)³². Nella gioielleria spagnola di fine XVI-inizi del XVII secolo, che influenzò fortemente il contesto mediterraneo e siciliano, il delfino era un motivo ricorrente, e lo testimoniano alcuni disegni per pendente parte dei *Llibres de Passanties* (foll. 278,



284, 287, 333, 336) e del *Libro de joyas de* la Virgen de Guadalupe (foll. 1, 43)³³. Negli inventari siciliani a partire dal Quattrocento fino agli inizi dell'Ottocento sono ricorrenti i riferimenti a monili a forma di serpenti, ad esempio anelli, e poi a gioie raffiguranti cavallucci marini e sirene³⁴. A tal proposito appaiono problematici la datazione e l'individuazione dell'ambito di produzione del pendente in oro, smalti verdi su collo, testa e coda e bianchi sui denti, e grande perla scaramazza a simulare il corpo di un mostro marino che ha la coda squamata bipartita (Fig. 8) custodito presso il Museo Pepoli (n. inv. 463). Considerato già oreficeria tedesca cinquecentesca e poi italiana o spagnola della fine del Cinquecento³⁵, ritengo sia da postdatare, o per lo meno allo stato delle ricerche da considerare un manufatto rimaneggiato. Proveniente dalla chiesa di San Francesco di Trapani entrò a far parte delle collezioni museali presumibilmente nel 1907³⁶, si tratta pertanto di un ex-voto. Approfondite future analisi delle tecniche esecutive, ad esempio della lavorazione delle catene, apparente-



Fig. 8. Pendente con animale marino, Trapani, Museo Regionale Pepoli, n. inv. 463 (© Museo regionale di Trapani "Agostino Pepoli").

mente troppo regolari, e delle tipologie di smalti utilizzati, permetteranno di chiarire meglio la questione. I modelli a cui tale manufatto guarda sembrano i gioielli e le «galanterie gioiellate» ispirate al gusto manieristico internazionale di fine XVI secolo quali quelle appartenute alla principessa elettrice del Palatinato Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743), parte del tesoro dei Granduchi presso Palazzo Pitti a Firenze, riferite ad ambito olandese e fiammingo³⁷. Ma è soprattutto nel XIX secolo, in pieno *revival* rinascimentale, che si assiste alla moda o meglio al ritorno nell'oreficeria europea di pendenti in oro, smalti, gemme e perle a forma di creature marine, pesci, delfini, cavallucci marini, coccodrilli, etc. creduti per lungo tempo, fino alla riscoperta nel 1978 dei disegni dell'orafo tedesco Reinhold Vasters (1827-1909) presso il Victoria & Albert Museum, dei manufatti originali e che gli studi recenti e i più importanti musei al mondo stanno tentando di ricontestualizzare nel giusto tempo e spazio e di comprendere pienamente³⁸.

Un unico amuleto, lo *scursuni*, capace di riunire in sé significati e simbolismi complessi, e che allo stesso tempo ne consente la conservazione e la trasmissione nel tempo. Con il suo affascinante *background* culturale e storico-artistico suggerisce che la storia dell'oreficeria e delle arti decorative del XIX secolo anche in Sicilia ha ancora molto da rivelare e raccontare.

Roberta Cruciata

Amuleti *scursuna* in corallo



NOTE

- ¹ Per il tesoro della Madonna del Soccorso, tra più celebri della Sicilia occidentale in quanto ricco di esemplari di oreficeria popolare siciliana del Settecento e dell'Ottocento diversi per stili e tecniche, si veda R. Cruciata, *Aurea Jugalia Gli ori della Madonna del Soccorso di Castellammare del Golfo*, Palermo 2011. Per la devozione alla Madonna del Soccorso si segnala *Eadem*, Sancta Maria, succurre miseris. *L'iconografia e la devozione alla Madonna del Soccorso nella Sicilia occidentale e a Malta tra XIV e XVIII secolo*, in "Iconographica Studies in the History of Images", XVII, 2018, pp. 132-147.
- ² Si veda A. Lanaia, *Nomi siciliani di invertebrati e piccoli animali. Studio etimologico e iconimico*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Catania 2013, pp. 4, 116.
- ³ G.B. Bronzini, *Il serpente nella letteratura popolare dalla funzione reale a quella simbolica*, in "Lares", vol. 68 no. 4, ottobre-dicembre 2002, p. 577.
 - ⁴ Per l'argomento cfr. *Idem*, *Il serpente*..., 2002, pp. 569-579.
- ⁵ Si vedano M.C. Di Natale, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in *L'Arte del corallo in Sicilia*, a cura di C. Maltese-M.C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 79-107; A. Natali, *Aliti e serpenti*, in *Medusa Il mito, l'antico e i Medici*, Firenze 2008, pp. 10-16.
- ⁶ Per il tema cfr. M. Castiglione, *I re animali nelle fiabe di Pitrè: nomi o sostanze?*, in *Zoosemiotica 2.0 Forme e politiche dell'animalità*, a cura di G. Marrone, Palermo 2017, pp. 479-494; *Eadem, Fiabe e racconti della tradizione orale siciliana. Testi e analisi*, con la collaborazione di A. De Caro-M. Lo Dato, Palermo 2018. Per i loro connotati negativi si veda pure G. Pitrè, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. IV, Firenze 1952, pp. 224-236.
 - G. Pitrè, Medicina popolare siciliana, Firenze 1949, p. 284.
 - ⁸ Idem, La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano, a cura di T. Tentori, Comiso 2002, p. 137.
- ⁹ R. Corso, *Amuleti contemporanei calabresi*, in "Revue des études éthnographiques et sociologiques", Parigi 1909, pp. 250-257 in part. 251, 256.
 - ¹⁰ G. Pitrè, *La famiglia*, ..., 2002, p. 136.
- Per approfondimenti M. Unger, *Jewellery in context. A multidisciplinary framework for the study of jewellery*, Europe 2019, p. 138.
 - Per l'argomento R. Cruciata, Coralli e amuleti. Objets de vertu a misura di bambini, in c.d.s.
 - ¹³ Si veda Euripide, *Ione*, a cura di M.S. Mirto, Milano 2009.
 - ¹⁴ Per approfondimenti cfr. C. Phillips, Jewels & Jewellery, London 2019, pp. 88-97.
 - ¹⁵ M. Fasel, Beautiful Creatures. Jewelry Inspired by the Animal Kingdom, New York 2020, p. 106.
- ¹⁶ C. Gere-J. Rudoe, *Jewellery in the Age of Queen Victoria A Mirror to the World*, London 2010, p. 22.
- ¹⁷ Per l'opera cfr. D. Millar, *The Victorian Watercolours in the Collection of Her Majesty The Queen*, 2 vols, London 1995, cat. 5891.
 - ¹⁸ Cfr. C. Gere-J. Rudoe, Jewellery..., 2010, p. 122; M. Fasel, Beautiful Creatures..., 2020, p. 106.
- ¹⁹ G.P. Gri, *Anelli a serpente con pietra rossa*, in *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra a cura di G. Bergamini-P. Goi, Milano 1992, p. 430 con bibliografia precedente
- ²⁰ *Idem, Il simbolismo del mondo animale*, in *Ori e tesori d'Europa...*, 1992, pp. 448-449. Si vedano pure *L'ornamento prezioso Una raccolta di oreficeria popolare italiana ai primi del secolo*, catalogo della mostra a cura di P. Ciambelli, Roma-Milano 1986, pp. 183 (n. 394) e 194 (n.468); A. Gandolfi, *Amuleti Ornamenti magici d'Abruzzo*, Pescara 2003, pp. 35, 36, 57, 58, 80, 81, 85; R. Pellegrini, *Gioielli storici dell'Alto Lario. Cultura del prezioso nel periodo dell'emigrazione a Palermo*, Como 2009, pp. 149, 157, 197, 199.
 - ²¹ Per l'argomento F. Chaille-M. Spink, *The Cartier Collection Jewelry*, Paris 2019.
 - ²² Si veda M. Fasel, Bulgari Serpenti Collection, New York 2013.
- ²³ E. Villiers, *Amuleti, talismani ed altre cose misteriose*, Milano 1989, p. 157. Ringrazio Bianca Cappello, che ha condiviso con me stimolanti riflessioni sull'argomento.
 - ²⁴ G. Pitrè, *La famiglia*, ..., 2002, pp. 128-129.





- ²⁵ E. Tartamella, Corallo. Storia e arte dal XV al XIX secolo, Palermo 1986, p. 157.
- ²⁶ Pubblicati per la prima volta in A. Daneu, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo 1964, p. 155, che li considera delfini, e poi in L. Novara, *Le Arti decorative ed applicate*, in Il *Museo Interdisciplinare Regionale Agostino Pepoli*, Trapani 2013, p. 73.
- ²⁷ Per il tesoro della Madonna di Trapani cfr. *Il Tesoro Nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale-V. Abbate, Palermo 1995.
 - ²⁸ A. Daneu, *L'arte* ..., 1964, p. 161, che ugualmente li chiama delfini.
- ²⁹ S. Altamore, *L'oreficeria tradizionale siciliana nella collezione Perusini*, in *Ori e Rituali i preziosi della Collezione Perusini*, catalogo della mostra a cura di T. Ribezzi, Udine 2008, pp. 132, 134.
- ³⁰ Per l'argomento si vedano E. Steingraber, *L'arte del gioiello in Europa dal Medioevo al Liberty*, Firenze 1965; A.J. Black, *Storia dei gioielli*, a cura di F. Sborgi, Novara 1973; J. Evans. *A History of Jewellery 1100-1870*, New York 1989; C. Phillips, Jewels..., 2019. Cfr. anche *Treasures of Florence The Medici Collection 1400-1700*, ed. by C. Acidini Luchinat, Munich 1997.
 - https://www.britishmuseum.org/collection/object/H AF-2859.
- ³² Cfr. F.W.H. Hollstein-A. Diels-M. Leesberg, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700. The Collaert dynasty. Part III*, Rotterdam 2005.
 - ³³ P.E. Muller, *Jewels in Spain 1500-1800*, New York 1972, II ed. Madrid 2012, pp. 92-95.
 - ³⁴ M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. 2008, pp. 45-46.
- ³⁵ Eadem, Gioielli ... 2008, p. 45; Eadem, Gioielli come talismani, in Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto, a cura di V. Abbate, Napoli 2001, p. 71.
 - 36 Desidero esprimere la mia gratitudine a Daniela Scandariato, per le preziose informazioni.
- ³⁷ M. Sframeli-Y. Hackenbroch, *Gioielli dell'Elettrice Palatina al Museo degli Argenti*, Firenze 1988. Si veda anche M. Mosco, *Gioielli e «galanterie gioiellate» di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina*, in M. Mosco-O. Casazza, *Il* Museo *degli* Argenti. *Collezioni e collezionisti*, Firenze-Milano 2004, pp. 184-193.
- 38 Si vedano Y. Hackenbroch, *Reinhold Vasters, Goldsmith*, in "Metropolitan Museum of Art Journal", vol. 19/20, New York 1986, pp. 163-268; T. Drayman-Weisser-M.T. Wypyski, *Fabulous, Fantasy, or Fake? An Examination of the Renaissance Jewelry Collection of the Walters Art Museum*, in "The Journal of the Walters Art Museum", vol. 63, 2005, pp. 81-102; S. van Leeuwen-J. van Bennekom-S. Creange, *Genuine, Fake, Restored or Pastiche? Two Renaissance Jewels in the Rijksmuseum Collection*, in "The Rijksmuseum Bulletin", 62 no. 3, 2014, pp. 270-287; D. Thornton, *A Rothschild Renaissance. Treasured from* the *Waddesdon Bequest*, London 2015; *A Rothschild Renaissance. A New Look at the Waddesdon Bequest in the British Museum*, eds. by P. Shirley-D. Thornton, London 2017.









•



L'Antinoo Albani di Pietro Paolo Spagna Un inedito *objet d'art* nel solco dei Valadier di Sante Guido

o studio dell'oreficeria e dell'argenteria romana, ma anche dell'intaglio di pietre dure e preziose, si fonda, come è noto, sul testo di Costantino Bulgari¹, frutto di decenni di meticolo-✓ sissimo lavoro negli archivi romani ma anche presso la sede dell'Università e Nobil Collegio degli Orefici, Gioiellieri e Argentieri dell'Alma Città di Roma e grazie ad attente ricognizioni in centinaia di chiese, palazzi e collezioni private. A questo monumentale lavoro si è aggiunto nel 1987 il determinante volume di aggiornamento, anch'esso realizzato in decenni di studio da parte di Anna Bulgari Calissoni². Da questi testi è partita una serie di approfondimenti su specifici autori, a firma di altrettanti importanti studiosi come, ad esempio, la recente pubblicazione del volume Antonio Arrighi. A silversmith and bronze founder in Baroque Rome di Jennifer Montagu,³ la quale più volte nel corso della sua carriera si è dedicata ad approfondire specifici aspetti della produzione dell'argenteria romana così come a Alvar González-Palacios e Roberto Valeriani si deve il trentennale lavoro di ricerca sulla produzione della famiglia Valadier. A tal riguardo si è recentemente aggiunta la puntuale e approfondita analisi da parte di Teresa L.M. Vale della cospicua mole di disegni della bottega dei Valadier conservata presso il noto antiquario romano Alberto Di Castro⁴ mentre a Francesco Leone si deve l'analisi di una raccolta similare di opere grafiche presso la Biblioteca Civica di Faenza⁵ e, nuovamente ad Alvar González-Palacios una terza serie di disegni conservati presso il Museo Napoleonico in Roma⁶.

