OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno 15 n. 30 - Dicembre 2024
Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010 - ISSN 2038-4394

OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

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

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

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: Oreficeria siciliana, *Pendente, recto con Adorazione dei magi* (centro) e otto scene della vita di Maria e di Cristo (attorno) su *verre églomisé* incorniciato in oro, smalti e perle, XVII secolo, New York, Metropolitan Museum of Art.

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

Direzione e Redazione:
Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"
Università degli Studi di Palermo
Ex Hotel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)
90133 Palermo
Tel.: 091 23893764
E–mail: oadi@unipa.it
Sito: www.oadi.it

La rivista è on line sul sito www.oadirivista.it

Copyright © 2024 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

15 “Un pastorale, et una mitria antichissimi”. Due “tesori” di sant’Apollinare dal monastero camaldolese al Museo Nazionale di Ravenna
di Elisa Emaldi - Giovanni Gardini

23 L’attribuzione ad Antonio Lombardo di un Crocifisso che sarebbe appartenuto al cardinale Carlo Borromeo
di Antonio Cuccia

29 Il Pendente della Madonna del Rosario del Museo della Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino: un’oreficeria siciliana della prima metà del XVII secolo
di Alessandro Barbieri

43 Paolo Amato “dietro le quinte” e su più fronti nella realizzazione del *Teatro geografico antiguo y moderno* e del monumento messinese a Carlo II
di Arturo Anzelmo

61 Campane e campanari a Francofonte dal XVI al XIX secolo
di Paolo Di Naro

73 L’argentiere palermitano Pietro Carlotta e l’inedito paliotto della Chiesa Madre di San Fratello (Me)
di Salvatore Anselmo

89 L’inedita attività del pittore messinese Nicolò Mazzagatti come disegnatore di paliotti d’altare nel penultimo decennio del sec. XVIII
di Elvira D’Amico

95 Gli argenti perduti della certosa di San Martino. Intorno a un reliquiario di Domenico Antonio Vaccaro (e a un rame del Solimena)
di Stefano De Mieri

115 Dowries and Foreign Influences in Fashion and Taste in Eighteenth-and Nineteenth-Century Malta
di Joan Abela

131 Villa Bernasconi a Cernobbio. Un villino liberty tra nuove riletture e ipotesi attributive
di Andrea Sorze

Editoriale

di Enrico Colle e Maria Concetta Di Natale

Il trentesimo numero segna il traguardo del quindicesimo anno di pubblicazione di OADI Rivista, per il quale è doveroso ringraziare tutti coloro che a vario titolo vi hanno contribuito nel tempo, rendendola un punto di riferimento ormai consolidato per gli studi sulla storia delle Arti Decorative in Italia e in Europa. Il numero si apre con un articolo di Elisa Emaldi e Giovanni Gardini su due opere tradizionalmente associate a Sant'Apollinare, un pastorale e una mitria. Antonio Cuccia attribuisce il Crocifisso bronzeo custodito nella sacrestia della chiesa di Santa Maria la Vetere a Licata allo scultore Antonio Lombardo, sulla base dell'analisi stilistica e di raffronti con la coeva produzione dell'artista. Alessandro Barbieri riconduce ad ambito siciliano del XVII secolo un pendente in oro e smalti del Museo della Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino, uno dei preziosi monili *ex voto* donati alla statua della Madonna del Rosario nell'attigua Basilica di Santa Maria Assunta. Arturo Anzelmo propone uno studio del contesto storico-artistico, politico e culturale nel quale venne realizzato nel 1686 il *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* e il ruolo che Paolo Amato dovette svolgere rispetto ad esso e al monumento messinese a Carlo II. Paolo Dinaro prende in esame le campane delle chiese di San Antonio Abate e di Maria SS.ma Immacolata Concezione e Angelo custode di Francofonte, ricostruendone il contesto e le vicende connesse alla loro realizzazione. L'articolo di Salvatore Anselmo studia un paliotto argenteo inedito nella chiesa madre di San Fratello, opera del 1737-1738 dell'argentiere palermitano Pietro Carlotta. Il pittore Nicolò Mazzagatti, attivo nel messinese, e la sua produzione come disegnatore di paliotti sono i temi dell'articolo di Elvira D'Amico. Stefano De Mieri pubblica alcuni documenti inediti sul ricchissimo patrimonio di oreficeria della chiesa di San Martino a Napoli, tra cui un reliquiario realizzato nel 1717 da Domenico Antonio Vaccaro. Joan Abela propone uno studio inerente il rapporto tra gli accordi di matrimonio e di dote e le influenze culturali straniere sulla moda all'interno della società maltese del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione al settore dell'oreficeria. Infine, Andrea Sorze nel suo articolo prende in esame alcuni aspetti relativi a Villa Bernasconi a Cernobbio, esempio di Liberty lombardo realizzato nei primi anni del Novecento, avanzando ipotesi attributive sugli artigiani e le aziende in opera per quanto riguarda l'apparato decorativo dell'abitazione. Ringraziando gli affezionati lettori per la costante attenzione, rivolgiamo loro i migliori auguri di un sereno 2025.

Abstract

Elisa Emaldi, Giovanni Gardini

"Un pastorale, et una mitria antichissimi". Due "tesori" di sant'Apollinare dal monastero camaldolese al Museo Nazionale di Ravenna

Molti furono gli oggetti che lungo i secoli vennero associati ad Apollinare, santo patrono di Classe, e considerati alla stregua di reliquie degne di venerazione, in particolare per cura dei padri Camaldolesi. L'articolo studia due di questi oggetti, già menzionati in un inventario datato 1636, un pastorale e una mitria.

"Un pastorale, et una mitria antichissimi". Two "treasures" of Saint Apollinare from the Camaldolese monastery to the National Museum of Ravenna

Over the centuries, many objects were associated with Apollinare, the patron saint of Classe, and considered relics worthy of veneration, particularly by the Camaldolese fathers. The article studies two of these objects, already mentioned in an inventory dated 1636, a pastoral staff and a mitre.

Antonio Cuccia

L'attribuzione ad Antonio Lombardo di un crocifisso che sarebbe appartenuto al cardinale Carlo Borromeo

Si tramanda che il Crocifisso bronzeo custodito nella sacrestia della chiesa di Santa Maria la Vetere a Licata sia appartenuto a San Carlo Borromeo e sia stato portato lì dal capitano della fanteria spagnola don Pietro Pardo. L'eccezionale qualità del Cristo rimanda alla cultura antiquariale maturata in area veneta già nella metà del Quattrocento, di cui fu protagonista la famiglia Lombardo. Antonio, in particolare, nell'altare della cappella Zen in San Marco a Venezia, realizzato intorno al 1506, raggiunge una sicurezza ideativa che porta l'autore dell'articolo a suggerire per il Crocifisso di Licata la medesima paternità di Antonio e la stessa data di esecuzione.

The attribution to Antonio Lombardo of a crucifix that allegedly belonged to Cardinal Carlo Borromeo

It is said that the bronze crucifix kept in the sacristy of the church of Santa Maria la Vetere in Licata belonged to Saint Charles Borromeo and was brought there by the Spanish infantry captain Don Pietro Pardo. The exceptional quality of the Christ is reminiscent of the antiquarian culture that

matured in the Veneto area as early as the mid-15th century, in which the Lombardo family played a leading role. Antonio, in particular, in the altar of the Zen chapel in St. Mark's in Venice, created around 1506, achieves a certainty of conception that leads the author of this article to suggest the same paternity for the Licata Crucifix as Antonio and the same date of execution.

Alessandro Barbieri

Il Pendente della Madonna del Rosario del Museo della Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino: un'oreficeria siciliana della prima metà del XVII secolo

Tra i preziosi paramenti e monili indossati dalla *Madonna del Rosario*, una "statua vestita" oggi conservata presso l'attiguo Museo ma realizzata per essere esposta sull'altare laterale a lei dedicato nella Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino, spicca anche un pendente in oro e smalti ancora poco noto alla critica. Una serie di medaglioni realizzati in ambito siciliano e risalenti alla prima metà del Seicento, permettono di riconoscere verosimilmente anche il pendente di Gandino come un manufatto circoscrivibile a quell'area e databile entro la prima parte del XVII secolo.

The Pendant of Our Lady of the Rosary from the Museum of the Basilica of Santa Maria Assunta in Gandino: a Sicilian goldsmith's piece from the first half of the 17th century

Among the precious vestments and jewellery worn by the Madonna of the Rosary, a "clothed statue" now kept in the adjoining Museum but made to be displayed on the side altar dedicated to her in the Basilica of Santa Maria Assunta in Gandino, there is also a gold and enamel pendant that is still little known to critics. A series of medallions made in the Sicilian area and dating back to the first half of the 17th century make it possible to probably also recognise the Gandino pendant as an artefact that can be circumscribed to that area and dated within the first part of the 17th century.

Arturo Anzelmo

Paolo Amato "dietro le quinte" e su più fronti nella realizzazione del Teatro geografico antiguo y moderno e del monumento messinese a Carlo II

L'articolo studia il contesto storico-artistico, politico e culturale nel quale venne realizzato nel 1686 il *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* e il ruolo che Paolo Amato dovette svolgere rispetto ad esso. Viene preso in esame anche il rapporto tra la produzione dell'Amato e il monumento a Carlo II, commissionato a Giacomo Serpotta nel 1679 e posto sulla piazza del Duomo cinque anni più tardi.

Paolo Amato "behind the scenes" and on several fronts in the realisation of the Teatro geografico antiguo y moderno and the Messina monument to Charles II

The article studies the historical-artistic, political and cultural context in which the Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia was realised in 1686 and the role that Paolo Amato had to play in relation to it. It also examines the relationship between Amato's production and the monument to Charles II, commissioned from Giacomo Serpotta in 1679 and placed on the cathedral square five years later.

Paolo Dinaro

Campane e campanari a Francofonte tra Sei e Novecento. Nuove acquisizioni documentarie sui fonditori Grimald

L'autore propone uno studio sulle campane delle chiese di San Antonio Abate – chiesa Madre e della chiesa di Maria Ss.ma Immacolata Concezione e Angelo custode di Francofonte. Le campane

di queste chiese sono riferibili nel loro complesso al XVIII – XIX secolo, ma per la loro fusione, in alcuni casi specifici, è stato utilizzato il bronzo di campane più antiche e sono l'esempio di come anche questi oggetti si spostino e diventino rappresentativi di parte della comunità. Vengono riportati anche i dati noti sui fonditori e sui contratti che venivano stipulati in occasione delle fusioni di campane con particolare riferimento alle clausole, a causa delle quali per molto tempo i fonditori hanno preferito spostarsi da un luogo all'altro.