È grazie a tutto ciò che decine di altri studiosi possono con maggior agio, in base all'identificazione dei bolli camerali e dei marchi degli argentieri, aggiungere nuovi tasselli alla conoscenza della produzione romana di oreficerie e argenti. Chi scrive ha potuto, ad esempio assegnare alla produzione di Pietro Paolo Spagna il *Reliquario del Velo della Santa Vergine*⁷ (Fig. 1) conservato presso il Museo Liberiano della basilica papale di Santa Maria Maggiore a Roma e precedentemente attribuito a Giuseppe Valadier, grazie all'identificazione del marco del maestro rintracciato sulle lamine d'argento in occasione del restauro realizzato nel 1999⁸. Negli studi sull'oreficeria e l'argenteria romana tuttavia deve sempre essere presente la consapevolezza che la sola identificazione di un punzone o di un disegno sono spesso dati insufficienti per una corretta attribuzione dell'opera. Il prezioso lavoro di Anna Calissoni Bulgari, già decenni or sono, ha messo in evidenza un fattore poco rilevato ma, determinante per la datazione e l'identificazione della paternità di un manufatto: in molti casiil punzone di un maestro, dopo la sua morte, venne utilizzato per decenni all'interno della bottega

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. Pietro Paolo Spagna, 1817-186, il *Reliquario del Velo della Santa Vergine*, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano.

condotta dalla vedova o dai figli ed in alcuni casi dai nipoti. Ne sono esempi significativi, tra i molti possibili, il caso di Giovanni Antonio Andronico Teoli che nel 1729 ottenne la conferma della patente del padre Francesco I e che dal 1734 utilizzò un bollo⁹ caratterizzato da uno scudetto con le tre lettere alfabetiche CAT nella parte inferiore e nella parte superiore una piccola croce che parte dalla lettera A. Alla morte del maestro nel 1760, il suo bollo venne utilizzato dal figlio secondogenito Benedetto, patentato nel 1762 e deceduto nel 1787. Sempre lo stesso punzone del nonno verrà ancora utilizzato da Stefano, figlio di Benedetto, almeno fino al 1811¹⁰. Per più di settanta anni, quindi, le opere prodotte da questa dinastia di argentieri mostrano lo stesso marchio; è solo grazie alla presenza dei bolli camerali, ove leggibili, che si può riconoscere e attribuire il manufatto ai singoli artefici. Ancor più articolata la

situazione dell'uso dei punzoni nel caso di Francesco II Teoli, primogenito di Giovanni Antonio Andronico, che otterrà la patente nel 1759 ed eserciterà la sua attività nella bottega del suocero, Bernardino Birelli¹¹ e alla morte di questo nel 1767, ne adotterà il punzone raffigurante il Leone di san Marco¹² in uso dal 1734 e fino alla morte nel 1782. Il marco verrà quindi utilizzato dalla vedova, Agata Birelli, ancora per quattro anni, fino al 1786. Anche in questo caso il punzone restò in uso per cinquanta anni¹³ assumendo pertanto il valore di un riferimento di garanzia della produzione di una specifica bottega più che di un singolo artefice e ponendosi quindi come dato non sufficiente per attribuire in via definita un manufatto ad un singolo autore. Illuminante sul modo di operare all'interno delle botteghe romane è un saggio di Jennifer Montagu *The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture* nel quale si evidenzia la necessità di come gli studi vadano il più possibile ampliati con indagini archivistiche, analisi stilistiche accanto e dati di tecnologia.

Il caso dell'attività dei Valadier e del celebre opificio impiantato da Luigi in via del Babuino, del quale si tratterà meglio in seguito, presenta risvolti in parte simili agli esempi citati ma con esiti del tutto particolari ad iniziare dall'attenzione che i singoli artefici dedicarono nell'utilizzo di punzoni caratterizzanti ogni singolo artefice. Inoltre, grazie alla mole di dati archivistici rintracciati e rigorosamente analizzati ma anche alla ricchissima documentazione grafica tra disegni, chine, progetti e alle rare attestazioni di alcuni "fogli da spolvero"— come quelli associati da T. L. M. Vale per

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



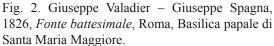




Fig. 3. Giuseppe Valadier – Giuseppe Spagna – Adamo Tadolini, 1826-1827, *Fonte battesimale*, particolare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

la realizzazione del già citato suddetto *Reliquario del Velo della Santa Vergine*¹⁴ –, è stato possibile ricostruire, ed accrescere vieppiù con nuovi dati, la conoscenza di una ricchissima produzione di opere basata non soltanto sulla presenza dei punzoni rintracciati sulle lamine. Ne emerge l'attività di una dinastia di artefici che iniziò nel terzo decennio del XVIII secolo e che non si interruppe con la conclusione dell'attività dell'architetto Giuseppe Valadier ma che si protrasse sino al settimo decennio del XIX secolo nella figura di Pietro Paolo Spagna. La figura di quest'ultimo, ancora poco indagata dagli studi, dovrebbe essere infatti meglio considerata non quale semplice erede ed epigono nella direzione dell'opificio dei Valadier, quanto piuttosto quale attento e valido prosecutore del celebre *atelier* grazie a decine di creazioni in metalli preziosi, bronzi, pietre dure e marmi. Un artefice in equilibrio tra tradizione e innovazione nella creazione di opere commissionate da quattro differenti pontefici romani (Pio VII, Pio VIII, Gregorio XVI e Pio IX), da alti prelati della curia papale, dall'aristocrazia romana e internazionale, residente nella Città Eterna, in visita diplomatica o durante il *Grand Tour*.

I Valadier

L'attività di oreficeria e argenteria, ma anche di fusioni in bronzo e bronzo dorato, venne intrapresa a Roma dal francese Andrea Valadier – nato nel 1695 in Provenza– nel 1725 grazie all'ottenimento della patente e con l'utilizzo di un punzone caratterizzato da tre gigli di Francia ai quali successivamente aggiunse un A¹⁵; alla sua

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Giuseppe Spagna - Pietro Paolo Spagna, 1819, *Rosa d'oro*, Vienna, Kaiserliche Schatzkammer. Foto da https://www.khm.at/objektdb/detail/100579/.

morte nel 1759 l'attività paterna venne continuata dal figlio primigenio Luigi fino al tragico decesso per suicidio nel 178516. Parallelamente il secondogenito Giovanni ottenne la patente nel 1763 e avviò una sua attività, sempre nel laboratorio paterno presso la chiesa di S. Luigi dei Francesi, che si protrasse fino alla morte nel 1805, utilizzando un proprio punzone con le iniziali - GV - sormontato da un giglio di Francia¹⁷. Nel 1772 Luigi trasferì la sua attività a Via del Babuino 89, che diverrà la sede storica della sua bottega ben presto trasformata nell' "opificio Valadier" nel quale oltre a orafi, argentieri e fonditori di bronzi erano attivi decine di addetti impegnati nelle realizzazioni di *objets d'art*, come i celebri centritavola in bronzi dorati, pietre dure e marmi policromi. Nella sua notoria carriera, Luigi utilizzò due punzonature delle la-

mine in oro o argento: una caratterizzata da uno scudetto mistilineo simile a quello del padre, nel quale sono le iniziali del suo nome divise da un punto – L°V – assieme a tre gigli di Francia, due in alto e uno in basso; una seconda, un bollo a cartiglio, presenta la dicitura VALADIE' ROMA su due righe sovrapposte¹⁸. Gli stessi punzoni furono utilizzati dal figlio Giuseppe che ereditò nel 1785 l'atelier del padre¹⁹. Questi proseguì l'attività del padre fino al 1817 in quanto, visti gli importanti progetti d'architettura che lo videro artefice di successo, le opere prodotte dall'"opificio Valadier" dal 1793 furono realizzate sotto la direzione dell'argentiere Antonio Ercole, patentato nel 1790 ed attivo sino alla morte nel 1798²⁰. L'atelier fu quindi diretto dal 1812 dall'argentiere Giuseppe III Spagna, figlio del maestro Paolo Spagna patentato dal 1772 e deceduto nel 1788²¹.

Giuseppe III proseguì l'attività paterna patentandosi nel 1791, utilizzando sia il marco del padre sia un bollo a cartiglio con l'iscrizione GIUS•SPAGNA ROMA suddiviso in tre righe sovrapposte²². Tra le molte opere prodotte durante il sodalizio con Valadier, che nel 1817 sposò Margherita Spagna, sorella di Giuseppe, la più celebrata dai docu-

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

menti e dalle cronache è il fonte battesimale della basilica papale di Santa Maria Maggiore²³ (Fig. 2), iniziato nel 1826 e per il quale viene citato sia il nome di Valadier come ideatore dell'opera, al quale sono stati riferiti alcuni disegni, sia il nome di Giuseppe Spagna quale artefice dei bei bronzi dorati e delle figurazioni della Santissima Trinità e della statua del Battista (Fig. 3), su ideazione di Adamo Tadolini (1788-1868)²⁴. Nel breve arco di tempo di quattro settimane dall'inaugurazione da parte di papa Leone XII, il 2 giugno del 1827, del fonte battesimale e più precisamente il 30 giugno, Valadier vendette il suo "opificio" a cognato Giuseppe Spagna, che già dirigeva da quindici anni.

Gli Spagna

Il celeberrimo "opificio Valadier" sito in via del Babuino 89 passò quindi totalmente nelle mani di Giuseppe Spagna, il quale aveva al suo fianco, almeno dal 1815, il figlio Pietro Pao-



Fig. 5. Pietro Paolo Spagna, 1817-1824, *Reliquiario della Croce*, Vienna, Kaiserliche Schatzkammer. Foto da https://www.khm.at/objektdb/detail/99077/.

lo patentato nel 1817. In tale data tuttavia il padre rinunciò alla patente nei confronti del figlio proseguendo a lavorare nell'*atelier* fino al 1827, anno nel quale morirono sia l'architetto Giuseppe Valadier sia il maestro argentiere²⁵.

Pietro Paolo Spagna, ereditando l'attività, che proseguì per trentaquattro anni sino alla morte nel 1861, divenne uno dei protagonisti dell'arte suntuaria romana nella prima metà del XIX secolo, con opere realizzate senza soluzione di continuità della tradizionale attività dei Valadier grazie alle abili maestranze specializzate attive nell'opificio – suddiviso in ambienti per la fusione e la lavorazione di bronzi, anche di grandi dimensioni, per la creazione delle più minute realizzazioni in oro ed argento, ma anche per il taglio dei marmi e delle pietre dure – ma anche grazie al preziosissimo materiale, già citato, costituito da disegni, progetti, schizzi e "spolveri" oltre che a centinaia di prototipi e modelli in cera, terracotta o gesso insieme a cavi e modelli in legno – conservati in alcune stanze dell'articolata struttura produttiva. La descrizione di questi preziosi manufatti di studio e di lavoro è attestata da un dettagliatissimo inventario redatto per volontà di Giuseppe Valadier nel 1810 dal titolo *Re*-

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 105 16/11/23 16:44

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 6. Pietro Paolo Spagna, 1825, *Calice Naro*, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano. Foto per gentile concessione del Capitolo Liberiano.

gistro generale di tutti li lavori ferri ordegni ed'altri generi necessari per le professioni di argentiere, doratore, e fonditore di qualunque genere varie pietre dure e tenere lavorate e grezze nel negozio del Signore Giuseppe Valadier nell'anno MDCCCX²⁶. Nel lungo testo sono elencate, suddivise in singole stanze dell'opificio, sculture e busti, altorilievi e composizioni dai quali si potevano ricavare cere per nuove fusioni e ispirazioni per nuove creazioni. Pietro Paolo utilizzò tale materiale inizialmente per la realizzazione di opere di matrice neoclassica, nel solco delle ideazioni di Giuseppe Valadier, ma soprattutto, con il proseguire dei tempi, egli seppe rispondere con nuove creazione alle richieste di un gusto "nuovo", frutto di una società che vide nel breve arco di quattro decenni, la fine dell'esperienze giacobina, la Restaurazione e il ritorno all'ordine post napoleonico ma anche la Repubblica Romana del 1849 e la conseguente occupazione francese della città dal 1850 al 1866 e il ripristino del potere temporale della

Chiesa con il pontificato di Pio IX Mastai-Ferretti. Come osservato da Roberto Valeriani «Pietro Paolo Spagna produsse una enorme quantità di argenti e bronzi di cui sarebbe arduo oltreché interminabile l'elenco» del quale «gli innumerevoli lavori rimasti confermano l'elegante eclettismo dell'artista a partire dalla *Rosa d'oro* (Fig. 4) del 1819 e dal *reliquiario della Croce* (Fig. 5) entrambe nella presso il Kaiserliche Schatzkammer di Vienna»²⁷. Eclettismo che permette di assegnargli «alcuni dei disegni del fondo londinese in cui il gusto tutto romano per il classicismo si colora già di inflessioni neo rinascimentali e neo barocche»²⁸ sebbene in molte opere, almeno fino agli ultimi anni Venti, si riscontrino ancora come determinati gli stilemi «caratterizzati da un certo gusto archeologico tipico del Neoclassico Impero»²⁹.