Bells and bellmakers in Francofonte between the 17th and 20th centuries. New documentary acquisitions on the Grimaldi bell founders

The author proposes a study on the bells of the churches of San Antonio Abate – Mother Church and the church of Maria Ss.ma Immacolata Concezione and Guardian Angel of Francofonte. The bells of these churches can be traced as a whole to the 18th – 19th century, but in some specific cases, the bronze of older bells was used for their casting, and they are an example of how these objects also moved and became representative of part of the community. Known facts about bell casters and the contracts that were concluded when bells were cast are also reported, with particular reference to the clauses, due to which for a long time bell casters preferred to move from one place to another.

Salvatore Anselmo

L'argentiere palermitano Pietro Carlotta e l'inedito paliotto della Chiesa Madre di San Fratello (Me)

L'analisi dell'inedito paliotto architettonico in argento e velluto della Chiesa Madre di San Fratello (Me), è l'input per indagare il corpus delle opere dell'argentiere palermitano Pietro Carlotta, a cui è ricondotto il marchio PC*. Dalla disamina dei manufatti si rivela un artefice di spicco nella produzione dell'argenteria del XVIII secolo e attento conoscitore delle più aggiornate tendenze stilistiche. Coadiuvato dall'atelier di famiglia, quasi certamente composta dai figli Antonino e Giuseppe, l'artefice, con bottega a Palermo, operò nelle diverse realtà della Sicilia occidentale e orientale.

Palermo silversmith Pietro Carlotta and the unpublished frontal of the Mother Church of San Fratello (Me)

The analysis of the unpublished silver and velvet altar frontal from the Mother Church of San Fratello (Me), is the input for investigating the corpus of works by the Palermo silversmith Pietro Carlotta, to whom the PC* mark is attributed. Examination of the artefacts reveals him to be a leading craftsman in the production of 18th century silverware and an attentive connoisseur of the most up-to-date stylistic trends. Assisted by the family atelier, almost certainly consisting of his sons Antonino and Giuseppe, the craftsman, with a workshop in Palermo, worked in various locations in western and eastern Sicily.

Elvira D'Amico

L'inedita attività del pittore messinese Nicolò Mazzagatti come disegnatore di paliotti d'altare nel penultimo decennio del sec. XVIII

Nativo presumibilmente di uno dei piccoli centri della comarca messinese e attivo tra l'ultimo ventennio del secolo XVIII e il primo decennio del XIX, il pittore Nicolò Mazzagatti è noto come autore di opere per la perduta chiesa di Gesù e Maria delle Trombe di Messina e per alcuni centri del circondario come Rometta, San Pier Niceto e Furnari. Un documento inedito fa luce sull'attività dell'artista come disegnatore di paliotti d'altare, che l'autrice individua grazie a puntuali raffronti con la sua produzione pittorica.

The unpublished activity of the Messina painter Nicolò Mazzagatti as a designer of altar frontals in the penultimate decade of the 18th century

Presumably born in one of the small towns of the Messina comarca and active between the last twenty years of the 18th century and the first decade of the 19th century, the painter Nicolò Mazzagatti is known as the author of works for the lost church of Jesus and Mary of the Trumpets in Messina and for a number of towns in the surrounding area such as Rometta, San Pier Niceto and Furnari. An unpublished document sheds light on the artist's activity as an altar frontal designer, which the author identifies thanks to precise comparisons with his pictorial production.

Stefano De Mier

Gli argenti perduti della certosa di San Martino. Intorno a un reliquiario di Domenico Antonio Vaccaro (e a un rame del Solimena

L'articolo rende noti inediti documenti inerenti a un importante reliquiario realizzato nel 1717 da Domenico Antonio Vaccaro, con la collaborazione di un ignoto argentiere, per la chiesa della certosa di San Martino a Napoli. Tali documenti consentono di stabilire che per l'esecuzione del pregevole e purtroppo perduto manufatto l'artista riutilizzò il metallo proveniente da molti oggetti per lo più in argento donati al monastero napoletano da un tal Francesco Antonio Pisano, e, fra l'altro, le pietre preziose che ornavano la cornice del dipinto su rame di Francesco Solimena raffigurante Cristo risorto, utilizzato invece come portella del tabernacolo sul retro dell'altare ligneo della chiesa di San Martino. Inoltre, nello scritto viene discusso uno sconosciuto inventario di inizio Ottocento relativo alla certosa napoletana che certifica la perdita del ricchissimo patrimonio di oreficerie di cui essa era dotata, per effetto delle requisizioni imposte da re Ferdinando IV sul finire del Settecento.

The Lost Silverworks of the Charterhouse of San Martino: On a Reliquary by Domenico Antonio Vaccaro (and a Copper by Solimena)

This article reveals previously unpublished documents concerning an important reliquary created in 1717 by Domenico Antonio Vaccaro, in collaboration with an unknown silversmith, for the church of the Charterhouse of San Martino in Naples. These documents allow us to establish that the artist reused metal from various objects, mostly silver, donated to the Neapolitan monastery by one Francesco Antonio Pisano for the creation of the exquisite, yet unfortunately lost, piece. Additionally, the precious stones that once adorned the frame of Francesco Solimena's copper painting depicting the Risen Christ – used instead as the door of the tabernacle at the back of the wooden altar of the church of San Martino – were incorporated into the reliquary. The article also discusses an unknown early 19th-century inventory of the Neapolitan charterhouse, which attests to the loss of its extensive collection of gold and silverware due to the requisitions imposed by King Ferdinand IV at the end of the 18th century.

Joan Abela

Doti e influenze straniere nella moda e nel gusto a Malta nel Settecento e nell'Ottocento

L'autrice si propone di condurre un'analisi microstorica di venti registri notarili associati a dodici notai, che coprono il periodo dal 1712 al 1870. Attraverso questa analisi, lo studio cerca di verificare se gli accordi di matrimonio e di dote possano servire da tramite per identificare le influenze culturali straniere sulla moda all'interno della società maltese del XVIII e XIX secolo, con particolare attenzione al settore dell'oreficeria.

Dowries and Foreign Influences in Fashion and Taste in Eighteenth-and Nineteenth-Century Malt

The author aims to conduct a microhistorical analysis of twenty notarial registers associated with twelve notaries, covering the period from 1712 to 1870. Through this analysis, the study seeks to explore whether marriage and dowry agreements can serve as a conduit for identifying foreign cultural influences on fashion within the Maltese society of the eighteenth and nineteenth centuries, with a particular focus on the domain of jewellery.

Andrea Sorze

Villa Bernasconi a Cernobbio. Un villino liberty tra nuove riletture e ipotesi attributive

Alla luce delle novità emerse da un riordino delle idee sviluppate negli anni '80 dello scorso secolo intorno alle questioni del Liberty lombardo e, trasversalmente, di Villa Bernasconi a Cernobbio (vicino a Como), supportate dalle importanti ricerche sulla figura di Alfredo Campanini, l'articolo cerca di far maggior chiarezza intorno ad alcuni aspetti finora poco (o mai) toccati sul villino residenziale, costruito nei primi anni del Novecento per volere dell'ingegner Davide Bernasconi, avanzando ipotesi attributive sugli artigiani e le aziende in opera per quanto riguarda l'apparato decorativo, interno ed esterno, dell'abitazione. La villa si presenta come uno degli esempi meglio riusciti di Liberty in territorio non solo comasco ma, più generalmente, lombardo: un edificio contrassegnato da un vivace assetto decorativo per nulla esuberante o posticcio, come quello spesso perseguito nella cosiddetta "architettura delle esposizioni", bensì quello più astratto, sofisticato e, in alcuni casi, espressivo, precedente alla "volgarizzazione" del Liberty, che arriverà ad un punto di non ritorno durante l'Esposizione di Milano del 1906, per poi esaurirsi totalmente, e definitivamente, nel 1914, quando i venti di guerra spegneranno uno degli stili più vivaci dell'Otto e Novecento e, in contemporanea, l'altrettanto vivace società da cui esso era nato.

Villa Bernasconi in Cernobbio. An Art Nouveau Villa between new interpretations and attributive hypotheses

Taking into consideration the latest developments emerging from a reorganisation of ideas spread in the 1980s about the issues of Liberty in Lombardy and, crosswise, of Villa Bernasconi in Cernobbio (near Como), supported by important research about Alfredo Campanini, this paper attempts to clarify some aspects which have not been touched so far about the residential villa, built in the early 1900s after the requirements of engineer Davide Bernasconi. At the same time, it tries to make hypothesis about the craftsmen and the firms involved in the decorative apparatus, inside and outside the building. The villa is one of the most important examples of Liberty not only in the surroundings of Como but, in general, in Lombardy: it is a building marked by a decorative arrangement which is not exuberant or artificial, like the one of the so called "exhibition architecture". On the contrary, it is characterised by the more abstract, sophisticated and, in some cases, expressive one, preceding the "vulgarization" of Liberty, which will reach a climax during the Exhibition in Milan in 1906, and will have almost completely faded in 1914, when the winds of war will dissolve one of the most lively styles in the XIX and XX centuries alongside the equally lively society from which it was born.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