Difficile datare con precisione la maggioranza delle opere prodotte visto che il marco utilizzato da Pietro Paolo, caratterizzato da una losanga schiacciata con le tre iniziali PPS e il numero 1 nella parte inferiore³⁰, venne da lui utilizzato dal 1817 al 1861. A ciò non aiuta il bollo camerale impresso sulle lamine, che a Roma nel XVII e XVIII secolo veniva modificato a scadenza più o meno regolare ogni biennio, in quanto quello utilizzato nel periodo in esame, corrispondente al numero 171³¹, venne realizzato dopo la riforma voluta dal cardinal Bartolomeo Pacca (1756-1844), Camerlengo

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 106 (16/11/23 16:44

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

di Santa Romana Chiesa, e fu in vigore dal 1815 al 1870, allorquando venne abolito con l'annessione di Roma al Regno d'Italia³². Uno studio più dettagliato delle opere di questo artefice permetterebbe di ricostruire quindi un percorso professionale estremamente articolato ad iniziare da alcune creazioni meglio documentate come la già citata Rosa d'oro (Fig. 4) del 1819 – alta cm 60–, dono di papa Pio VII Chiaramonti (1800-1823) all'Imperatrice d'Austria Carolina Augusta che presenta sia il punzone di Pietro Paolo sia il bollo a cartiglio del padre GIUS. SPAGNA ROMA caratterizzando quindi un momento iniziale di una attività apparentemente non ancora totalmente autonoma. L'opera frutto di commissione papale e utilizzata



Fig. 7. Pietro Paolo Spagna, 1817-1829, *Acquamanile e bacile*, Cesena, Museo diocesano e della cattedrale. Foto per gentile concessione della diocesi di Cesena-Sarsina.

quale dono prestigioso, presenta nella parte superiore il tradizionale ramo fiorito di rose magistralmente realizzato in sottili lamine d'oro incise a bulino, mentre nella parte inferiore si riscontra un'anforetta, a volume schiacciato su alto piede scanalato, decorata con bassorilievi a foglie d'acanto, ovuli, gusci e baccellature tra due anse sottili e molto accentuate impreziosite da due ghirlande a giorno realizzate con un raffinato lavoro di piccole foglie e boccioli. Una sofisticata soluzione decorativa che permette di accostare quest'opera al bel *Calice Naro* (Fig. 6), anch'esso in oro, che presenta su più parti il marco di Pietro Paolo, conservato presso il Tesoro della basilica papale di Santa Maria Maggiore a Roma, realizzato in occasione del giubileo del 1825 per il cardinal Benedetto Naro, arciprete liberiano³³.

Accanto a queste opere troviamo soluzioni dall'estremo nitore compositivo tutto neoclassico più vicine alla produzione di Giuseppe Valadier dell'inizio del XIX secolo, come i poco noti *Acquamanile e bacile* (Fig. 7) della cattedrale di Cesena³⁴ che
presentano lo stemma del vescovo Francesco Saverio Castiglione, eletto nel 1829
pontefice romano con il nome di Pio VIII (1829-1830). L'acquamanile ha forma ad
anforetta slanciata su alto piede con semplici decorazioni a palmette e foglie d'acanto
e sottili festoni che si dipartono da piccole borchie e nastri oltre ad una sottile ansa

Intinoo Albani di Pietro Paolo Spagna – Un inedito objet d'art

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 8. Pietro Paolo Spagna, 1829, *Calice di Pio VIII*, Cesena, Museo diocesano e della cattedrale. Foto per gentile concessione della diocesi di Cesena-Sarsina.

impreziosita da una rosetta che, così come le decorazioni, rimandano alla Rosa d'oro di Vienna. Nello stesso anno, il papa dal breve pontificato di pochi mesi, donò sempre al duomo di Cesena un bel Calice di Pio VIII (Fig. 8) in oro in riparazione di un esemplare dello stesso prezioso materiale, sacrificato per le requisizioni connesse con il Trattato di Tolentino³⁵, come riportato nell'iscrizione del sottopiede, assieme allo stemma del pontefice regnante, PIUS VI P.O.M. TEMPLO PRINCIPI CAESENAE CALICEM AUREUM DEDIT. PIUS VIII P.M. PRAEDATUM PEC SUA RENOVA-VIT PONT. S. AN. I. La decorazione di estremo nitore è caratterizzata da ovali all'interno dei quali sono i simboli della passione di Cristo fra tralci di vite e nel sottocoppa fasci di grano tra rami di gigli mentre in più punti sono presenti piccole testine di cherubini.

Ma è soprattutto «nelle opere profane [tra le quali eccelle] il completamento di un servizio da tavola eseguito dall'orafo francese Martin-Guillaume

Biennais per Paolina Bonaparte, ampliato poi con altri pezzi di invenzione nei quali abbandonati i prototipi impero, che lo Spagna si rifà agli stili del secolo passato riprendendo addirittura motivi del servizio Borghese di Luigi Valadier"³⁶.

Tra i possibili esempi di manufatti prodotti da Pietro Paolo Spagna entro il terzo decennio del secolo e che tuttavia affondano le radici nel gusto tardo settecentesco della tradizionale produzione dell'opificio Valadier, si può annoverare un bel rilievo di *Antinoo Albani* (Fig. 9) in argento su fondo di porfido verde antico come emblematico dei numerosi *objets d'art* realizzati in marmi rari – alabastri, porfidi e diaspri – e preziose pietre dure – lapislazzuli, onici, e ametiste – montate assieme a metalli preziosi e bronzi dorati che tanto successo riscossero nella raffinata e colta clientela di Luigi e quindi di Giuseppe Valadier. L'opera, da poco passata in asta ed oggi in collezione privata, misura cm 22 x 29,5, ed è costituita da una cornice, decorata a foglie d'alloro dal preciso lavoro di rifinitura dei dettagli a bulino, che funge da contenitore di una sottile lastra in marmo serpentino adesa ad un foglio di lavagna (Fig. 10) quale supporto mentre una lastra d'argento ricopre il retro ove insistono otto bulloncini dello stesso metallo. Sul fronte è la figura di profilo dell'*Antinoo Albani* è realizzata per in argento (Fig. 11) e quindi rifinita con un attento lavoro di bulino per la defi-

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

nizione dei più minuti dettagli sia dei capelli e della ghirlanda sia del ramo di fiori che regge nella mano sinistra. Il punzone di Pietro Paolo Spagna ed il camerale numero 171 in uso nel periodo³⁷ sono impressi su ognuno dei tre elementi metallici che costituiscono l'opera: la cornice, la lastra di fondo e la figura di Antinoo (Fig. 12). Il soggetto raffigurato, derivato da un rilievo marmoreo fu un clamoroso caso di scoperta archeologica dei primi del Settecento che divenne ben presto, a Roma e nel resto d'Europa, l'emblema del gusto antiquario più sofisticato e dal quale scaturì una vera "febbre culturale"38. L'opera fu rinvenuta in scavi a Villa Adriana nel 1733 come attestato da Carlo Fea, ed entrò quindi nella collezione dell'«eminentissimo cardinale Alessandro Albani»³⁹ per collocarlo, assieme a decine di altre sculture romane nella sua villa fuori-porta sulla Via Salaria realizzata su ideazione dell'architetto Carlo Marchionni, coadiuvato dal pittore Anton Raphael Mengs e da Johann Joachim Winckelmann⁴⁰. Le numerosissime opere della collezione del prelato vennero disposte nelle sale della villa Albani e l'Antinoo, come ideato da Marchionni e attestato da un disegno dello stesso architetto, venne collocato sopra un camino, ove è ancora oggi posizionato, entro un'elaborata cornice in stucco dorato (Fig. 13).

Il rilievo marmoreo, ancora mutilo delle dita della mano destra mentre la sinistra è fratturata al polso, è documentato nel 1736 grazie ad una incisione a stampa nel volume *Collectanea antiquitatum Romanarum*



Fig. 9. Pietro Paolo Spagna, terzo decennio del XIX secolo, *Antinoo Albani*, Roma, collezione Cardoni-Cusano.

Intinoo Albani di Pietro Paolo Spagna – Un inedito objet d'art



Fig. 10. Pietro Paolo Spagna, terzo decennio del XIX secolo, *Antinoo Albani*, particolare della lavagna di supporto al serpentino antico, Roma, collezione Cardoni-Cusano.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 11. Pietro Paolo Spagna, terzo decennio del XIX secolo, *Antinoo Albani*, particolare, Roma, collezione Cardoni-Cusano.



Fig. 12 Pietro Paolo Spagna, terzo decennio del XIX secolo, *Antinoo Albani*, particolare del marco e del punzone camerale in uso a Roma dal 1815 al 1870, Roma, collezione Cardoni-Cusano.

Antonio Borioni⁴¹ (Fig. 14). Il marmo venne quindi successivamente restaurato, con il completamento delle parti mancanti, così come la intera collezione del cardinal Alessandro Albani, da parte di Bartolomeo Cavaceppi⁴². Il rilievo fu quindi pubblicato nel 1767 nel noto volume Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati di Winckelmann (Fig. 15), il quale considerava tale opera una delle massime espressioni del Bello di età Classica suscitando un enorme clamore attorno al ritratto del giovanetto. L'incisione a stampa di Antinoo è l'unica dell'intero volume ad essere firmata da Nicolas Mosmann, per il disegno, e da Niccolò Mogalli per l'incisione. Una immagine, considerata l'importanza dell'opera, determinante la pubblicazione del volume al punto da causarne il ritardo della stampa, come si evince da una lettera dello stesso Winckelmann datata al marzo 1767 "L'opera [intendendo il volume] non sarà terminata prima di aprile e uno dei motivi del ritardo è il bel busto di Antinoo nella villa del Cardinale che viene inciso tutto a bulino in base a un disegno che mi è costato sei zecchini ed è giunto appena oltre la metà"43. L'anno successivo – 1768 – Anton von Maron nel dipingere il celebre Ritratto di Johann Joachim Winckelmann (Weimar, Residenzschloß) (Fig. 16) raffigurò lo studioso in abito da camera e turbante intento a scrivere la descrizione dell'Antinoo Albani osservando la stampa appositamente realizzata per il suo volume⁴⁴.

di Ridolfino Venuti con le tavole di

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Il rilievo dell'Antinoo Albani era già stato raffigurato con altrettanto risalto alcuni anni prima – 1760-65 – da Pompeo Batoni nel Ritratto di gentiluomo (New York, Metropolitan Museum) (Fig. 17); nel dipinto, l'anonimo colto personaggio è nel suo studio nel gesto di mostrare il rilievo marmoreo del giovanetto greco appoggiato su un tavolo accanto ad una riproduzione dell'Athena di Velletri tra preziosi volumi ed un astrolabio. È probabilmente degli stessi anni l'incisione del profilo dell'Antinoo Albani in cristallo di rocca (Fig. 18), per soddisfare la richiesta di un Grand Tourist, ad opera di Giovanni Pichler, celebre incisore di pietre dure e cammei, in stretti rapporti di amicizia con Johann Wolfgang von Goethe e Bertel Thorvaldsen⁴⁵. Ancora nel XIX secolo l'altorilievo marmoreo attirava una enorme curiosità al punto da venire immortalato in una



Fig. 13. Marchionni Carlo, 1755-1757, Disegno per il camino della sala di Antinoo in Villa Albani, New York, Cooper Hewitt Collection. Foto da http://cprhw.tt/o/2APg8/.

foto all'albumina d'argento nel 1860 (circa) dallo scozzese Robert Turnbull Macpherson (Fig. 19) che venne riprodotta in centinaia di copie; entusiastico era il commento del rilievo da parte di Wolfgang Helbig - dal quale abbiano inoltre dettagliata descrizione delle parti non originali –nella Führer durch die Öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom (Guida alle collezioni pubbliche di antichità classiche a Roma) del 1891. L'autore nel descrivere l'opera riferisce infatti che del rilievo fu «restaurato il pollice, indice e medio della mano destra, quasi tutta la mano sinistra con la corona e la fascia più bassa del corpo coperta dalla veste. Poiché un nastro è sopravvissuto sopra il pezzo antico della mano, il restauratore sembra aver adeguatamente completato questa mano con una ghirlanda; ma questo è di scarso aiuto per la spiegazione, perché non sappiamo nemmeno se Antinoo fosse raffigurato da solo nel rilievo o raggruppato con una o più altre figure. Il rilievo è una delle migliori sculture sopravvissute di epoca adrianea e rivela in modo più significativo i pregi e i difetti della plastica dell'epoca. Le forme del corpo e il carattere spirituale che erano propri di Antinoo sono riprodotti in modo superbo. L'esecuzione è minuziosa ed elegante, ma priva di freschezza»⁴⁶.

L'*Antinoo Albani* d'argento di Pietro Paolo Spagna, qui esaminato, quale riproduzione in scala di un vero oggetto di culto ben si inserisce tra le creazioni Valadier, per molta parte destinate ai *Grand Tourists*, per i quali venivano riprodotti in dimensioni minori i capolavori dell'età classica. Basti come esempio, tra i molti possibili, il caso

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 111 (16/11/23 16:44

OADI Rivista 23 corretto 2023.indd 112

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

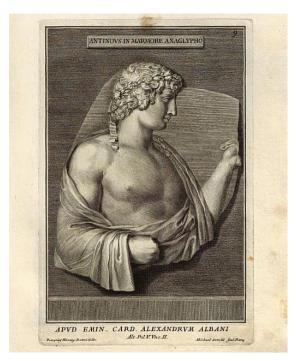


Fig. 14. Pompeo Batoni (dis) - Michele Sorellò (inc), 1736, *Antinoo Albani*, incisione in Borioni Antonio e Venuti Ridolfino, 'Collectanea antiquitatum Romanarum...', s.l Foto da https://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb11348741_00001.html.



Fig. 15. Nicolas Mosmann (dis) e Niccolò Mogalli (inc), ante 1767, *Antinoo Albani*, incisione in J.J. Winckelmann 'Monumenti Antichi Inediti', Roma. Foto da https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann1767bd1/0220/image#.

dei bronzetti realizzati per re Gustavo III di Svezia tra il 1778 ed il 1784 da parte di Luigi Valadier, ancora oggi appartenenti alle Collezioni Reali e al Museo Nazionale di Stoccolma, raffiguranti, tra i numerosi casi possibili, lo Spinario, l'Ares Ludovisi, il Gladiatore Borghese o l'Amazzone ferita Mattei⁴⁷. Non mancavano inoltre tra le creazioni Valadier, oltre a bassorilievi di gusto antiquario di piccole dimensioni e forma quadrata o ovale racchiusi da cornici, raffigurazioni di carattere religioso o ritratti papali. Ne abbiamo riscontro esaminando sia il già citato Registro Generale del 1810 che una seconda fonte di grande interesse: un volumetto di 180 pagine dal titolo Catalogo di diversi lavori, ed opere di varj generi del NEGOZIO VALADIER in Roma presso il teatro ALIBERTI divisi in premi da estrarsi per lotteria⁴⁸. Si tratta di un lungo elenco di manufatti e incisioni - circa 30000 – messi in asta da Giuseppe Valadier nel gennaio 1792, al fine di risanare le casse dell'opificio il cui dissesto economico fu la causa del suicidio del padre Luigi. Numerosi gli esempi di bassorilievi in argento, in rame o bronzo dorato, con cornici sempre in metallo o in legno, tutti accompagnati dalle dimensioni, molti dei quali a carattere religioso. Ne troviamo venti in questo elenco di fine Settecento⁴⁹ come «un bassorilievo di bronzo con patina color di rame rappresentante la fucina di Vulcano in forma ottagonale, con sua cornice riquadrata di legno intagliata e dorata a oro buono palmi 1,5 [cm 11,11]» oppure «un bassorilievo di bronzo con patina all'uso antico rappresentante una Venere sopra un mostro marino, con amorini in aria, con sua cornice

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



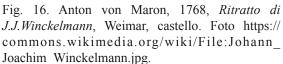




Fig. 17. Pompeo Batoni, 1760-65, *Ritratto di gentiluomo*, New York, Metropolitan Museum. Foto da https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435623.

di legno intagliata e dorata ad oro buono palmi 2,5x1,5 [cm 18,5x11] »; sono dodici di esemplari elencati nel *Registro Generale*⁵⁰ come «una cornice quadrilunga di legno dorato con bassorilievo di una Venere di bronzo patinato [ma anche] una cornice simile più piccola con bassorilievo della Sacra Famiglia di bronzo patinato [e ancora] una cornice simile più piccola con bassorilievo di una Madonna». Altre creazioni sono caratterizzate da figure in metallo dorato o argento su fondi in altro materiale per esaltare la preziosità dell'opera come marmi colorati o pietre dure, specie il porfido o il lapislazzuli, ma anche marmo bianco o, in rari casi, il cristallo colorato come nei venti esemplari elencati nel Catalogo di diversi lavori⁵¹ «due bassorilievi di bronzo dorato cioè una figura delle danzatici prese dall'Ercolano con fondi di marmo bianco, e sue cornici di legno scorniciate, palmi 2,13x1,58 [cm 15,78x11,70]» oppure «una cornice ovata di bronzo dorato, e suo cappio sopra intagliata a più ordini d'intaglio, il suo campo è turchino con cristallo, sul quale vi è una testa in profilo di Galba d'argento, palmi 1,5 [cm 11,11) »; di minore entità il numero di manufatti di tale tipologia presenti nel Registro Generale del 1810 come «una cornice ovale di metallo cisellata con capio fondo di Cristallo [con] testa di Cesare in bassorilievo d'argento e la cornice dorata, e figura di metallo dorato»⁵².

Non mancano inoltre, sebbene in numero esiguo, opere in altri materiali come «un bassorilievo di avorio ovale, rappresentante Diana ed Endimione, con sua cornice di bronzo dorato ed attaccaglia simile» o «un bassorilievo di avorio ovale, rappresentante la testa di Tiberio», oppure «un bassorilievo in pasta a guisa di porfido rosso di un



Sante Guido



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 18. Giovanni Pichler, 1734-1791, *Antinoo Albani*, cameo, Los Angeles, Paul Getty Museum. Foto da http://www.getty.edu/art/collection/objects/10485/signed-by-giovanni-pichler-or-luigi-pichler-engraved-gem-antinous-modern-1750-1850/.



Fig. 19. Robert Turnbull Macpherson 1860, *Antinoo Albani*, foto all'albumina, Los Angeles, Paul Getty Museum. Foto da http://www.getty.edu/art/collection/objects/40662/robert-macpherson-antinous-bas-relief-villa-albani-scottish-1860s/.

Centauro, preso da gemma antica, con sua cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile» accanto a «un bassorilievo tondo d'alabastro rappresentante una Livia sopra a fondo d'alabastro color di ametista, con cornice di bronzo dorato»⁵³.

Nel *Registro Generale* troviamo inoltre un piccolo ma significativo gruppo di cammei come ad esempio «Una cornice ovata con cameo di Rosso antico di un Centauro» oppure «Una cornice tonda di metallo dorato con cameo di una Vestale» ed ancora «Una cornice ovale di metallo dorato con cameo d'avorio di un Cesare»⁵⁴.

Tornando all'Antinoo Albani di Pietro Paolo Spagna (Fig. 09) non si rintraccia menzione di raffigurazioni del giovanetto nel Catalogo di diversi lavori, sebben non sia da escludere la realizzazione di manufatti di tale soggetto all'interno dell'opificio Valadier prima della data 1792, vista la notorietà del bassorilievo marmoreo e l'uso di realizzare opere in scala in metallo o metallo prezioso da sculture famose. Viceversa, nel Registro generale di tutti li lavori ferri ordegni ed'altri generi necessari per le professioni per ben nove volte viene citato Antinoo in riferimento a dieci diversi manufatti che lo raffigurano. In quattro casi si fa riferimento al «L'Antino del Moseo al naturale» e all'«Antino di Campidoglio», dei quali nel primo si precisa, tra parentesi, il materiale – gesso – intendendo che tale specifica va estesa a tutto il gruppo, mentre nel caso del «Busto dell'Antino di Firenze» si cita espressamente che si tratta di un «modello di legno»⁵⁵. Ben più rilevanti altri quattro esempi con l'indicazione dei materiali con i quali le opere elencate furono realizzate, che così come i precedenti, sono tutte da riferirsi a modelli per fusioni di metalli come una «Figura di Cera d'Antino», un «Bustino d'Antino sotto forma di Bacco (bassorilievo di gesso)» e ancora «Bustino d'Antino (n. 2 modelli di legno)»⁵⁶. Di assoluta importanza ai fini di questo studio sono due attestazioni, sempre del Registro generale, nelle quali si potrebbe-

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

ro riconoscere i prototipi per le fusioni di raffigurazione del giovanetto greco, infatti, nella precisa descrizione dei locali ove erano conservate centinaia di opere, e più precisamente nella «Facciata / della parte dell'ingresso / Attacati al Muro sonovi li Seguenti / Bassorilievi di Gesso» è elencato per primo il «Bassorilievo quadrilungo di Villa Albani» così anche un secondo esemplare, sempre tra le opere affisse ai muri è annoverato un «Ovale Grande, L'Antino di Villa Albani» ⁵⁷. È da questi modelli inventariati nel 1810 per volontà di Giuseppe Valadier e più in particolare dal primo esemplare che probabilmente si ricavarono le cere per fusioni in scala del celebre rilievo marmoreo. Ne abbiamo una possibile conferma in due esemplari dell'*Antinoo Albani* apparsi in asta negli scorsi anni. Si tratta, nel primo caso, di una versione in bronzo dorato racchiusa in una cornice dello stesso materiale⁵⁸ mentre nel secondo caso, già in collezio-



Fig. 20 Pietro Paolo Spagna, terzo decennio del XIX secolo, *Antinoo Albani*, già collezione Bulgari, Londra, Sotheby's, asta del 10 Novembre 2015, lotto 9. Foto da https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/arts-europe-furniture-decorative-arts-l15302/lot.9.html.

ne Bulgari (Fig. 20)⁵⁹, si tratta di un esemplare in argento, sul quale sono presenti i punzoni di Pietro Paolo Spagna, ed il camerale racchiuso in una cornice in bronzo dorato. E quindi a questi due esempi, caratterizzati da una attenta fusione e un altrettanto preciso lavoro di bulino per le rifiniture che si può aggiunge il terzo esemplare, qui in esame, in argento su marmo serpentino antico. I tre manufatti presentano dimensioni pressoché identiche sia per il profilo *quadrilungo* sia per quanto riguarda la figura di Antinoo – cm 17 x 14.5 – al punto da poter affermare che siano ricavati da una unica matrice sebbene, nel caso in esame, questa sia stata utilizzata per realizzare la sola figura del giovanetto. In quest'ultimo caso, grazie all'osservazione del retro durante le operazioni di restauro, è stato possibile evidenziare che la figura in argento fu realizzata con la tecnica a cera persa indiretta con un unico getto di colata (Fig. 21), di notevole spessore e peso, il che motiva il perfetto stato di conservazione dei volumi del rilievo privo di deformazioni e ammaccature. Inoltre, il taglio netto lungo il profilo della figura permette di attestare che la cera per la fusione fu ricavata da una matrice di dimensioni maggiori, comprendente una lastra di fondo, come nelle versioni in bronzo e Bulgari, in questo caso appositamente tagliata sui bordi.

Tale esemplare dell'*Antinoo Albani*, in argento e marmo serpentino antico (Fig. 9), attesta quindi appieno come le opere prodotte dal terzo decennio del XIX secolo da Pietro Paolo Spagna, quando ereditò dal padre l'opificio in via del Babuino 89 che era stato dello zio Giuseppe Valadier, siano da considerarsi senza soluzione di continuità il risultato di creazioni nel solco di Luigi Valadier.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 21. Pietro Paolo Spagna, terzo decennio del XIX secolo, Antinoo Albani, particolare del retro, Roma, collezione Cardoni-Cusano.