"Un pastorale, et una mitria antichissimi". Due "tesori" di sant'Apollinare dal monastero camaldolese al Museo Nazionale di Ravenna

di Elisa Emaldi - Giovanni Gardini

Apollinare di Antiochia è secondo la tradizione il fondatore e primo vescovo della Chiesa di Ravenna. Martirizzato verso la fine del II secolo, conobbe un culto assai precoce: la fonte più antica è costituita dal Sermone 128, un'omelia pronunciata da Pietro Crisologo (vescovo di Ravenna dal 426 al 450), che ricorda Apollinare come «l'unico che adornò questa Chiesa locale con l'eccelso nome del martirio»: lo definisce inoltre "buon pastore", espressione che potrebbe aver ispirato la raffigurazione musiva della Basilica di Sant'Apollinare in Classe. Un altro importante documento relativo alla venerazione del Santo è costituito dal Martirologio Geronimiano del V secolo, che riporta la data liturgica del 23 luglio, mentre la *Passio Sancti Apollinaris*, che raccoglie narrazioni agiografiche dei miracoli, della sua missione e del martirio è, secondo la critica, databile tra il VI ed il VII secolo[1].
Allo stesso VI secolo risale la celebre basilica di Sant'Apollinare in Classe, costruita nei pressi della sepoltura del santo, che era stato inumata in una delle necropoli poste fuori dalle mura dell'antica città di Classis, l'antico sbocco portuale della Ravenna romana; la basilica probabilmente sostituì una precedente costruzione martiriale, una "memoria" databile al V secolo. Nel XII secolo la chiesa e le dipendenze vennero concesse alla comunità camaldolese, che vi mantenne l'importante monastero, trasferendo però il cenobio in città in seguito alla Battaglia di Ravenna (1512)[2].
La conservazione della tomba e del culto del santo patrono Apollinare fu dunque favorita per secoli oltre che dalla Curia arcivescovile anche dalla Congregazione monastica.
Come da prassi, molti furono gli oggetti che lungo i secoli vennero associati ad Apollinare e considerati alla stregua di reliquie degne di venerazione, in particolare per cura dei padri Camaldolesi. Il presente contributo intende concentrarsi su due di questi oggetti, già menzionati in un inventario datato 1636 nel quale, tra i manufatti presenti nella cella dell'abate presso il monastero camaldolese di Classe in città[3], ricorda all'interno di un armadio[4] «un pastorale, et una mitria antichissimi, li quali si dicono esser stati di S. Apollinare»[5].
Il pastorale e la mitria rientrano in quell'insieme di insegne liturgiche e paramenti simbolicamente legati al ministero episcopale: non stupisce dunque che tra i vari oggetti considerati come reliquie del Santo protovescovo siano ricordate nel Sei e Settecento, oltre ai resti fisici (compreso un reliquiario a braccio custodito presso l'Eremo di Camaldoli), anche l'anello, la mitra, le chiroteche, la croce pettorale, il pastorale, sebbene nelle varie fonti tali cimeli non sempre siano elencati tutti insieme, né sempre siano identificabili chiaramente i luoghi effettivi della loro custodia[6].

Così Girolamo Fabri li elenca tra le più insigni reliquie custodite nella chiesa abbaziale di San Romualdo presso il monastero camaldolese: «un pastorale d'osso bianco, e nero, che dicesi fusse del nostro Glorioso S. Apollinare, la Croce pettorale d'oro lavorata di smalto, i Guanti, l'anello con gemma cerulea, che sembra Zaffiro e la Mitra del medesimo Santo, Reliquie tutte preziosissime»[7].

Lo studio di alcuni fogli databili ai primi decenni del XVIII secolo consente di meglio comprendere le vicende storiche dei due manufatti liturgici di origine medievale, una mitria ricamata e un bastone pastorale, oggi conservati presso il Museo Nazionale di Ravenna.

Agli inizi del XVIII secolo l'antiquario e *connoisseur* inglese John Talman (1677 – 1726)[8], nel corso di uno dei suoi viaggi a Ravenna, registrò con disegni e schizzi, precisamente annotati secondo il suo metodo[9], non solo i più rilevanti edifici sacri cristiani e gli arredi architettonici in essi contenuti, dalle colonne agli altari, ma anche paramenti e suppellettili preziose custoditi nelle sagrestie e nei tesori. Il repertorio di oggetti disegnati da Talman e dai suoi collaboratori, in parte propedeutico a un progetto mai realizzato su architetture e beni mobili del cattolicesimo romano[10], è tanto più prezioso perché anticipa cronologicamente le gravi dispersioni di arredi liturgici avvenute in epoca giacobina.

Tra i manufatti che egli tratteggia a Ravenna[11] vi sono i tesori custoditi nei grandi monasteri ravennati, quello dei Cassinesi di S. Vitale e quello dei Camaldolesi di Classe. In primis i notevoli tesori tessili «che sogliono attentamente contemplare quei Viaggiatori che si dilettano di riconoscere gli antichi Monumenti», come scrisse Beltrami[12] a proposito delle quattro mitre di S. Vitale[13], spazzate via dal vento della Rivoluzione. Lo stesso destino colpì il guanto episcopale dell'abbazia di Classe, presumibilmente in seta e filo d'oro, finemente lavorato e ricamato, con polsino decorato da stemma araldico e medaglione sul dorso raffigurante il Cristo in Pietà, nell'iconografia molto popolare agli inizi del Cinquecento, ulteriore elemento che rende plausibile una datazione al primo quarto del XVI secolo. Le osservazioni sul manufatto sono possibili unicamente grazie alle testimonianze grafiche realizzate o fatte realizzare da Talman, perché nessuna fonte scritta descrive l'aspetto della chiroteca (Fig. 1).

Fig. 1. Giuseppe Grisoni, Il guanto di Sant'Apollinare nell'Abbazia di Classe. Acquerello e guazzo con annotazioni ad inchiostro, firmato e datato, *Joseph Grisoni delin*. 1719 G. Grisoni, The Glove…, disegno acquerellato, 1719.
The Trustees of the British Museum con licenza CC BY-NC-SA 4.0.

L'illustrazione più rilevante relativa al guanto è custodita presso il British Museum: un disegno acquerellato, firmato da Giuseppe Grisoni e datato 1719, che contiene in basso la frase «The Glove[14] is of Knitt work» e in calce l'annotazione seguente:
«The Glove that St. Appollinaris used when He celebrated Mass: it is kept in the Vestry of y.e Abby of Classis belonging to the Camaldulese Monks in Ravenna: on y.e back of y.e Glove is an Ecce Homo wrought in needle work & adorned w<ith> gold; the top is Stiffned & wrought with gold. Ioseph Grisoni delin: 1719».
Oltre ai preziosi cenni sulla tecnica, è ben specificato il luogo di conservazione del cimelio, ovvero la sagrestia dell'abbazia di Classe dei monaci Camaldolesi in Ravenna.
Per comprendere la genesi della tavola a colori, occorre consultare alcuni fogli di schizzi realizzati da Talman a Ravenna qualche anno prima e oggi conservati presso il Victoria & Albert Museum di Londra[15].
Nel foglio E.241-1940 recto sono schizzati una serie di oggetti: un elemento cilindrico – una porzione del bastone pastorale esaminato di seguito – occupa la metà sinistra del foglio, mentre nell'altra metà è abbozzato in alto un guanto; nel quarto inferiore del foglio sono disegnati una mitria e il "pulpito del duomo", così identificato insieme ad altri cenni, mentre nel disegno di sinistra vi sono molte annotazioni. Per tutti i manufatti sono riportate varie misure: per il guanto sono annotati il diametro di 2 pollici del medaglione centrale e l'altezza di 3 pollici del manichino terminato a punta. Vi è poi un tratto che unisce il disegno a sinistra raffigurante una parte del bastone pastorale al guanto: al centro della linea si legge «di S. Apoll.».
È pertanto chiaro che, agli inizi del Settecento, pastorale e guanto erano conservati in sagrestia e presentati ai fedeli come ai "viaggiatori" quali reliquie relative al Santo.
Il guanto è inoltre presente nel foglio E.108-1940 a sinistra, schizzato in piccole dimensioni: Talman vi tratteggia con accuratezza il medaglione centrale con il Cristo in pietà e ne annota i colori, così come fa per il manichino e lo stemma: colori e indicazioni saranno perfettamente rispettati nel disegno acquerellato di Grisoni. Al centro del foglio, a fianco dello schizzo del guanto e sviluppata per tutta l'altezza, è una delle infule della mitra; sul verso del foglio è illustrato con precisione un lato del copricapo ricamato, di cui la carta E.241-1940 più sopra citata conteneva lo schizzo con le misure annotate (Fig. 2).

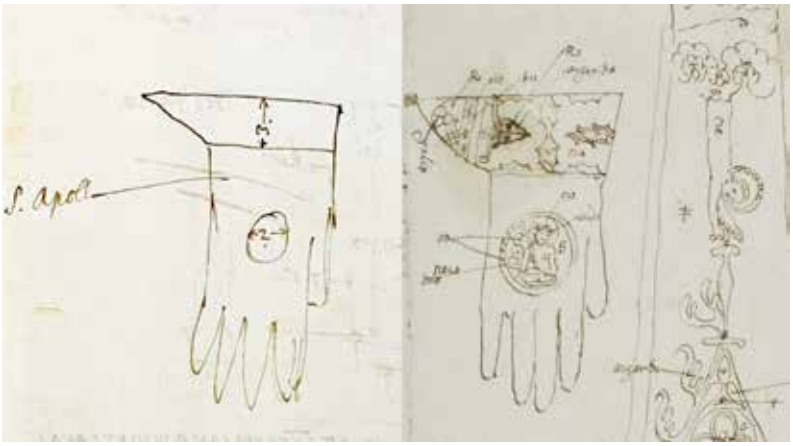

Fig. 2. Confronto tra i due schizzi di John Talman rappresentanti il guanto di Sant'Apollinare, penna e inchiostro bruno (E.108-1940, E.241-1940).
Victoria and Albert Museum, London.

La precisione pittorica e cromatica dedicata alla mitra fa ipotizzare che anche essa dovesse essere trasposta in una tavola acquerellata analoga a quella del guanto, che però non è presente nell'album del British Museum.
Il copricapo episcopale con ricami in oro e argento filato e sete policrome su tela di lino[16], conservato presso il Museo nazionale di Ravenna e attualmente esposto, consente di verificare il livello di precisione del disegno di Talman. Egli ne traccia le decorazioni del lato anteriore, raffigurante l'incoronazione della Vergine, concentrandosi particolarmente sulla metà a sinistra del riguardante, dove è raffigurata Maria, indicando i pezzi ricamati e riportati. Anche il Redentore è illustrato con grande perizia pur nella velocità del tratto, ma Talman evita di replicare nella metà di destra gli elementi che si ripetono simmetricamente, come l'architettura ad archetti sotto la quale siedono i due personaggi (Fig. 3).

Fig. 3. Un dettaglio della mitria inv. n. 2485 del Museo nazionale di Ravenna a confronto con il disegno di Talman E.108-1940v.
Musei nazionali di Ravenna, Victoria and Albert Museum, London.

Le annotazioni riguardano, oltre ai colori, anche le cordonature rilevate ottenute con il filo d'argento, i grani di corallo e le minute perle che profilavano le aureole, oggi scomparse. Un confronto con l'attuale stato della mitria permette di considerare gli elementi perduti e ipotizzare un restauro successivo su questa notevole opera di manifattura francese, datata all'ultimo terzo del XIV secolo e ricamata con una tecnica affine a quella dell'*opus anglicanum*.
Anche la situazione illustrata nel disegno del pastorale, ascritto poi dagli studiosi al XIV secolo e attribuito a una manifattura italiana, appare in uno stato di conservazione migliore dell'attuale[17].
Il dato più sorprendente riguarda però il fatto che nel disegno non sia raffigurata la voluta, o riccio. Gli studi moderni sul pastorale evidenziano la sua natura composita: il riccio in avorio potrebbe precedere il baculo di almeno un secolo, sebbene al momento non risulti possibile stabilirne con certezza l'ambito di produzione, attribuito in precedenza a un atelier di cultura arabo-sicula[18] dell'Italia meridionale. Il riccio di pastorale più strettamente affine a livello iconografico[19] sarebbe ad esso precedente, datandosi al XII secolo.
Il riccio ravennate è composto da voluta a un solo giro terminante con una testa di serpente rivolta verso l'esterno; l'Agnello regge un'asta, in origine sormontata da una croce a bracci patenti, oggi quasi totalmente scomparsa; altresì assenti sono gli elementi fogliacei che componevano, secondo modelli ben documentati[20], il fastigio sul dorso esterno della voluta e dei quali restano gli ampi fori (Fig. 4).

Fig. 4. Riccio di pastorale, avorio, Museo nazionale di Ravenna, inv. 1115.
Musei nazionali di Ravenna.

Fig. 5. Dettagli decorative dipinti e Dorati del pastorale inv. n. 1115 del Museo nazionale di Ravenna.
Musei nazionali di Ravenna.

Il tema figurativo dell'*Agnus Dei*, dominante nei pastorali con riccio istoriato dei secoli XII e XIII, non poteva non interessare Talman. Si può pertanto supporre che il riccio fosse stato da lui raffigurato in un altro foglio, poi perduto, o ancora più probabilmente che all'epoca del disegno il *pastorale d'osso bianco e nero*, così documentato anche nelle fonti – senza riferimento al riccio apicale e alla sua iconografia – fosse privo di tale elemento apicale, forse innestato in epoca successiva durante un "restauro", forse quell'intervento ottocentesco nel quale potrebbero essere state aggiunte anche le iscrizioni gotiche volte a "caratterizzare in senso storico il pastorale"[21].
Il bastone, realizzato in avorio e osso, legno di ebano e leccio con struttura interna in faggio, è composto di 17 cilindretti cavi assemblati tramite avvitamento, mentre l'ultimo segmento modanato funge da puntale di appoggio. La ricca ornamentazione, ottenuta con una gamma cromatica composta da pigmenti rossi e neri ravvivati dal giallo-oro, è oggi di difficile lettura a causa del deterioramento della pellicola pittorica e delle dorature. Spicca la sagoma di una mitria, ripetuta in più punti e circondata da motivi mutuati dal decorativismo arabo-siculo, con uccelli tra racemi e motivi vegetali dorati (Fig. 5).
Al tempo di Talman la perdita delle figure di santi realizzate con elementi dorati nei quattro trapezi sotto al nodo è già avvenuta e nel disegno egli indica lo stato di abrasione col termine "logorato". L'alternanza cromatica dei motivi, forse all'epoca meglio leggibile, è riportata con la dicitura "come sopra, in fondo nero"; inoltre Tal-

man registra la presenza ancora in opera di giunture in bronzo dorato tra i segmenti.
Gli accadimenti che hanno riguardato i manufatti a seguito delle soppressioni giacobine hanno causato, oltre a danni materiali (nel caso del bastone, lo smontaggio e la perdita degli elementi metallici), anche la perdita della "memoria" relativa al legame con il Santo, che forse si conservò oralmente per un certo tempo o forse in documenti oggi perduti. Ancora nel 1874 David Farabulini[22], in merito al pastorale d'osso bianco e nero che «oggidì si vede nel museo di Classe» ricorda: «dicesi fosse del nostro glorioso S. Apollinare».

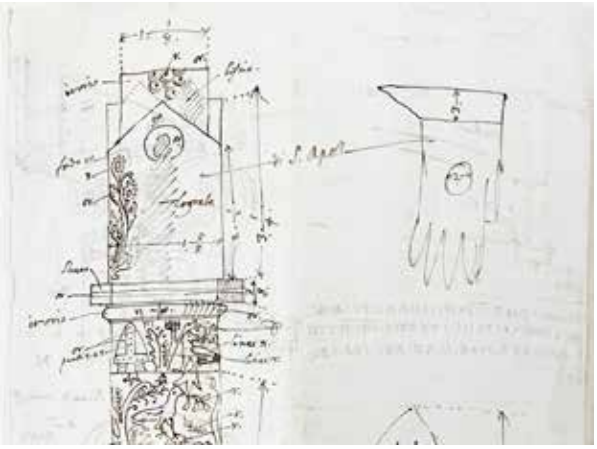

Fig. 6. John Talman, pastorale e guanto di sant'Apollinare, particolare del foglio E.241-1940.
Victoria and Albert Museum, London.

Alcuni anni più tardi, nella compilazione dell'inventario del Regio Museo, che incorporò le raccolte civiche nelle quali erano confluite le collezioni camaldolesi all'indomani delle soppressioni[23], le descrizioni dei due manufatti non fanno invece alcuna menzione del legame con la devozione verso Apollinare. Il fragile segno di grafite tracciato da Talman porta ora a ricollegare con rinnovata evidenza i frammenti di una storia ormai cancellata (Fig. 6).

Note

[1] Per una bibliografia essenziale sulla figura di Apollinare e il culto cf. G. Lucchesi, *Note agiografiche sui primi vescovi di Ravenna*, Faenza 1941; M. Mazzotti, *La basilica di Sant'Apollinare in Classe*, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, Città del Vaticano 1954; G. Orioli, *Sant'Apollinare, isapostolo ed evangelizzatore di Ravenna. Le fonti antiche*, in *Mario Mazzotti* (1907-1983). *L'archivio, il cantiere archeologico, il territorio*, Ravenna 2007, 53-64; P. Novara, *La sepoltura di Apollinare. Tema di studio di mons. Mario Mazzotti*, in Mario Mazzotti, op. cit., pp. 65-76; G. Gardini, *Sant'Apollinare. La vita, le opere, il culto in Sant'Apollinare. Guida iconografica per il patrono di Ravenna*, a cura di M. G. Marini, Ravenna 2014, pp. 15-19.

[2] G. Gardini, *Reliquiario a braccio di Sant'Apollinare*, in *I Libri del Silenzio. Scrittura e spiritualità sulle tracce della storia dell'ordine camaldolese a Ravenna, dalle origini al XVI secolo*, a cura C. Giuliani, Ravenna 2013, pp. 95-98.

[3] *Cronologia, in Ravenna la Biblioteca Classense.1. La città, la cultura, la fabbrica*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Casalecchio di Reno 1982, pp. 47-67.

[4] Un documento dell'Abbazia di Sant' Apollinare in Classe informa che nel 1612 viene stanziata una somma per la realizzazione e la doratura di un tabernacolo, commissionato dai monaci, ove riporre la mitria, i guanti e il pastorale di Apollinare (ASRa, Corporazioni religiose, Abbazia di Sant' Apollinare in Classe, vol. 409, c. 109).

[5] ASRa, Corporazioni religiose, Abbazia di Sant'Apollinare in Classe, vol. 244, c. 176.

[6] G. Gardini, *«Un pastorale d'osso bianco, e nero». Una 'reliquia' di Sant'Apollinare al Museo Nazionale di Ravenna*, in *Fiori al Museo. Otto anni al Museo Nazionale di Ravenna (2015-2022)*, a cura di S. Ciliani, E. Emaldi, P. Novara, Ravenna 2023, pp. 19-24.

[7] G. Fabri, *Le Sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia, per Francesco Valvasense, 1664, p. 325.

[8] Su John Talman si veda in particolare *John Talman: An Early Eighteenth Century Connoisseur*, a cura di C.M. Sicca, New Haven-London 2008.

[9] Cfr. il sito del progetto dell'Università di Pisa guidato da C.M. Sicca: http://talman.arte.unipi.it.

[10] A. Capitanio, C.M. Sicca, *Viaggio nel rito. John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, Firenze 2008.

[11] Una prima selezione si trova in G. Parry, The John Talman letter-book, «The Annual Volume of The Walpole Society», LIX (1997), pp. 3-179.

[12] F. Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbana della medesima*, In Ravenna nella Stamperia Roveri, 1791, p. 128.

[13] Per le mitrie di S. Vitale si veda E. Emaldi, *Paradise Regained. La mitra di Sant'Apollinare nel Museo Nazionale di Ravenna, in Fiori al Museo…*, 2023, pp. 25-32.

[14] Nella documentazione di Talman il riferimento è sempre a un solo guanto, sebbene nelle fonti scritte vi sia menzione delle chiroteche al plurale.

[15] Un ringraziamento particolare a Sandy Jones, Assistant Curator, V&A South Kensington, per l'aiuto fornito durante la ricerca.

[16] L. *Martini, Una mitra ricamata al Museo Nazionale di Ravenna*, «QdS Quaderni della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Ravenna», 1 (1995), pp. 47-51. Eadem, *Cinquanta capolavori nel Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1998, pp. 56-57

[17] *Avori bizantini e medievali nel Museo Nazionale di Ravenna*, a cura di L. Martini, C. Rizzardi, Ravenna 1990, pp. 83-85, n. 14 [L. Martini] e pp. 123-132 [E. Cristoferi].

[18] Sul tema si veda G. Distefano, Le officinae arabo-sicule, in *Avori medievali: collezioni del Museo civico d'arte antica di Torino*, a cura di S. Castronovo, F. Crivello, M. Tomasi, Torino 2006, pp. 69-71; S. Armando, *Caskets inside out: revisiting the classification of the 'Siculo-Arabic' ivories"*, Journal of Transcultural Medieval Studies 4, 1-2 (2017), pp. 51-146.

[19] Inv.132/AV Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama, Fondazione Torino Musei. Cfr. *Avori medievali: collezioni…* 2006, pp. 86-87, n. 6.