Un atelier che vide in Pietro Paolo "la terza generazione" di maestri argentieri e imprenditori attenti a soddisfare, sempre al passo con i tempi, le richieste di una sofisticata clientela grazie a creazioni che inizialmente, con Luigi Valadier, mostrano gli esiti più alti del rococò romano modulato su stilemi francesi, quindi con Giuseppe, attestano il più puro linguaggio neoclassico dalle linee sobrie ed essenziali e infine, con Pietro Paolo, illustrano lo sfaccettato ecclettismo del ritorno all'Ancien Régime. Un artefice, quest'ultimo, che da attento protagonista del suo mondo sperimentò, inoltre, nuove strade⁶⁰ con opere quali, il già citato, Reliquiario della Croce (Fig. 7) dono di papa Pio VII all'imperatore Francesco I d'Austria, realizzato tra il 1817 – anno della patente di argentiere – e il 1824 – anno di morte del pontefice -. Un manufatto nel quale

ad alcune parti in argento dorato vennero accostati elementi nel lucido e freddo acciaio specchiante, seguendo la coeva moda inglese o tedesca dell'uso di nuovi metalli in oreficeria e argenteria, così come alcuni anni più tardi farà Alessandro Castellani, membro della celebre famiglia di orafi romani, con le prime creazione italiane con l'alluminio⁶¹, da poco "scoperto" e di gran moda nella Parigi imperiale di Napoleone III.

Sante Guido



OA DI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Note

- C. Bulgari, Argentieri Gemmari e Orafi di Roma, Roma 1959.
- A. Calissoni Bulgari, Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma, Roma 1987.
- J. Montagu, Antonio Arrighi. A silversmith and bronze founder in Baroque Rome, Todi 2009.
- The Art of the Valadiers, a cura di T. L. M. VALE, Torino 2017.
- F. Leone, Una Raccolta di Disegni Diversi. L'Album Valadier della Pinacoteca Comunale di Faenza. Il catalogo dei disegni, in Valadier. Splendore nella Roma del Settecento, a cura di G. LEARDI, Milano 2019, pp. 69-183.
- ⁶ I Valadier. L'Album di disegni del Museo Napoleonico, a cura di A. González-Palacios, Roma 2015. A queste raccolte si deve aggiungere un ulteriore gruppo di disegni già di proprietà della Artemis Fine Arts di Londra e presentato nell'esposizione dal titolo Valadier. Three generations of Roman goldsmiths; an exhibition of drawings and works of art, Londra 1991.
- S. Guido, L'ultimo Valadier: il fonte battesimale della Basilica di Santa Maria Maggiore e annotazioni sulla «Custodia della Sacra Culla», in "OADI – Rivista dell'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia", 21, 2020, pp.139-158. https://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=3845
- Per una migliore esamina di tale opera, grazie a raffronti con altre opere dello stesso autore, per ragioni di brevità, si rimanda a un apposito scritto in corso di stampa.
 - A. Calissoni Bulgari, *Maestri* ..., 1987, p. 413; punzone numero 1018.
 - ¹⁰ Idem, p. 413-414.
 - ¹¹ Idem, p. 101; punzone numero 277.
 - Idem, p. 413; punzone numero 1017 e 1017a.
- ¹³ J. Montagu, The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture, in "The Silver Society Journal", 12, 2000, pp. 18-25.
 - ¹⁴ *The Art of* ..., 2017, p. 258-261.
 - ¹⁵ A. Calissoni Bulgari, *Maestri* ..., 1987, p. 413.
- La bibliografia sull'attività dei Valadier è particolarmente estesa. Per ragioni di brevità i dati qui espressi sono desunti da A. Bulgari Calissoni, Maestri ..., 1987, pp. 427-429.
- ¹⁷ Giovanni registra un suo marco caratterizzato dalle iniziali GV sormontato da un giglio di Francia noto in due varianti, classificate con i numeri 1053 e 1054. I figli proseguirono l'attività paterna; è noto il marco depositato dal primigenio, Filippo, attivo dal 1804 alla rinuncia nel 1814. A. Calissoni Bulgari, Maestri ..., 1987, pp. 428-429.
 - ¹⁸ A. Calissoni Bulgari, *Maestri* ..., 1987, p. 428.
- ¹⁹ Circa Giuseppe Valadier continuatore della produzione paterna si rimanda a J. WINTER, Giuseppe Valadier, nota biografica, in L'Oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento, catalogo della mostra a cura di A. Gonzales-Palacios, Roma 1997, 243-245.
- ²⁰ Giuseppe Valadier già nel 1721 pagò 21 scudi per la patente di Ercole; C. Bulgari, Argentieri ..., 1959, I, p. 421.
- ²¹ Circa la figura di Paolo Spagna e alla sua attività di successo si rimanda a A. Calissoni Bulgari, Maestri ..., 1987, p. 400.
- ²² A. Calissoni Bulgari, *Maestri* ..., 1987, pp. 400-401. Il punzone paterno è numerato 984; quello in uso inizialmente da Giuseppe è 982 mentre il bollo a cartiglio è numerato 982b. La studiosa ha identificato inoltre altri due punzoni numerandoli 983 e 983b.
- ²³ S. Guido, L'ultimo Valadier ..., 2020, pp.139-158 https://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page id=3845
 - A. Nibby, Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, 4 voll., Roma 1838-1841, p. 988.
- ²⁵ R. Valeriani, "Gli Spagna. La fine della bottega", in L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento, catalogo della mostra a cura di A. González-Palacios, Roma 1997, pp.246-250, in particolare p. 248.
- ²⁶ Il testo integrale è recentemente pubblicato da parte in *The Art of ...*, Torino 2017, pp. 125-253; il titolo originale presenta delle abbreviazioni che della trascrizione qui presentata sono stati sciolte.

Sante Guido

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

- ²⁷ R. Valeriani, "Gli Spagna …, 1997, p. 248. L'opera è parte delle collezioni del Kunsthistorisches Museum Vienna, Tesoro secolare.
 - ²⁸ *Ibidem*; in particolare ci si riferisce al gruppo di disegni esposti a Londra nel 1991; vedi nota 6.
- ²⁹ F. FARANDA, Argentieri e argenteria sacra in Romagna dal medioevo al XVIII secolo, Rimini 1990, p. 134.
 - ³⁰ A. Calissoni Bulgari, *Maestri* ..., 1987, p. 401.
- ³¹ A. Calissoni Bulgari, *Maestri* ...,1987, p. 57. Il marco presenta l'immagine delle chiavi decussate sormontate della tiara a sostituire, dopo secoli di utilizzo, la tradizionale immagine dell'ombrellino.
 - ³² v, Argentieri ..., 1987, p. 57.
- ³³ M. Andaloro, Calice, Scheda 205, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, Catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Roma 1975, p. 91, tav. C; S. Guido, *L'ultimo Valadier...*, 2020, pp. 139-158.
 - ³⁴ F. FARANDA, *Argentieri* ..., 1990, p. 240, scheda 215.
 - 35 Idem, pp. 134-135; p. 240, scheda 216.
 - ³⁶ R. Valeriani, "Gli Spagna..., 1997, p. 248.
 - ³⁷ Vedi nota 33.
- ³⁸ F. HASKELL N. PENNY, *Taste and the Antique: The Lure of the Classical Sculpture 1500-1900*, New-haven-Londra, 1994, p. 170-172, no. 76; si veda inoltre: *Antinoo. Il fascino della bellezza*, catalogo della mostra a cura di M. Sapelli Ragni, Milano 2012.
 - ³⁹ C. Fea, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, stamperia Pagliarini, Roma 1790, I, p. 143 n. 51.
- ⁴⁰ L. Gallo, *Collezionare ed esporre l'Antico a Roma nel Settecento. Un caso: la villa di Alessandro Albani sulla via Salaria*, in *Possedimenti. Trafugamenti e falsi di antichità a Paestum*, catalogo della mostra a cura di G. Zuchtriegel, Napoli 2016, pp. 17-23.
- ⁴¹ R. Venuti, Collectanea antiquitatum Romanarum: quas centum tabulis aeneis incisas et a Rodulphino Venuti Academico Etrusco Cortonensi notis illustratas exhibet Antonius Borioni, S.l., 1736.
 - ¹² L. Gallo, *Collezionare* ..., 2016, pp. 17-23.
- ⁴³ J.J. Winckelmann (1717-1768) *Monumenti antichi inediti. Storia di un'opera illustrata*, catalogo della mostra a cura di S. Ferrari e N. Ossanna Cavadini, Milano 2017, pp. 64-66.
- ⁴⁴ È da segnale che dieci anni più tardi 1778 su ideazione di Anton Raphael Mengs ed in base ad un disegno del cognato von Maron, Luigi Valadier fuse in bronzo il busto ritratto di Winckelmann. La fusione fu possibile grazie al modello in cera realizzato da Friedrich Döll; R. SPLITTER, *Busto ritratto di Johann Joachim Winckelmann*, scheda 51, in *Valadier: Splendore* ..., 2019, pp. 312-313.
 - ⁴⁵ M. Toscano, *Pichler*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 83, Roma 2015, pp. 244-247
- ⁴⁶ W. Helbig, *Führer durch die Öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, Lipsia 1891, pp. 42-43. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbig1891bd2/0012/scroll
- ⁴⁷ C. Teolato, *La bottega di Luigi Valadier: le fusioni in bronzo*, in *Valadier, Splendore ...*, 2019 pp. 47-59; 314-328.
- ⁴⁸ Catalogo di diversi lavori, ed opere di varj generi del NEGOZIO VALADIER in Roma presso il teatro ALIBERTI divisi in premi da estrarsi per lotteria, I Lazzarini, Roma 1792. http://iconos-biasa.librari.beniculturali.it/RariRoma/Libri/RRD543.pdf
- ⁴⁹ Catalogo di diversi lavori..., 1792, s.n.p. (Qui l'elenco dei manufatti con il numero progressivo del testo)
- 16 bassorilievo di bronzo dorato rappresentante il presepe di NS in forma ovale con cornice di ebano ... con sua attaccaglia ornata di bronzo dorato...palmi 2,25 x 2,25 [cm 16,67x16,67]
- 43 un bassorilievo di bronzo rappresentante l'adorazione del S. Bambino con patina color di bronzo con sua cornice di legno scorniciata e dorata ad oro buono palmi 1,5 x 1,13 [11,11x8,37]
- 46 un bassorilievo rappresentante l'assunzione di Maria SS.ma bronzo dorato in tondo, con sua cornice di legno scorniciata e intagliata palmi 1,5 [11,11] un bassorilievo di bronzo dorato rappresentante la SS.ma trinità tondo, con sua cornice di legno scorniciata e intagliata palmi 1,5 [11,11]
- 50 un bassorilievo di bronzo con patina color di rame rappresentante la fucina di Vulcano in forma ottagonale, con sua cornice riquadrata di legno intagliata e dorata a oro buono palmi 1,5 [11,11]
- 70 una cornice di bronzo dorato, modello di Salvator Rosa ... sopra il quale vi è in bassorilievo dorato ad uso di Francia un Tritone con sua conchiglia, e suo cappio sopra la cornice di bronzo pur dorato palmi 1,25 [9,26]



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

10019 - un bassorilievo di bronzo con patina all'uso antico rappresentante una Venere sopra un mostro marino, con amorini in aria, con sua cornice di legno intagliata e dorata ad oro buono palmi 2,5x1,5 [18,5x11,1]

10031 - un bassorilievo di bronzo dorato rappresentante la Madonna e l'S. Bambino con angeli, color di rame, e sua cornice di legno e dorata ad oro buono palmi 2,25x1,75

10043 - un bassorilievo di bronzo con patina color di rame rappresentante il martirio di S.Andrea copiato dall'originale a fresco del Domenichino con molte figure, e sua cornice di legno intagliata dorata ad oro buono intagliata palmi 2x1,66

10054 - un bassorilievo di bronzo con patina color di rame rappresentante la Madonna, Bambino e S. Giovanni con sua cornice di legno intagliata dorata ad oro buono intagliata palmi 1,13

10057 - due bassorilievi di bronzo con patina all'uso antico tondi, con cornici simili tutte lavorate, rappresentante varii putti copiati dal Vaso del Fiamingo di diametro palmi 0,75

10061 - un bassorilievo di bronzo con patina color di rame rappresentante la Madonna, Bambino, S. Giuseppe e S. Giovanni con sua cornice di legno intagliata dorata ad oro buono intagliata palmi 1,5x1,33

10071 - un bassorilievo di argento ovale rappresentante Ercole che rende Alcestide ad Admeto, con sua cornice di legno intagliata dorata ad oro buono alta palmi 1

10072 - un bassorilievo di argento ovale, copiato da una pittura dell'Ercolano creduta, rappresentante l'educazione di Nettuno, con cornice di legno intagliata dorata ad oro buono alta palmi 1

10112 - un bassorilievo di argento rappresentante S. Francesco Saverio, con cornice ovata di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile

10113 - un bassorilievo di argento rappresentante S. Francesco Borgia, con cornice ovata di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile

20030 - un bassorilievo di bronzo tondo con patina color di rame copiato dal Presepe di Angelo de Rossi con sua cornice di legno quadrata, scorniciata, intagliata dorata ad oro buono longo palmi 2,5

20062 - un bassorilievo di bronzo con patina color di rame rappresentante la Madonna, Bambino, S. Giuseppe e S. Giovanni con sua cornice di legno intagliata dorata ad oro buono intagliata palmi 1,5x1,33 20137 - un bassorilievo di argento rappresentante S. Ignazio, a mezza figura ovale, con sua cornice di bronzo dorato

50 Registro Generale

pag. 152 - Una cornice quadra di legno dorato con bassorilievo tondo del presepio di metallo patinato Una cornice simile più piccola con bassorilievo ottangolo di metallo patinato

Una cornice quadrilunga di legno dorato con bassorilievo di una Venere di bronzo patinato Una cornice simile più piccola con bassorilievo della Sacra Famiglia di bronzo patinato

Una cornice simile più piccola con bassorilievo di una Madonna

pag. 156 - due cornici di legno dorato con bassorilievi tondi di rame dorato

due cornici quadre più piccole di legno dorato con bassorilievi d'argento di varie figure

pag. 157 - una cornice quadrilunga di legno dorato con bassorilievo del presepio di metallo dorato una cornice più piccola di legno dorato con bassorilievo della sacra Famiglia di bronzo patinato pag. 158 - una cornice di legno dorato quadra con bassorilievo della sacra Famiglia di metallo patinato

una cornice di legno dorato con bassorilievo del martirio di S. Andrea di bronzo patinata. ⁵¹ *Catalogo di diversi lavori...*, 1792, s.n.p.:

7 - due bassorilievi di bronzo dorato cioè una figura delle danzatici prese dall'Ercolano con fondi di marmo bianco, e sue cornici di legno scorniciate, palmi 2,13x1,58 [cm15,78x11,70]

19 - due bassorilievi rappresentanti due altre delle suddette figure nel medesimo modo

97 - una cornice ovata di bronzo dorato, e suo cappio sopra intagliata a più ordini d'intaglio, il suo campo è turchino con cristallo, sul quale vi è una testa in profilo di Galba d'argento, palmi 1,5 [cm11,11]

10026 - un bassorilievo di bronzo dorato con fondo di porfido rosso in tondo rappresentante un centauro con altra figura copiata dalle pitture d'Ercolano, e sua cornice di legno intagliata e dorata ad oro buono palmi 1,75 [cm12,9]

10027 - un bassorilievo di bronzo dorato con fondo di porfido rosso, come sopra, rappresentante altro centauro pur dalle pitture d'Ercolano, con cornice di legno indorata come sopra



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

10028 - un bassorilievo di bronzo dorato con fondo di porfido rosso, come sopra, rappresentante due figure danzanti pur d'Ercolano, con cornice di legno indorata e della stessa misura

10035 - un bassorilievo di bronzo dorato con fondo di porfido rosso rappresentante una delle Danzanti d'Ercolano, con cornice di legno dorata ad oro buono intagliata palmi 1,75 [cm 2,9]

10093 - un bassorilievo di argento rappresentante la musa Melpomene dell'Ercolano, con fondo di marmo nero, e sua cornice di legno intagliata dorata alta palmi 1,25

10123 - una cornice ovale di bronzo dorato con suo cappio simile, con fondo turchino e suo cristallo, sul quale vi è una testa in bassorilievo di argento di Tiberio Imperatore alta in tutto palmi 0,5

10123 - una cornice ovale di bronzo dorato con suo cappio simile, con fondo turchino e suo cristallo, e testa sopra in argento di Ottone Imperatore riportata, alta in tutto palmi 0,5

10124 - una cornice ovale di bronzo dorato con sua attaccaglia simile, e testa nel mezzo in bassorilievo dell'apollo di Belvedere il tutto dorato ad uso di Francia, con fondo turchino e suo cristallo, alta in tutto palmi 0,66

20019 - due bassorilievi di bronzo dorato copiati dalle danzatici delle pitture dell'Ercolano con fondi di marmo bianco, e lor cornici di legno intagliata e dorata ad oro buono palmi 2,13x1,58

20020 - due bassorilievi di bronzo dorato con fondi di marmo bianco di due delle suddette danzatici con cornice simile e misura uguale

20021 - due bassorilievi di bronzo dorato con fondi di marmo bianco di due delle suddette danzatici con cornice simile e misura uguale

20022 - due bassorilievi di bronzo dorato con fondi di marmo bianco di due altre danzatici con cornice simile e misura uguale

20036 - un bassorilievo in oro rappresentante la Crocefíssione di Gesù con cornice di bronzo dorata ad uso di Francia e fondi di lapislazzuli e suo cappietto sopra

20056 - un bassorilievo preso dall'antico con n. 6 figure dorate all'uso di Francia con fondo di marmo bianco, con sua cornice di legno intagliata dorata ad oro buono longo palmi 2

20072 - una miniatura sopra un ovato di lapislazzuli rappresentante l'Ascensione di NS con cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile

20074 - una cornice di bronzo scorniciata, intagliata, dorata, con fondo turchino, con cristallo, sul quale una Venere in bronzo dorata in bassorilievo, sopra la cornice il cappio pur dorato, alta in tutto palmi 1,25

20118 - due bassorilievi tondi di bronzo dorato ad uso di Francia rappresentanti due centauri delle pitture dell'Ercolano con fondi di marmo bianco, e sue cornici di bronzo dorato, e attaccaglie simili, di diametro palmi 0,75

20134 - una miniatura a olio sopra il fondo di diaspro sanguigno rappresentante la decollazione di S. Giovanni, con cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile.

52 Registro Generale..., 1810,

pag. 152 - Una cornice quadra di legno dorato con bassorilievo tondo del presepio di metallo patinato Una cornice simile più piccola con bassorilievo ottangolo di metallo patinato

Una cornice quadrilunga di legno dorato con bassorilievo di una Venere di bronzo patinato

Una cornice simile più piccola con bassorilievo della Sacra Famiglia di bronzo patinato

Una cornice simile più piccola con bassorilievo di una Madonna

pag. 156 - due cornici di legno dorato con bassorilievi tondi di rame dorato

due cornici quadre più piccole di legno dorato con bassorilievi d'argento di varie figure

pag. 157 - una cornice quadrilunga di legno dorato con bassorilievo del presepio di metallo dorato una cornice più piccola di legno dorato con bassorilievo della sacra Famiglia di bronzo patinato

pag. 158 - una cornice di legno dorato quadra con bassorilievo della sacra Famiglia di metallo patinato una cornice di legno dorato con bassorilievo del martirio di S. Andrea di bronzo patinata (sembra la stessa del n. 10043 Lotteria).

⁵³ Catalogo di diversi lavori..., 1792, s.n.p.:

155 un bassorilievo in pasta a guisa di porfido rosso di un Centauro, preso da gemma antica, con sua cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile

162 un bassorilievo tondo d'alabastro rappresentante una Livia sopra a fondo d'alabastro color di ametista, con cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia

182 un bassorilievo in pietra bianca, sopra al fondo nero rappresentante la SM di Papa Urbano VIII, con sua cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia







RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

20135 una miniatura a olio rappresentante il martirio di S. Agata, con cornice di bronzo dorato, e sua attaccaglia simile

20137 un bassorilievo di avorio ovale, rappresentante Diana ed Endimione, con sua cornice di bronzo dorato ed attaccaglia simile

20166 un bassorilievo di avorio ovale, rappresentante la testa di Tiberio, con sua cornice di bronzo dorato ed attaccaglia simile.

- ⁵⁴ Registro generale..., 1810, p. 57 Una cornice di metallo dorato con cappio ovale con retratto di Pio VI in cameo fondo rosso e testa bianca; Una cornice ovale di metallo dorato con cameo d'avorio di un Cesare: Una cornice ovata di metallo dorato con cameo fondo nero testa bianca di Urbano VIII (sembra la stessa del n. 182 Lotteria); Una cornice ovata con cameo di Rosso antico di un Centauro. Pag. 58 - una cornicetta ovata con retratto di Pio VI in smalto, di metallo dorato; Una cornice tonda di metallo dorato con cameo di una Vestale. pag. 126 - una cornice di rame dorata grande con vari riporti d'argento con bassorilievo di una Madonna fondo di pietra nera figura di marmo.
- 55 Registro generale..., 1810, p.292 (gesso) L'Antino del Moseo al naturale; Antino di Campidoglio; Antino del Moseo grande; Antino del Moseo più piccolo; p. 307 - Busto dell'Antino di Firenze (modello di legno).
- ⁵⁶ Registro generale..., 1810, p. 2 Figura di Cera d'Antino; p. 302 Bustino d'Antino sotto forma di Bacco (bassorilievo di gesso); p 304 - Bustino d'Antino (n. 2 modelli di legno).
- ⁵⁷ Registro generale..., 1810, p. 301: Detto Ovale Grande, l'Antino di Villa Albani (bassorilievo di gesso); p. 293 (gesso) Bassorilievo quadrilungo di Villa Albani.
- ⁵⁸ Il rilievo è passato in asta a Parigi, Sotheby's, il 18 Ottobre 2006, Lotto 103. Foto in https:// www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/important-furniture-works-of-art-and-interiors-views-pf6009/lot.103.html
 - ⁵⁹ Il rilevo è passato in asta Londra presso Sotheby's, il 10 Novembre 2015, lotto 9.
- ⁶⁰ R. Valeriani, *Neoclassicismo*, in E. Colle A. Griseri R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia*. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento, Milano 2001, pp. 175-211, particolare p. 206, nota 71 a p. 211.
- 61 S. Guido, Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo: l'alluminio, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 20, Palermo 2019, pp. 111-134. https://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page id=3635.

Antinoo Albani di Pietro Paolo Spagna – Un inedito objet d'ara







•

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

"Intrecci a regola d'arte": l'antica e pregiata tradizione del filet di bosa. Una nota introduttiva

di Giovanna Benedetta Puggioni

Tra le varie attività artigiane prettamente femminili, tra cui ricami e merletti (sfilati, buratti, filet), il lavoro su rete ha sempre avuto in Sardegna un carattere particolare¹. Anche se il filet viene praticato in diverse località dell'Isola, il centro di produzione più rilevante e noto è stato nel passato ed è ancora oggi quello di Bosa, un pittoresco borgo adagiato nella valle del Temo, sulla costa nord-occidentale dell'Isola, antica 'città regia' dotata con il suo porto di particolari privilegi².

Il filet di Bosa, infatti, è un lavoro singolare, unico, elegante, di bella espressione artistica e di estrema finezza. Le donne bosane ricamavano con grande fantasia e spiccata creatività, scrivendo la loro stessa storia tra gli intrecci, tramandando i segreti della cucitura di generazione in generazione e preservando così dall'oblio questa espressione di artigianato femminile.

Nonostante abbia avuto nel corso del tempo vicende di sviluppo e d'incremento alternate a momenti di stagnazione, la produzione del filet non è mai decaduta del tutto. Le sue origini sono lontanissime anche se non si possiede una documentazione certa: le fonti documentarie tacciono, lacunose e carenti di informazioni oppure non sono state ancora sufficientemente indagate³.

Considerata la presenza nel ciclo pittorico di affreschi della Chiesa di Nostra Signora *de sos Regnos Altos*, sita all'interno del medievale Castello di Serravalle a Bosa, nella scena che rappresenta *L'incontro dei tre vivi e dei tre morti* (metà XIV secolo)⁴, di tre personaggi regali che sotto la corona indossano come copricapo una cuffietta realizzata in una reticella simile al filet (Fig. 1), si può ipotizzare che tale tecnica di lavorazione fosse probabilmente già comparsa nel tardo Medioevo.

Fu soprattutto nel rione di *Sa Costa*, quartiere di pescatori e di agricoltori in pieno centro storico bosano⁵, che le donne si posizionavano con il telaio davanti all'uscio di casa (Fig. 2). Lungo un succedersi di scalette e stradicciole sassose, le case semplici, piccole e modeste, sviluppate in altezza (una camera per piano), non offrivano spazio e luce sufficienti per un lavoro così delicato e attento; si rendeva necessario così uscire dalle mura domestiche per ricamare meglio, dando luogo ad una gradevole costumanza e ad una sorta di rito sociale collettivo. I bambini giocavano intorno alle madri, mentre gli uomini intrecciavano i cestini o, nel vicino litorale, si dedicavano alla pesca, rinomata soprattutto quella dell'aragosta che, anticamente, era il cibo dei poveri.

Le mani che intrecciavano i fili erano mani segnate dal lavoro domestico e dal lavoro manuale, quelle stesse utilizzate per la raccolta delle olive, di cui sono sempre state ricche le campagne di Bosa.

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 1. "L'incontro dei tre vivi e dei tre morti", particolare degli affreschi medievali conservati all'interno del Castello di Serravalle, Bosa (OR), metà XIV secolo.

Gli stessi strumenti utilizzati per la lavorazione del filet erano umili, semplici, specchio di quella gente quotidiana, capace di dipingere con l'ago «i cervi nelle selve impossibili», come scrisse Salvatore Cambosu nel 1951 in un suo scritto, nella rivista "Le Vie d'Italia". Il prezioso merletto veniva poi venduto alle famiglie benestanti ed esportato fuori dalla cittadina, anche in paesi lontani.

La tecnica e gli strumenti

Il primo passo per la lavorazione del filet è rappresentato dalla creazione della rete, su randadu, nella quale poi verrà tracciato il disegno. Gli strumenti utilizzati per la sua realizzazione sono l'ago, s'agu, fatto di ferro, di acciaio, di osso e anticamente, per la rete di maglia larga, di legno; la spola, s'ispola, di acciaio o osso, nella quale si fissava il filo nel foro e si avvolgeva alternativamente nell'una e nell'altra biforcazione, usato in alternativa all'ago; il ferretto, su ferrittu, anch'esso di acciaio o di osso, destinato a regolare l'ampiezza dei quadretti della rete; il filo, su filu, di lino, di seta, di cotone, usato più o meno sottile a seconda della rete che si vuole ottenere⁶.

Per fare la rete quadrata, si segue questo procedimento: si fissa con un nodo il filo alla spalliera di una sedia o al piede di un tavolo, che serve come punto d'appoggio per tenere teso il lavoro in modo da poter stringere bene i nodi. Si forma con il filo una grande asola intorno al punto d'appoggio, si prende il ferretto con la mano sinistra, si passa, con la destra, il filo davanti ad esso e dietro l'indice, il medio e l'anulare della sinistra, formando un anello che si terrà fermo con il pollice sinistro. Con la mano destra si passa poi l'ago o la spola attraverso l'anello, e sotto il ferretto si infila l'asola. Poi, tenendo il lavoro ben teso, si lascia libero il filo tenuto prima dal pollice, poi



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

dal medio e infine dal mignolo. Alla stessa maniera si procede in seguito facendo passare l'ago o la spola entro ciascuna maglia del giro precedente. Si ripete questo processo in giri di andata e di ritorno. Si inizia la rete con una sola maglia, si aumenta una maglia al termine di ogni giro quando il lavoro è in aumento, poi si sfila il ferro, si volta il lavoro, e si inizia il giro seguente. Appoggiando il ferro contro il giro precedente di maglie, si inizia il nuovo giro introducendo la spola o l'ago nell'ultima maglia dell'ultimo giro eseguito.

Si ripete tale operazione facendo tante maglie quante ne occorrono, e aumentandone una alla fine di ogni giro fino ad arrivare alla metà del lavoro prefissato; poi si chiude prendendo due maglie insieme alla fine di ogni giro. Per fare la rete rettangolare, invece, si



Fig. 2. Donne bosane che, sull'uscio di casa, si dedicano alla lavorazione del filet, Bosa, Anni '60.

procede come per quella quadrata fino a raggiungere la larghezza desiderata; poi si inizia a diminuire su un lato una maglia per ogni giro, aumentandola sull'altro lato fino a raggiungere l'altezza desiderata. Dopo di ciò si diminuisce una maglia per giro su ciascuno dei lati fino a chiudere il lavoro.

La rete poi viene sistemata sul telaio, *su telalzu*, in genere di legno, con forma rettangolare; tre lati sono fissi ed un solo lato è mobile, proprio per determinarne l'ampiezza a seconda di quella che è la rete da ricamare.

L'operaia poi, procede alla decorazione vera e propria. Si realizzano i contorni del disegno da eseguire, si fa passare la gugliata di filo alternativamente, sopra e sotto i lati opposti delle maglie, fino a riempire il numero di maglie richieste dal disegno stesso. Infine, si realizzano i ganci, *sos* ganzos, insieme con i contorni.

Un confronto fondamentale è anche quello con l'antica arte dello sfilato siciliano, tecnica di ricamo eseguita su tela di lino e con fili di cotone pregiati. È così chiamato poiché *sfilare* significa letteralmente "tirare i fili" per fare in modo che si crei una sorta di reticolato, la rete, che poi viene intramata per realizzare il disegno desiderato.

I motivi ornamentali

I motivi disegnativi (*sas mustras*) sono tratti dall'ambiente circostante, prevalentemente dal mondo vegetale: fiori, piante, animali. Con i diversi ricami viene raffigurato il ciclo della vita ed il volgere delle stagioni: i fiori, che simboleggiano la primavera non solo dell'anno, ma anche della vita umana; il corallo, di cui erano ricche le coste bosane, simboleggia l'estate; i frutti, che i campi della valle del Temo producevano in quantità, simboleggiano l'autunno; il carciofo rappresenta l'inverno, in particolare

l'antica e pregiata tradizione del filet di Bosa

novanna Benedetta Pugg

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 3. Locandina pubblicitaria della manifattura di Olimpia Melis Peralta tratta dalla *Rivista Sarda*, Bosa, giugno-luglio 1920.

il mese di gennaio. Di ogni soggetto, la rappresentazione verte sulle sue parti più belle: le foglie, il fiore, non le spine; della melagrana spicca soprattutto l'interno del frutto che, con l'accostamento dei suoi granellini, pare farne gioielli di filigrana.

Come in tutte le tecniche di ricamo ad ago, un posto importante era ricoperto dall'imparaticcio (sa mustra de su imparare), il disegno destinato proprio ad insegnare alle principianti come eseguire i vari disegni. Comprendeva i motivi d'ornato più importanti e noti, come animali domestici e selvatici, insieme ad elementi vegetali: pudditas, canes, chelvu, puzzones, fiores, etc. Poi, troviamo il disegno del leone, che ripropone l'aspetto dei leoni di marmo posti ai piedi degli

altari maggiori delle chiese cittadine; i disegni delle colombelle, *de sas columbinas*, delle gallinelle, *de sas pudditas*, del cervo, *de su chelvu*, della pavoncella, *de sa paonessa* (motivo prescelto nel 1920 per pubblicizzare la manifattura di Olimpia Melis Peralta sulla Rivista Sarda) e di altri vari tipi di uccelli che rappresentano la fauna bosana, spontanea o di allevamento.

Vi sono poi i disegni di caccia, abituale divertimento locale, *sa cazza reale*, per la quale si ricorreva all'ausilio di fili di seta colorati. Ancora, i disegni di fiori e frutti esaltano l'occupazione contadina ed i suoi prodotti, le noccioline, *sas nugheddas*, la spiga, *s'ispiga*, la vite, *sa ide*. Il disegno del corallo rimanda alla pesca e alle attività dei pescatori, mentre *sa mustra de su ferru* richiama l'attività degli artigiani del ferro e degli altri metalli.

La scuola industriale di filet

Furono tantissime le donne bosane che si dedicarono all'arte del filet, e ci fu soprattutto chi riuscì a dare vita ad una vera e propria manifattura. Un posto di rilievo, in tal senso, venne ricoperto dall'imprenditrice Olimpia Melis Peralta (1887-1975), sorella dei più celebri Melkiorre e Federico Melis⁷, pittori e ceramisti, i quali hanno lasciato profonde tracce nella storia dell'arte in Sardegna. Nata a Bosa nel 1887, Olimpia diede vita nella cittadina ad una vera e propria scuola e manifattura di filet dagli anni Dieci del Novecento, come avvenne in altre aree italiane come la Lombardia⁸.

I disegni preparatori, schematizzati e tendenti alla stilizzazione, venivano realizzati dai fratelli dell'imprenditrice, Melkiorre, Federico e Pino Melis (celebre illustratore

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

del tempo), e poi riportati sulla rete dalle ricamatrici. In tutta la storia della manifattura si arrivò a dare lavoro a circa un centinaio di operaie, abilissime nell'arte del ricamo, i cui lavori vennero esportati fino a New York.

Questa attività artigiana o pre-industriale, fatta di estremo rigore, oltre all'aspetto prettamente commerciale, si propose di soddisfare le nuove richieste d'arredo domestico, dagli ornamenti da letto alle tovaglie, dai tendaggi alle bordure, sulla scia dei dettami della nascente Art Decò⁹. Il motivo della pavoncella, raffigurate in coppia, affrontate, fu prescelto nel 1920 da Olimpia Melis per pubblicizzare la manifattura sulla *Rivista Sarda* (Fig. 3).

La manifattura bosana restò attiva per circa mezzo secolo, fino agli anni Settanta/Ottanta del Novecento, sopravvivendo di pochi anni alla scomparsa della sua fondatrice. Contribuì alla diffusione del gusto la scrittrice nuorese Grazia Deledda, prima donna italiana a vincere il premio Nobel per la letteratura nel 1926, che nella sua abitazione romana volle mobilio e arredi tradizionali sardi, aggiornati al nuovo stile decorativo¹⁰. Oltretutto, è da tenere presente il fatto che gli stessi disegni utilizzati per la creazione dei motivi decorativi del filet hanno, da sempre, interessato anche gli oggetti artigianali e d'uso quotidiano, dai cesti ai sugheri, dai gioielli al mobilio, dalle ceramiche ai tessuti.

A testimoniare che l'interesse storico-artistico per questa specifica attività artigiana risale proprio a tale epoca, le più antiche collezioni di filet sardo risalgono agli anni Venti del Novecento e sono conservate, a Cagliari, sia nella collezione comunale di Luisa Manconi Passino, nobildonna bosana che raccolse e collezionò tessuti antichi, sia nel patrimonio della Pinacoteca Nazionale, a Nuoro nel Museo Etnografico Regionale e in altri musei sardi¹¹. Tra queste raccolte, un cenno speciale merita la collezione di merletti di Amilcare Dallay, comprendente circa trecento pezzi, oggi al Museo Nazionale G.A. Sanna di Sassari¹².

Qualche esempio di filet: le tovaglie d'altare

Tra i preziosi arredi sacri, suppellettili liturgiche e altri addobbi conservati nelle chiese di Bosa, in particolar modo nella Cattedrale Maria Immacolata¹³, nella Chiesa di Nostra Signora del Carmelo¹⁴ e nella Chiesa di Santa Croce, spiccano una serie di pregevoli tovaglie d'altare, ornate di eleganti balze a filet, dove vengono rappresentati prevalentemente simboli della cultura religiosa, come croci, calici eucaristici, ostensori e monogrammi della Vergine, abbinati a cornici decorative. Purtroppo, ad oggi, non sono più presenti alcuni esemplari antichi ti tovaglie d'altare poiché, a causa di danneggiamenti dovuti alla fragilità del materiale, all'umidità in cui versano le chiese cittadine per via della vicinanza con il fiume, ai furti, alla rimozione di arredi non più decorosi per la presenza di macchie e lacerazioni di vario genere, non si sono conservati. Altri invece, non visibili, hanno necessità di essere restaurati.

Tra i temi mariani rappresentati, il rinomato disegno *de su Calmene*, che rappresenta il nome sacro di Maria Vergine, con le lettere M e V intrecciate entro una corona di stelle (Fig. 4), testimonia la religiosità del popolo bosano e l'antica venerazione per la Madonna del Carmelo, espresso in particolar modo sulle tovaglie d'altare decorate a filet.

"Intrecci a regola d'arte": l'antica e pregiata tradizione del filet di Bosa riovanna Benedetta Puggion

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 4. Disegno della Corona del Carmelo, Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Bosa, seconda metà del Novecento.



Fig. 5. Motivo dell'angelo in un esemplare della Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Bosa, seconda metà del Novecento.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 6. Motivo della vite in un esemplare della Chiesa di Nostra Signora del Carmine, Bosa, seconda metà del Novecento.



Fig. 7. Tema della Croce variamente declinato in un esemplare della Chiesa Cattedrale, Bosa, XIX secolo.

iovanna Benedetta Puggi Intrecci a regola d'arte": l'ar l'antica e pregiata tradizione del filet di Bosa

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 8. Cornici di rose e calice eucaristico in un esemplare della Chiesa Cattedrale, Bosa, XIX secolo

Il motivo dell'angelo, *s'anghelu*, adatto anche per le tende o le coperte da letto, dove viene contornato perimetralmente da un disegno di roselline, *rosittas*, era frequentemente utilizzato come decoro per le tovaglie d'altare, come si vede in un bell'esemplare della Chiesa del Carmelo (Fig. 5), dove figure di angioletti oranti affiancano un ostensorio eucaristico al centro, e poi vengono reiterate, alternate a gigli stilizzati tra volute e rifinito a festoni racchiudenti palmette.