[20] D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*. Fribourg 1978; M. Tomasi, *Contributi allo studio della scultura eburnea trecentesca in Italia: Venezia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, 4 (1999 [2001]), pp. 231-237.

[21] L. Martini, in *Avori bizantini…*, 1990, p. 85.

[22] D. Farabulini, *Storia della vita e del culto di s. Apollinare primo vescovo di Ravenna e apostolo dell'Emilia, pubblicata per la solennità del suo XVIII centenario*. I. Parte storica, Roma 1874.

[23] Per notizie sulle raccolte antiche del monastero di Classe in Ravenna e la costituzione del Museo civico, poi nazionale, v. P. Novara, *Le raccolte di antichità ed arte dei monaci camaldolesi di Classe in Città. Dal Museo Classense al Museo Nazionale di Ravenna in Museo Nazionale di Ravenna, il medagliere. Storia, collezioni, vetrine virtuali*, a cura di E. Filippini, A. L. Morelli, S. Pennestrì, Notiziario del Portale Numismatico dello Stato 20, Roma 2024, pp. 23-46 con bibliografia precedente.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

L'attribuzione ad Antonio Lombardo di un Crocifisso che sarebbe appartenuto al cardinale Carlo Borromeo

di Antonio Cuccia

Si tramanda che il Crocifisso bronzeo (Fig. 1), custodito nella sacrestia della chiesa di Santa Maria la Vetere a Licata, sia appartenuto a San Carlo Borromeo ed ivi portato dal capitano della fanteria spagnola don Pietro Pardo[1]. La notizia espone l'opera ad una legittima curiosità che eguaglia la stessa alta qualità della scultura. Non sappiamo quali circostanze abbiano indotto l'ufficiale spagnolo, credibilmente a capo della guarnigione posta a presidio della città di Licata, dopo la terribile esperienza del Sacco dei Turchi del 1553, a donare verosimilmente alla chiesa di Santa Maria di Gesù (già di Santa Maria la Vetere) così titolata nel 1589 quando venne concessa ai Frati Minori Osservanti[2]. Ignoriamo in quale circostanza il Pardo ne venne in possesso, presumibilmente durante un probabile soggiorno a Milano per servizio, data l'appartenenza della città alla Corona spagnola. C'è da chiedersi ancora se il capitano abbia acquisito il Crocifisso come reliquia del Santo (canonizzato nel 1610) o addirittura è da ritenersi un dono diretto del Borromeo per un probabile sostegno ricevuto nella contrastata opera di riforma della diocesi milanese. Se poi aggiungiamo l'intenzionalità del Pardo di donarlo proprio ai Frati Osservanti, che a Milano accolsero il Borromeo con bastoni, allora avremo toccato l'apice delle ipotesi.

Fig. 1. Antonio Lombardo, *Crocifisso*, 1506 ca., bronzo, Licata, Chiesa di Santa Maria la Vetere.

Fig. 2. Antonio Lombardo, *Crocifisso*, 1506 ca., bronzo, Licata, Chiesa di Santa Maria la Vetere (part.).

Il Cristo (Fig. 2) (cm.42 x 25), raffigurato spirante, segue nella posa frontale una disposizione simmetrica ad eccezione del capo rivolto verso la spalla destra in contrappunto al risvolto del perizoma

sul fianco sinistro. L'intonazione eroica del corpo, ligia alle proporzioni classiciste, cede ad un naturalismo episodico nella descrizione dei particolari ben evidente nell'espressione dolorante del volto coronato da un ramo di spine ritorto ed incorniciato dai boccoli dei capelli e dall'intreccio della barba. Le mani riflettono le vibrazioni dolorose nella chiusura delle dita mentre i piedi congiunti con un sol chiodo supportano il peso delle ginocchia lievemente aggettanti.

L'eccezionale qualità del Cristo, mirabile nella ricerca di una bellezza ideale, riconoscibile nei lineari stilemi cinquecenteschi, rimanda alla cultura antiquariale maturata in area veneta già nella metà del Quattrocento grazie al binomio Mantegna-Donatello, che nel contesto padovano crea i presupposti per una svolta "moderna" in scultura senza inflessioni gotiche[3]. Protagonisti di questo processo in direzione esclusivamente classicista saranno gli esponenti di quella famiglia, che, data la provenienza, assumeranno il patronimico "Lombardo": Pietro, il capostipite della famiglia, con i figli Tullio ed Antonio, che perfezioneranno in tale direzione la ricerca paterna nell'evocazione del mondo antico attraverso il culto delle forme perfette. In particolare, Antonio Lombardo, che nell'*altare Zen* (Fig. 3) in San Marco a Venezia, raggiunge nelle figure bronzee della Vergine e dei due Santi una sodezza disegnativa e materica, che denuncia piena padronanza del linguaggio classico, seppure in netta autonomia dai modelli antichi. Proprio questa sicurezza ideativa che Antonio dimostra nella realizzazione delle statue dell'altare sopra menzionato, realizzato intorno al 1506 poco prima della partenza dello scultore per Ferrara, mi porta a suggerire per il *Crocifisso* di Licata non solo la medesima paternità di Antonio ed anche la stessa data di esecuzione.

Fig. 3. Antonio Lombardo, *La Vergine col Bambino*, 1506 ca., bronzo, Venezia, Basilica di San Marco.

L'esame stilistico dell'opera, che condensa realismo e senso classico di eroismo, porta a non scartare le tangenze con le sculture del fratello Tullio col quale egli condivide la stessa temperie culturale, ma nel *Crocifisso* in questione si evincono i caratteri propri di Antonio individuabili nel più carico pittoricismo ed in una più animata partecipazione umana. Peculiarità queste che già si riscontrano in Guido Mazzoni. Vedi a proposito il frammento del volto di un *Cristo deposto* nel Museo Civico di Padova, sicuro ascendente per la formazione del giovane Lombardo nell'elaborazione in chiave classicista dei dettami realistici. In tale dimensione si configura il *Crocifisso* bronzeo di Licata, qui riferito ad Antonio, ancora per la peculiarità per le superfici polite

e lucenti, dove il gesto misurato nel dosaggio muscolare trova delle pause nei riccioli della capigliatura, elementi di un tocco decorativo, sicura espressione di una originalissima cifra personale. Già nell'altorilievo il *Miracolo del bambino resuscitato* nella Basilica del Santo a Padova, che Antonio Lombardo firma e data 1505, è possibile verificare un diretto riscontro col nostro *Cristo* nei tre profili virili caratterizzati da un realismo mitigato da un calibrato classicismo, nonché nei panni muliebri, articolati in fittissime pieghe, dove la strettissima aderenza al corpo ne asseconda il profilo. Ma sarà, ad ulteriore prova della sua paternità, la ricaduta del risvolto nel perizoma del *Crocifisso*, che risulta identico al panno sul trono della Vergine nel monumento Zen con la stessa cadenza ritmata nelle pieghe, a fissare l'esecuzione del nostro bronzo a quel fatidico 1506, poco prima dell'esperienza ferrarese del Nostro alla corte estense. La "leggenda", che tramanda come il *Crocifisso* processionale usato da San Carlo Borromeo sarebbe stato portato in Sicilia da un capitano della fortezza spagnola, per quanto peregrina perché non documentata, trova nella storia dell'Isola degli agganci assolutamente non trascurabili che danno da pensare. Già un elemento accomuna la città di Milano al capoluogo siciliano: mi riferisco alla nomina di Marco Antonio Colonna, nel gennaio 1577, a viceré di Sicilia proprio quando nella città lombarda imperversava la peste (1576-77), quella stessa che vedrà prodigarsi l'arcivescovo Carlo Borromeo. Anche a Palermo negli stessi anni sopraggiungerà il morbo assieme alla fama del santo prelato, che, dopo pochi decenni dalla sua morte nel 1584, verrà canonizzato già nel 1610. Il culto verso San Carlo, patrocinato dalla presenza in città della comunità lombarda, sarà incentivato dall'arrivo nella corte palermitana di Anna Borromeo, sorella del santo e moglie di Fabrizio Colonna, figlio del viceré.

Fig. 4. Vincenzo La Barbera e Nicasio Azzarello, *Processione penitenziale di San Carlo Borromeo durante la peste*, 1618, olio su tela, Palermo, chiesa di Sant'Antonio Abate.

Le immagini del Santo si moltiplicheranno in città ed in provincia. Tra le più prestigiose cito quella di Pietro Alvino, che raffigura l'*Elemosina di San Carlo Borromeo.* Ma il quadro, che ci interessa per l'implicazione del nostro *Crocifisso,* è quello che raffigura la *Processione penitenziale di San Carlo Borromeo durante la peste* (Fig. 4), posto sull'altare maggiore della chiesa senatoriale di Sant'Antonio

Abate a Palermo[4]. Sarà il nuovo parroco Vincenzo De Dominicis, subito dopo il suo insediamento, a promuovere, assieme alle modifiche di arredo interno, l'erezione del nuovo altare maggiore dedicato a San Carlo e già nel 1618 ne commissionerà il quadro, dopo averne approvato il disegno, a Vincenzo La Barbera e Nicasio Azzarello[5]. Vi si raffigura il Santo, in abiti cardinalizi, con gli occhi fissi sul crocifisso, che regge tra le mani, mentre incede tra la folla attorno a due isolati urbani, mentre, in primo piano, gli appestati occupano lo spazio assieme al popolo implorante.
Curiosamente l'opera verrà replicata per la chiesa di San Vito di Monreale, sebbene con stilemi innovativi secondo canoni naturalistici e spunti caravaggeschi, che chi scrive aveva attendibilmente collocato nella attività giovanile di Pietro Novelli con una datazione approssimativa intorno al 1621[6].
In entrambe le versioni spicca il legame tra il Santo ed il Crocifisso, che egli stringe tra le mani, quel Crocifisso che sarebbe lo stesso della nostra dissertazione e che lascia pensare che il De Dominicis conoscesse la storia in proposito riportata dalle fonti licatesi circa la destinazione finale del Cristo del Borromeo. Infatti qui, diversamente da molti dipinti di area lombarda, il Santo non concentra lo sguardo sulla stauroteca con la reliquia del Santo Chiodo ma direttamente verso il crocifisso. Di certo gioca a favore del tradizionale riferimento della scultura al Cristo scelto dal Borromeo, l'esecuzione testé dimostrata in territorio lombardo-veneto, nonché la sublime espressione dolente del volto, che, coinvolgendo emotivamente il sentimento, corrisponde ai canoni programmatici della propaganda controriformata, quella stessa oggetto di particolare attenzione da parte del cardinale Carlo Borromeo.

Note

[1] L. Vitali, *Licata città demaniale*, Licata 1909, p. 253.
[2] C. Carità, *I Conventi di Licata nella storia e nell'arte*, Licata 1976, p. 22.
[3] J. Pope-Hennessy, *La scultura italiana del Quattrocento*, Milano 1964, pp. 108-119.
[4] A. Giuliana-Alajmo, *Architetti regi in Sicilia e la loro sconosciuta opera nella Parrocchia di S..Antonio Abate a Palermo*, Palermo 1955; A. Mazzè, *Le Parrocchie (I luohi sacri di Palermo)* intr. di Maurizio Calvesi, Palermo 1971, pp.157-205; G. Mendola, *Otto secoli di storia, in La chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate a Palermo*, Palermo 2020, p. 53.
[5] S. Sportaro, *Quel "S. Carlo Borromeo" dopo 400 anni ha trovato i suoi autori*, in "Kalos. Arte in Sicilia", anno 24, n.4, ott.-dic. 2012, pp. 44-47.
[6] A. Cuccia, *La prima maturità di Pietro Novelli. Contributi all'attività giovanile*, in "Bollettino d'Arte", n.108, 1999, aprile-giugno, pp. 19-56.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Il Pendente della Madonna del Rosario del Museo della Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino: un'oreficeria siciliana della prima metà del XVII secolo

di Alessandro Barbieri

Tra i preziosi paramenti e monili indossati dalla *Madonna del Rosario*[1], una "statua vestita"[2] (Fig. 1) oggi conservata presso l'attiguo Museo ma realizzata per essere esposta sull'altare laterale a lei dedicato nella Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino[3], spicca anche un *Pendente* in oro e smalti ancora poco noto alla critica, che merita certamente una riflessione[4].

Il medaglione (cm 9 x 4 x 1,5) a due facce è di forma ovale verticale e contiene, sotto due vetri bombati, nel recto una *Crocifissione* (Fig. 2) mentre nel verso un *Cristo in pietà* (Fig. 3).

La *Crocifissione* (cm 4 x 3) è una microscultura in oro traforata a giorno, incuneata nella cornice del pendente, ma asportabile, con il Crocifisso lavorato a tuttotondo e la collina del Calvario, su cui svetta la croce, costituita da undici castoni a squame colmati – eccetto quello centrale vuoto[5] – da smalti traslucidi di colore verde e azzurro e da quattro riccioli riempiti da smalto blu, in due casi puntinato di bianco.

Il *Cristo in pietà* (cm 4 x 3) è invece una miniatura dipinta su pergamena, raffigurante Cristo con le piaghe della passione accostato al sepolcro, sorretto dalla Madonna, che lo tiene per il braccio destro, e da San Giovanni

Fig. 1. Produzione fantoniana, *Madonna del Rosario*, statua vestita, XVIII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 2. Oreficeria siciliana, *Pendente*, recto con *Crocifissione* in oro traforata a giorno e smalti incorniciata in oro, smalti e perle, prima metà XVII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 3. Oreficeria siciliana, *Pendente*, verso con *Cristo in pietà* dipinto su pergamena incorniciata in oro, smalti e perle, prima metà XVII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

evangelista, che lo afferra da dietro reggendolo per il costato. La scena è profilata da una banda dorata e aderisce a una seconda pergamena che decorata da un cielo stellato fa da fondo, sull'altro lato del pendente, alla *Crocifissione* traforata.

I due soggetti sono protetti, come detto, da vetri trattenuti da un'elegantissima cornice dorata, profilata su ambo i lati, nella parte più interna, da una modanatura liscia affiancata da un sottilissimo filo ritorto[6] e impreziosita, lungo tutti i bordi, da luminosi smalti (Figg. 4 – 5). Essa è stata ottenuta lavorando l'oro a cesello e bulino per dar forma a delle lamelle traforate e aggettanti sulle quali sono stati ricavati alveoli a foggia di volute, punti ed elementi fitomorfi, successivamente riempiti con paste vitree dalla *palette* che varia dai toni traslucidi del verde, del rosso e del blu, al tono invece più opaco del bianco; il bordo è poi arricchito da otto bulbi in smalto azzurro opaco con striature in oro affioranti (Fig. 6). Ai tre bulbi superiori, attraverso piccoli anelli, si agganciano le tre catenelle che, convergendo in un anello maggiore di sospensione, permettono di fissare il medaglione a una collana; dai tre inferiori, pendono invece tre perle dalla forma irregolare (Fig. 7); mentre i due mediani a destra e a sinistra sono terminati da una piccola sferula dorata.

Nell'anello apicale il pendente è congiunto a una collana (cm 20) (Fig. 8) costituita da granati sfaccettati dal taglio irregolare, separati da cannule solidali a vaghi aurei percorsi lungo la linea mediana da un sottilissimo filo attorcigliato e decorati da più serie di tre circoletti in rilievo, talvolta inscritti in cerchi più grandi (Fig. 9). Questa collana è prolungata da una catena dorata che consente di porre il medaglione al collo della statua della Madonna.

Non sappiamo nulla sulle origini di questo gioiello né tanto meno come e quando esso sia arrivato a Gandino e utilizzato per agghindare la *Madonna del Rosario*[7]. Qualche ipotesi più circostanziata sulla sua produzione e provenienza può essere supportata da un'analisi stilistica e dal confronto con oggetti affini. Sopravvivono, infatti, tutta una serie di medaglioni che, realizzati in un determinato ambito, che è quello siciliano, e risalenti a un delimitato periodo, che è la prima metà del Seicento, per delle loro caratteristiche intrinseche permettono di riconoscere verosimilmente anche il nostro pendente come un manufatto circoscrivibile a quell'area e databile entro la prima parte del XVII secolo.
Tra queste peculiarità rientrano senz'altro gli smalti che, stesi entro alveoli e dalla intensa policromia, presentano distintivi elementi aurei – tra cui puntini e lineette – che affiorano dalla pasta vitrea. Si possono stringere dei paragoni e raffrontare il medaglione gandinese con molti gioielli siciliani di epoca barocca che si contraddistinguono per la bellezza e la varietà degli smalti alveolati che li impreziosiscono. Si pensi in particolar modo ai cospicui donativi, consistenti in corone, collane, braccialetti e pendenti, destinati a omaggiare due importanti simulacri dell'isola: la *Madonna della Visitazione* della Chiesa Madre di Enna, una scultura lignea policroma il cui tesoro è oggi conservato presso il Museo Giuseppe Alessi[8], o la *Madonna di Trapani* del Santuario della Santissima Annunziata, una statua in marmo attribuita a Nino Pisano il cui tesoro si trova ora esposto presso il Museo Regionale Agostino Pepoli[9].
Fra tutti questi manufatti spicca certamente per qualità e raffinatezza la bellissima *Corona* della Madonna di Enna (Fig. 10), datata 1653 e creata da tre orafi, i fratelli Leonardo e Giuseppe Montalbano e Michele Cartillone. Essa è contraddistinta da elementi figurativi realizzati in smalto *en ronde bosse*[10], come le scene della vita di Maria e di Cristo distribuite in sei ovati orizzontali posti nella base o i putti reggicartiglio che scandiscono altrettanti ovati, collocati invece verticalmente, nelle punte che formano il secondo ordine dell'oggetto. Il tutto costellato da numerosissime pietre preziose, tra cui rubini e diamanti, e un tripudio di smalti dalla ricca e vivace policromia tipica del Barocco siciliano[11].
Proprio gli smalti di questa ricercata oreficeria, come definito da Maria Accascina, costituiscono l'estremo sviluppo di questa tecnica decorativa dove «l'orafo non formava sulla lamina d'oro i piccoli alveoli mediante un filo aurato di contorno o abbassando il piano, ma eseguiva nella lamina d'oro fregi con gli orli ricurvi nei quali colava la pasta smaltata e poi, sovrapponendo e intrecciando questi fregi, formava delicatissime incorniciature a gemme e cammei, composizioni ariose splendenti di colori come un multiplo intreccio di nastri variopinti»[12].
Nella foggia del gioiello di Gandino, un ovato sospeso a tre catenelle completato in basso da perle pendenti, si possono avanzare parallelismi con tutta una serie di medaglioni, sempre siciliani, che nascono con funzioni apotropaiche. Di essi, come ha ben chiarito Maria Concetta Di Natale, ne esistono due precise tipologie, le cosiddette *pietre stregonie*[13], che riportano solitamente inciso nel corallo che ne orna il centro, da un lato l'immagine della *Madonna* e dall'altro quella di *Gesù*, e i cosiddetti *Agnus Dei*[14], dove quasi sempre su *verre églomis*[15] oltre al simbolo dell'*Agnello* nel recto rappresentano nel verso scene della vita di Maria o di Cristo, tra cui soprattutto la *Crocifissione*. Questi manufatti, dei veri e propri talismani mutuati dal cristianesimo da tradizioni pagane, proteggevano se-

Fig. 4. Oreficeria siciliana, *Pendente*, cornice in oro, smalti e perle, prima metà XVII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 5. Oreficeria siciliana, *Pendente*, cornice, particolare della lavorazione in oro e smalti, prima metà XVII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 6. Oreficeria siciliana, *Pendente*, cornice, particolare di un bulbo in smalto azzurro opaco con striature in oro affioranti, prima metà XVII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 7. Oreficeria siciliana, *Pendente*, cornice, particolare di una perla pendente, prima metà XVII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 8. Oreficeria siciliana, *Collana*, in oro e granati, XVII-XVIII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 9. Oreficeria siciliana, *Collana*, particolare di un vago aureo e granati sfaccettati, XVII-XVIII secolo, Gandino, Museo della Basilica di Santa Maria Assunta.

Fig. 10. Leonardo e Giuseppe Montalbano, Michele Cartillone, *Corona*, in oro, smalti e gemme, 1653, Enna, Museo Giuseppe Alessi, Tesoro della Chiesa Madre.

condo la credenza popolare dai mali e in particolare preservavano le donne durante il parto. Per essere portati e indossati erano talvolta racchiusi in preziose cornici smaltate – come quella del nostro gioiello – talvolta invece erano inseriti in cornici di cristallo di rocca, quasi sempre però appesi a tre catenelle e con tre o più perle pendenti nella parte inferiore[16].