Talvolta invece le balze in filet rappresentano classicistici girali e decori vegetali, come fiori, foglie d'acanto o lunghi racemi a sviluppo orizzontale, come ben esemplifica una tovaglia d'altare della Chiesa del Carmelo, dove troviamo larghe foglie di vite alternativamente rivolte verso l'alto o verso il basso (Fig. 6), secondo una schematizzazione compositiva tradizionale, ripresa anche dai fratelli Melis.

Il tema della croce, sa rughe, uno dei più ricorrenti, viene variamente declinato: può essere alternato al nome di Gesù (IHS) e al sacro cuore, come in un esemplare bosano del XIX secolo (Fig. 7), oppure racchiuso entro cornici di rose e alternato al calice eucaristico, come in un magnifico esemplare di grande effetto (Fig. 8), entrambi conservati nella Cattedrale di Bosa¹⁵, o ancora arricchito da eleganti nodi d'amore e da splendide rose, in un altro manufatto sempre appartenente alla Cattedrale, risalente ai primi del Novecento (Fig. 9).

Nello stesso edificio religioso carmelitano, tra gli esemplari risalenti al secondo-terzo decennio del '900, è di grande pregio una tovaglia d'altare che rappresenta degli angeli affrontati, in adorazione del SS. Sacramento, tra grandi gigli e rose e giocosi cherubini.



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



Fig. 9. Nodi d'amore e rose in un esemplare della Chiesa Cattedrale, Bosa, prima metà del Novecento.

Sono stati pochissimi i riferimenti documentari, riscontrati durante l'accurata ricognizione dei fondi d'archivio, effettuata dalla scrivente presso gli Archivi di Stato di Cagliari e Nuoro e presso gli archivi ecclesiastici e del Comune di Bosa: appena qualche cenno, privo di elementi descrittivi atto a consentire l'individuazione certa dei manufatti tessili. Si può però ipotizzare che probabilmente le preziose tovaglie d'altare ornate da decori a filet siano dei doni votivi, frutto di un lavoro collettivo ad opera di gruppi di donne, che si riunirono per dotare le chiese bosane di un adeguato corredo di tovaglie d'altare, le quali restano a testimoniare l'abilità delle loro mani e la loro devozione alla Vergine.

L'auspicio è quello di poter avviare un lavoro sistematico di catalogazione, prima che questo patrimonio si perda e fare in modo che questa antica tradizione di artigianato femminile continui ad essere tramandata di generazione in generazione, senza togliere l'ipotesi di una sua ripresa anche nel design moderno, dando voce ai valori di una cultura originaria e popolare.

novanna Benedetta Pugg ntrecci a regola d'arte": l'antica e pregiata tradizione del filet di Bosa



RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

NOTE

- ¹ Il lavoro dei Sardi, a cura di F. Manconi, Sassari 1983; Tessuti. Tradizione e innovazione nella tessitura in Sardegna, Nuoro 2006.
- ² Subito dopo la conquista aragonese fu assegnata in feudo a Pietro Ortiz, per tornare poi sotto la giurisdizione di Mariano IV d'Arborea. Riconquistata nel 1410, entrò a parte del patrimonio regio nel 1420. Malgrado le proteste dei Bosani, nel 1468 fu concessa in feudo a Bernat de Villamarì, capitano generale della flotta regia. Ciò nonostante, Ferdinando il Cattolico confermò a Bosa la condizione di città e porto regio nel 1499, favorendone le attività mercantili, connesse alla pesca del corallo e allo sfruttamento delle saline. A. Castellaccio, *L'amministrazione del Regno di Sardegna e Corsica: le città regie*, in XVIII Congrés Historia de la Corona de Aragon, vol. I, pp. 765-779; G. Sorgia, *Le città regie*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell e F. Manconi, Consiglio Regionale della Sardegna-Generalitat de Catalunya, Cinisello Balsamo 1984, pp. 51-58.
- ³ Tra le prime attestazioni di interesse e apprezzamento nella storiografia sarda: G.V. Arata G. Biasi, *Arte sarda*, Milano 1935 (ristampa anastatica: Sassari 1992).
- ⁴ R. Sfogliano, *Il ciclo di affreschi tardo-medievale*, in *Il Castello di Bosa*, Torino 1981; R. Serra, *Storia dell'Arte in Sardegna. Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990; *Bosa in età giudicale. Nota sugli affreschi del castello di Serravalle*, a cura di A. Mastino, Sassari, 1991; F. Poli, *La Chiesa del Castello di Bosa. Gli affreschi di Nostra Signora de Sos Regnos Altos*, Sassari 1990; N. Usai, *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia 2018, pp. 29-60.
 - ⁵ Paesi e città della Sardegna, a cura di G. Mura e A. Sanna, Cagliari 1999, pp. 199-209.
- ⁶ L. Degioannis, La tessitura tradizionale in Sardegna. Lavorazione, tecniche e motivi a Busachi, Mogoro, Morgongiori, Isili e Tonara, Oristano 1993, pp. 71-74.
- ⁷ A. Cuccu, *Studio artistico Melkiorre Melis*, Bosa 1989; G. Altea M. Magnani, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Cinisello Balsamo 1990; M. Marini M.L. Ferru, *Ceramica di Sardegna. La storia, i protagonisti, le opere: 1920-1960*, Cagliari 1990, pp. 94-112; M. Devoto, *Ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 73, 2009; M. Marini M.L. Ferru, *Federico Melis. Una vita per la ceramica*, Roma 1997.
- ⁸ M.L. Rizzini. *Merletti della Bella Epoque in una collezione dei Musei Civici di Como*, in «Arte tessile» 2, 1991, pp. 55-60; *Tra devozione e artigianato. I merletti nell'addobbo liturgico della Pieve di Cantù*, catalogo della III Biennale Internazionale del Merletto (Cantù, 13-28 settembre 1997), a cura di M.L. Rizzini, Cantù 1997.
 - ⁹ G.V. Arata G. Biasi, Arte sarda, Sassari 1992.
- ¹⁰ G. Altea, *Il "Decò rustico" e le arti applicate*, in G. Altea M. Magnani, *Storia dell'Arte in Sardegna. Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro 1995, pp. 191-215.
- ¹¹ G. Carta Mantiglia, *La tessitura. Materiali e tecniche della tradizione*, in *Il nuovo Museo etnografico di Nuoro*, Sassari 1987, pp. 21-70; L. Degioannis, *I tessuti e i ricami*, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, vol. II, Cagliari 1988, pp.11-14 (schede pp. 111-127).
- ¹² Randas. Merletti tradizionali della Sardegna, catalogo mostra (Sassari, Museo Nazionale G.A. Sanna, 3 luglio-31 agosto 2003) a cura di G.M. Demartis, Sassari 2003.
 - ¹³ Chiese e Feste di Bosa, a cura di A.F. Spada, Monastir 2002
- ¹⁴ Sulla chiesa: S. Naitza, *Storia dell'Arte in Sardegna*. *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, Nuoro 1992, pp. 150-151, 154-157; sugli arredi lignei: A. Pasolini M. Porcu Gaias, *Altari barocchi*. *L'intaglio ligneo in Sardegna dal tardo Rinascimento al Barocco*, Perugia 2019, pp. 373-376.
- ¹⁵ Sulla cattedrale di Bosa: S. Naitza, *Storia dell'Arte in Sardegna*. *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, cit., pp. 151, 228, 230-234.









•

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Arte orafa milanese 1450-1527 — Leonardo da Vinci tra Creatività e tecnica

DI PAOLA VENTURELLI, SILVANA EDITORIALE, MILANO 2021, 336 PP., ILL.

di Maria Concetta Di Natale

l nuovo libro di Paola Venturelli sull'arte orafa milanese tra il 1450 e il 1527 riprende e completa il percorso di ricerca che aveva portato la studiosa alla pubblicazione del volume La moda a corte degli Sforza nel 2019. Il nuovo volume rappresenta un forte segnale del rilievo che gli studi di storia delle Arti Decorative hanno assunto negli ultimi anni. Sarebbe riduttivo descriverlo come uno studio sulla realtà degli orafi e degli argentieri milanesi nell'arco di tempo indicato dal titolo. In realtà il libro della Venturelli ricostruisce il contesto artistico, storico, politico ed economico delle maestranze attive a Milano tra la metà del Quattrocento e il primo quarto del secolo successivo con una ricchezza di temi e prospettive che lo rendono sia preziosissimo strumento di consultazione, esaustiva sintesi degli studi finora condotti sul tema dalla stessa autrice e dagli studiosi che l'hanno preceduta, sia fonte di nuovi orizzonti di ricerca che il volume dispiega, pagina dopo pagina, davanti agli occhi del lettore. Prendendo le mosse dagli assetti normativi e statutari degli orafi, dal De fabricis et aurificibus et circa eorum artem spectantibus del 1396 agli Statuta iurisdictionum et extraordinariorum del 1473, vengono ricostruite le gerarchie della maestranza, le regole per l'apertura e la gestione della bottega, le norme sulla punzonatura, ed ogni aspetto dell'attività degli orafi, con precisione, rigore scientifico ed una ricchezza di dettagli determinata dalle accuratissime ricerche d'archivio condotte dall'autrice, che trovano qui la loro sintesi più felice. Le singole botteghe vengono trattate nel dettaglio, dalla loro ubicazione in città alla loro attività documentata, sempre proiettando la realtà degli orafi milanesi nel più ampio contesto storico-artistico dell'epoca, a partire, per esempio, dalle collaborazioni tra orafi e pittori per la realizzazione di manufatti polimaterici come la perduta ancona delle reliquie commissionata da Galeazzo Maria Sforza per il castello di Pavia, che vide impegnati tra il 1473 e il 1476 i pittori Bonifacio Bembo, Vincenzo Foppa, Costantino Vaprio e Zanetto Bugatto nella realizzazione di una complessa struttura lignea, "compendio di tecniche e materiali diversi, dove all'arte del pennello e del legno si univano pietre preziose, ricami con filo d'oro e perle, nonché inserti vitrei dipinti". Non mancano approfondimenti sulle tecniche artistiche come i nielli e gli smalti, né sulle tipologie come lastrine, medaglioni e anconette o posate e cinture, per riprendere la struttura del volume stesso. Di grande interesse è anche la parte dedicata alle committenze, nella quale vengono ricostruiti i rapporti documentati tra gli artisti e gli Sforza e le opere riconducibili al periodo. La ricerca di Paola Venturelli prende in esame anche l'attività degli orafi milanesi fuori dai confini lombardi, come Giovanni Daverio, Filippo Rolandi e Pietro de Bellano che nel 1488 si

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

spostarono in Ungheria per esercitare l'"arte fabrorum", o Antonio di Giovanni e Francesco Comino, che intorno alla metà del XV secolo lavorarono nella bottega padovana di Bartolomeo da Bologna. Di questi artisti l'autrice non si limita a tracciare la produzione, ma ricostruisce l'intero contesto artistico, attraverso l'analisi di opere che ne rappresentano efficacemente l'importanza e il valore. Di grande interesse è anche la ricostruzione storica delle collezioni viscontee e sforzesche proposta dall'autrice, nella quale le puntuali citazioni degli inventari offrono al lettore un panorama completo dell'immenso tesoro posseduto dalle due famiglie, di cui il volume segue le vicissitudini nel tempo. L'inventario dei beni viscontei del 14 agosto 1440, ad esempio, rende bene l'idea di "uno strepitoso accumulo di oggetti in cui sacro e profano, naturalia e mirabilia si mescolano all'insegna della rarità e della raffinatezza, con oggetti che possono passare indifferentemente dal Tesoro di una chiesa a quello di una reggia e viceversa". L'ultima parte del volume è dedicata a Leonardo da Vinci e ai suoi rapporti con il mondo dell'oreficeria lombarda, sia attraverso la meticolosa raccolta delle citazioni di orafi e botteghe contenute nei taccuini del genio vinciano, sia attraverso gli studi di Leonardo sulla creazione dei materiali preziosi, come perle, ambra, pietre dure e paste vetrose, proseguendo nell'analisi dei gioielli presenti nei dipinti del Maestro, tra tutti la rara e preziosa collana di ambra nera indossata dalla Dama con l'ermellino. Lo stretto rapporto tra Leonardo e le Arti Decorative viene così approfondito dall'autrice, come il resto del volume, su solide basi documentarie e sulla scorta di una rigorosa ricerca scientifica, aprendo così nuovi e originali orizzonti di ricerca fin qui insperati. Il volume, al di là dei suoi contenuti specifici, offre all'osservatore più attento anche la possibilità di una lettura in filigrana, ponendosi come un riferimento metodologico per gli studi di settore e lasciando intravedere un percorso di ricerca intenso ed appassionante quanto gli argomenti trattati.





•



Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di Novembre 2022 Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa per conto di Palermo University Press Progetto grafico copertina: Valeria Patti