Fra i numerosi esemplari presenti nei tesori sopraccitati si può menzionare per confronti, per esempio, l'*Agnus Dei* conservato presso il Museo Regionale Agostino Pepoli di Trapani (Fig. 11), databile sicuramente a prima del 1647 grazie a un inventario che lo enumera. Esso è decorato al centro da *verres églomisés* che riportano da un lato l'*Agnello* e dall'altro l'*Annunciazione*, contenuti in una cornice d'oro a smalti alveolati vicina per forma a quella di Gandino. Oggi si presenta privo di perle e senza la terza catenella, tutti elementi probabilmente perduti nel corso del tempo ma presenti in origine; certamente la terza catenella, poiché così descritto nell'inventario che lo menziona: «un Agnus, ad una parte vi è l'Annunziata et all'altra parte l'Agnus Dei con tre catinelli»[17].

Fig. 11. Oreficeria siciliana, *Pendente*, recto con *Agnus Dei* su *verre églomisé* incorniciato in oro e smalti, prima metà XVII secolo (*ante* 1647), Trapani, Museo Regionale Agostino Pepoli (inv. 5324).

Numerosi monili di siffatta tipologia, attraverso le vie del mercato antiquario e del collezionismo, sono approdati nei secoli in varie raccolte museali. Alcuni esempi si trovano oggi presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano. Questi, in passato assegnati ad ambito lombardo della fine del XVI secolo, sono stati giustamente riconosciuti da Maria Concetta Di Natale come produzione siciliana del XVII secolo[18].

Altri esemplari si conservano al Victoria and Albert Museum di Londra[19]. Fra essi citiamo per una comparazione il *Pendente* (Fig. 12) pervenuto nel 1910 con il lascito di Henry Boyles Murray, che, indicato correttamente come siciliano del XVII secolo, raffigura al centro, su *verre églomisé*, da un lato la *Madonna con il Bambino* e dall'altro *San Francesco d'Assisi con la croce*. Un manufatto che nella struttura si avvicina molto al nostro, circoscritto da una cornice d'oro a smalti alveolati però più estesa, ma dalle medesime tonalità traslucide e opache[20].

Rilevante è il confronto con un secondo *Pendente* (Fig. 13) dello stesso museo, donato nel 1910 da George Salting, indicato genericamente come italiano della seconda metà del XVI secolo, ma da ricondurre più precisamente a produzione siciliana del secolo successivo. Esso, poiché ottagonale, si differenzia nella forma da tutti quelli esaminati fino a ora, ma nell'incorniciatura risulta senz'altro il più affine al medaglione gandinese. Presenta una sola faccia decorata su *verre églomisé*, con una doppia iconografia: al centro, in un piccolo ovale, il *Noli me tangere*, mentre attorno

Fig. 12. Oreficeria siciliana, *Pendente*, verso con *San Francesco d'Assisi con la croce* su *verre églomisé* incorniciato in oro, smalti e perle, XVII secolo, Londra, Victoria and Albert Museum (inv. M.991-1910).

Fig. 13. Oreficeria siciliana, *Pendente*, recto con *Noli me tangere* (centro) e *Andata al Calvario* (attorno) su *verre églomisé* incorniciato in oro, smalti e perle, XVII secolo, Londra, Victoria and Albert Museum (inv. M.540-1910).

Fig. 14. Oreficeria siciliana, *Pendente*, recto con *Crocifissione con i dolenti* su *verre églomisé* incorniciato in oro, smalti e perle, XVII secolo, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.1648).

Fig. 15. Oreficeria siciliana, *Pendente*, recto con *Adorazione dei magi* (centro) e *otto scene della vita di Maria e di Cristo* (attorno) su *verre églomisé* incorniciato in oro, smalti e perle, XVII secolo, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.882).

lo spazio è occupato dall'*Andata al Calvario*. La cornice d'oro a smalti alveolati che lo racchiude è praticamente uguale a quella del nostro gioiello; si possono, infatti, osservare le stesse forme cesellate e bulinate riempite da paste vitree dagli analoghi toni cromatici, con anche identici bulbi collocati nei punti mediani di quattro lati dell'ottagono[21].

Due medaglioni sono posseduti pure dal Metropolitan Museum of Art di New York, donati nel 1917 da John Pierpont Morgan. Il primo *Pendente* (Fig. 14), giustamente assegnato alla Sicilia del XVII secolo e dalla tipica struttura ovata, riporta, su *verre églomisé*, da un lato la *Crocifissione con i dolenti* e dall'altro la *Madonna assunta*, inclusi in una cornice d'oro a smalti alveolati agganciata alle solite tre catenelle e con ben sette perle appese nella parte inferiore[22].

Fig. 16. Oreficeria siciliana, *Pendente*, recto con *Madonna* su *verre églomisé* incorniciato in oro e smalti, prima metà XVII secolo, Montefiascone, Cattedrale di Santa Margherita.

Fig. 17. Oreficeria siciliana, *Collane*, in oro con e senza granati sfaccettati, XVII-XVIII secolo, Catania, Museo Diocesano.

L'altro *Pendente* (Fig. 15) indicato impropriamente come milanese del primo quarto del XVI secolo, ma da ricondurre anch'esso a produzione siciliana del secolo successivo, nella foggia ottagonale ripete il modello del secondo gioiello del Victoria and Albert Museum visto. Esso, sempre su *verre églomisé*, mostra su entrambi i lati varie scene della vita di Maria e di Cristo: una più grande centrale, che da un lato è l'*Adorazione dei magi* e dall'altro la *Deposizione di Cristo*, più altri otto episodi che fanno da corona al maggiore. Anche questo medaglione propone una cornice d'oro a smalti alveolati che si rivela essere tale e quale a quella di Gandino[23].

Ancora paragoni possono essere condotti con altri manufatti a uso devozionale che – come il nostro – oggi si trovano lontani dalla Sicilia ma che, attraverso studi specifici, sono stati correttamente ricondotti a quell'ambito. Si tratta di due gioielli resi noti da Benedetta Montevecchi, parte di un nucleo più cospicuo appartenente alla Cattedrale di Santa Margherita di Montefiascone, alla quale sono pervenuti in tempi imprecisati come dono per agghindare i *Reliquiari a busto di Santa Margherita, San Flaviano e Santa Felicita*, i tre santi protettori della città[24].

Il primo *Pendente*, detto *Monile di Santa Felicita*, offerto per arricchire il reliquiario a busto della martire romana, è un medaglione che nella forma e negli smalti –

Fig. 18. Oreficeria catanese, *Fascia ombelicale*, in argento, oro e corallo, 1763, Catania, Museo Diocesano (inv. 243 573).

come quello di Gandino – rispecchia la canonica tipologia ovata più volte descritta, completato poi anch'esso da una collana di granati sfaccettati dal taglio irregolare, alternati a vaghi in oro, in questo caso però traforati. Interessante è che qui, rispetto ai confronti già proposti, all'interno del pendente siano contenute – come nel nostro – delle miniature raffiguranti a mezzobusto da un lato *Santa Felicita* e dall'altro *San Zaccaria*. La prima santa, come accennato, protettrice della città di Montefiascone, ma che affiancata al secondo santo sembrerebbe ricondurre l'oggetto ancora una volta a una funzione apotropaica, come le *pietre stregonie* e gli *Agnus Dei* suddetti. Infatti, santa Felicita, madre di ben sette figli, era invocata dalle donne che desideravano una gravidanza, così come san Zaccaria, divenuto padre di san Giovanni Battista in tarda età, sembrerebbe ricondurre a questa medesima devozione[25].

Sempre a Montefiascone si conserva un secondo *Pendente* (Fig. 16) che, come quelli del Victoria and Alber Museum e del Metropolitan Museum già analizzati, eccezion fatta per la forma ottagonale, nell'incorniciatura risulta uguale al medaglione di Gandino. Esso, riportando all'interno, su *verre églomisé*, da un lato l'immagine della *Madonna* e dall'altro quella di *Gesù*, si riallaccia alla particolare tipologia delle *pietre stregonie*. La lavorazione della cornice d'oro a smalti alveolati corrisponde pienamente al nostro, con anche gli stessi bulbi posti qui a ogni lato dell'ottagono. Riconducibile all'ambito siciliano è parimenti la collana che lo accompagna e permette di indossarlo. Questa è costituita da venti maglie ovoidali di due grandezze diverse alternate, formate da volute contrapposte raccordate al centro da rosette, lavorate in parte a *sablé*[26] e in parte a filigrana, con ancora tracce di smalti[27].

Per concludere, due ultime parole vanno spese pure per la collana che accompagna il nostro gioiello, che costituita, come descritto, da granati sfaccettati alternati a vaghi

aurei, risulta altresì un manufatto di produzione siciliana. Essa può trovare riscontro in numerosi esempi, fra questi citiamo per similitudine le collane oggi esposte presso il Museo Diocesano di Catania (Fig. 17) che provengono dai numerosi donativi riservati al famoso *Reliquiario a busto di Sant'Agata* della Cattedrale[28]. Nello stesso museo catanese si conserva un oggetto dal curioso uso apotropaico, una *Fascia ombelicale* (Fig. 18) datata 1763 e proveniente dalla chiesa di Santa Maria dell'Indirizzo. Quest'ultima è degna di essere accennata poiché è costituita da due mezze lune d'argento raffiguranti a sbalzo, l'una *San Filippo Neri* e l'altra *San Giuseppe con il Bambino*, che sono unite tra loro da dodici fili costituiti da sferette di corallo e vaghi di differenti dimensioni, dove i maggiori si rivelano del tutto simili nella lavorazione a quelli della nostra collana. Tale particolare tipologia di oggetto poteva essere utilizzata per ornare statue di Gesù Bambino o di Maria Bambina e in questo caso il corallo – alternativa ai granati – veniva usato in virtù delle sue proprietà propiziatorie e terapeutiche: era usanza porlo sull'addome dei neonati come portafortuna con anche la convinzione che fungesse da vermifugo[29].

Gli esempi portati a raffronto sembrerebbero confermare la tesi della produzione siciliana entro la prima metà del Seicento del medaglione gandinese. Quantomeno dell'intelaiatura – cornice, catenelle e perle – che, come osservato, trova numerosi riscontri in tanti oggetti analoghi. Meno consueto risulta il contenuto dell'oggetto – *Crocifissione* in microscultura a tuttotondo e *Deposizione di Cristo* in miniatura dipinta – che nei materiali e nelle tecniche si scosta invece dai medaglioni prodotti nell'isola eseguiti per lo più, per la parte centrale, in corallo o *verre églomisé*.

Per quali vie questo bel pendente, con la collana che lo accompagna, sia arrivato fino a Gandino resta un mistero; tuttavia, sulla scorta dei molteplici manufatti esaminati, oggi parte di donativi destinati ad agghindare statue e simulacri, si può concludere che anch'esso, nato in Sicilia come gioiello a uso privato e personale, sia stato solo in un secondo momento destinato e consacrato come ex voto alla *Madonna del Rosario* di Gandino.

Note

[1] Per la *Madonna del Rosario* di Gandino si vedano: A. Savoldelli, *Il Museo della Basilica di Gandino a 70 anni dalla fondazione*, Villa di Serio 1999, pp. 94-95, cat. 111; S. Tomasini, *Uno sguardo in diocesi di Bergamo, tra sopravvivenze e manifatture specializzate*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, 10 dicembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011, pp. 215-231, in part. p. 227; *La Regina del Rosario. Intima devozione e arte sacra*, catalogo della mostra (Gandino, 4 ottobre-15 novembre 2020), a cura di F. Rizzoni, Gandino 2021, pp. 10-11.

[2] Per il tema della 'statua vestita' si vedano: *In confidenza col sacro…*, 2011; *Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, a cura di L. Bortolotti, "ER musei e territorio. Dossier, 10", Bologna 2011; *Vestire le statue. Arte, devozione e committenza nella Toscana nord-occidentale*, a cura di M. Collareta, "Studi e fonti per la storia della scultura, 5", Pisa 2016; *Statue vestite. Prospettive di ricerca*, atti del convegno (Pisa, 15-16 giugno 2016) a cura di A. Capitanio, "Studi e fonti per la storia della scultura, 6", Pisa 2017; *Il culto della Madonna vestita nella Tuscia*, catalogo della mostra (Viterbo, 31 agosto-26 ottobre 2019), a cura di M. Eichberg-L. Caporossi-M. Arduini, "Tessere la speranza, 9", Roma 2019.

[3] Per l'altare della *Madonna del Rosario* della Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino si vedano: A. Bertoni-A. Savoldelli-P. Gelmi, *La pergamena*, in *La Regina del Rosario…*, 2021, pp. 14-17; A. Savoldelli, *Ornamenti e suppellettili dell'Altare della Madonna del Rosario*, in *La Regina del Rosario…*, 2021, pp. 18-19; G. Picinali, *L'Altare della Madonna del Rosario*, in *La Regina del Rosario…*, 2021, pp. 20-21.

[4] A mia conoscenza l'unica citazione del medaglione è di Antonio Savoldelli: «Interessanti anche gli altri preziosi che la adornano (*Madonna del Rosario*): gli orecchini e il *collier* in perle di fiume, la collana con un bellissimo pendaglio all'interno del quale una piccola crocifissione». Si veda: A. Savoldelli, *Il Museo della Basilica di Gandino…*, 1999, p. 94, cat. 111. Dopo gli esiti di questo mio studio l'oggetto è stato recentemente esposto come oreficeria siciliana della prima metà del XVII secolo alla mostra, senza catalogo, dal titolo *I.N.R.I. Croce e speranza*, allestita dal 12 aprile al 26 maggio 2024 in parte nella Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino e in parte nell'attiguo Museo.

[5] Lo smalto di questo castone può essersi staccato e andato perduto.

[6] La modanatura liscia del verso, serrata a pressione, può essere estratta permettendo di togliere il vetro e aprire così il manufatto.

[7] Anche una nuova ricerca nell'Archivio della Basilica di Santa Maria Assunta di Gandino non ha restituito alcuna informazione utile in merito.

[8] Per il tesoro della *Madonna della Visitazione* di Enna si vedano: M.C. Di Natale, *Le vie dell'oro: dalla dispersione alla collezione*, in *Ori e Argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, 1° luglio-30 ottobre 1989) a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, pp. 22-44; M.C. Di Natale*, I monili della Madonna della Visitazione di Enna. Initia vitae: Cerere e Maria*, in *I monili della Madonna della Visitazione di Enna*, a cura di M.C. Di Natale, Enna 1996, pp. 11-31; M.C. Di Natale*, I monili della Madonna della Visitazione di Enna. Orafi, committenti e donatori*, in *I monili della Madonna…*, 1996, pp. 33-89; M.C. Di Natale, *Scie di luce: catene e collane dal tardo Manierismo*, in M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. 2008, pp. 47-80; M.C. Di Natale, *Colori e bagliori: coralli, gemme e perle nei monili tra il XVI e il XVII secolo*, in *Gioielli di Sicilia…*, 2000, II ed. 2008, pp. 81-104; M.C. Di Natale, Agnus Dei *e pietre stregonie del XVII secolo*, in *Gioielli di Sicilia…*, 2000, II ed. 2008, pp. 105-128; M.C. Di Natale, *Orafi smaltatori della Sicilia barocca: Don Camillo Barbavara e Leonardo Montalbano*, in *Gioielli di Sicilia…*, 2000, II ed. 2008, pp. 129-156; M.C. Di Natale, *"Cammini" mariani per i tesori di Sicilia. Parte I*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. 1, n. 1, giugno 2010, pp. 15-57.

[9] Per il tesoro della *Madonna di Trapani* si vedano: M.C. Di Natale, *Le vie dell'oro…*, 1989, pp. 22-44; M.C. Di Natale, *I gioielli della Madonna di Trapani*, in *Ori e Argenti…*, 1989, pp. 63-82; M.C. Di Natale, *Gli ori*, in *Il Tesoro Nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani, 2 dicembre 1995-3 marzo 1996) a cura di M. C. Di Natale-V. Abbate, Palermo 1995, pp. 92-183; M.C. Di Natale, *Scie di luce…*, 2000, II ed. 2008, pp. 47-80; M.C. Di Natale, *Colori e bagliori…*, 2000, II

ed. 2008, pp. 81-104; M.C. Di Natale, Agnus Dei…, 2000, II ed. 2008, pp. 105-128; M.C. Di Natale, *Orafi smaltatori…*, 2000, II ed. 2008, pp. 129-156; M.C. Di Natale, *"Cammini" mariani…*, 2010, pp. 15-57; M.C. Di Natale, *Il Canonico Mondello e il Tesoro della Madonna di Trapani*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. 7, n. 14, dicembre 2016, pp. 135-149; *Gioielli al Museo Pepoli. Un tesoro di arte e devozione*, a cura di M.C. Di Natale-R. Cruciata, "Artes, 32", Palermo 2023.

[10] Il termine francese indica la tecnica dello smalto, per lo più opaco ma talvolta anche traslucido, applicato a figure o a motivi ornamentali lavorati a tuttotondo. Si vedano: J. Fleming-H. Honour, *Dizionario delle arti minori e decorative*, Milano 1980, pp. 632-633; F. Tasso, *Smalto*, in *Dizionario delle arti minori*, a cura di C. Piglione-F. Tasso, Milano 2000, II ed. 2020, pp. 372-393, in part. p. 388.

[11] Per la *Corona* della *Madonna della Visitazione* di Enna si vedano: M.C. Di Natale, *Le vie dell'oro…*, 1989, pp. 30, 32, 34, Figg. 15a-b-c; M.C. Di Natale*, I monili della Madonna…*, 1996, pp. 39-46, Figg. 26-34; V.U. Vicari-G. Pieri, in *Ori, argenti, gemme. Restauri dell'Opificio delle Pietre Dure*, catalogo della mostra (Firenze, 30 settembre 2007-8 gennaio 2008) a cura di C. Innocenti, Firenze 2007, pp. 49-53, cat. 2; M.C. Di Natale, *Orafi smaltatori…*, 2000, II ed. 2008, pp. 133, 135, 142-143, Fig. 14-16; M.C. Di Natale, *"Cammini" mariani…*, 2010, pp. 36, 38, Figg. 24-28.

[12] M. Accascina, *Oreficeria siciliana. Il Tesoro di Enna*, in "Dedalo", a. XI, fasc. III, agosto 1930, pp. 151-170, in part. p. 160.

[13] Per le *pietre stregonie* si veda G. Bellucci, *Tradizioni popolari italiane. Il feticismo primitivo in Italia e le sue forme di adattamento*, Perugia 1907, pp. 100-104.

[14] Per gli *Agnus Dei* si veda G. Bellucci, *Tradizioni popolari italiane…*, 1907, pp. 121-127.

[15] Il termine francese indica la tecnica del vetro graffito a oro e deriva dal cognome di un disegnatore, incisore, collezionista e corniciaio parigino, Jean-Baptiste Glomy (Parigi, 1711 – 1786), che si servì di questo processo per decorare le modanature delle cornici di vetro in cui era solito racchiudere le sue opere grafiche. Si veda: J. Fleming-H. Honour, *Dizionario…*, 1980, p. 715; F. Tasso, *Vetro dorato (graffito e dipinto)*, in *Dizionario delle arti minori…*, 2000, II ed. 2020, pp. 456-465, in part. pp. 463-464.

[16] Per le due tipologie di medaglioni *pietre stregonie* e *Agnus Dei* si veda: M.C. Di Natale, *Agnus Dei…*, 2000, II ed. 2008, pp. 105-128.

[17] Per l'*Agnus Dei* del Museo Regionale Agostino Pepoli (inv. 5324) si vedano: M.C. Di Natale, *I gioielli della Madonna…*, 1989, pp. 77-78, Figg. 35a-b; M.C. Di Natale, in *Il Tesoro Nascosto…*, 1995, pp. 99-100, cat. I, 3; M.C. Di Natale, Agnus Dei…, 2000, II ed. 2008, pp. 108, 112, Fig. 9.

[18] Per i *Pendenti* del Museo Poldi Pezzoli di Milano (invv. 692, 693, 694, 697) si vedano: *Museo Poldi Pezzoli. Orologi-oreficerie*, "Musei e Gallerie di Milano", a cura di G. Brusa-G. Gregorietti-T. Tomba, Milano 1981, pp. 277, 341-342, catt. 88-91, Figg. 98-101; M.C. Di Natale, Agnus Dei…, 2000, II ed. 2008, p. 105.

[19] Per i *Pendenti* del Victoria and Albert Museum di Londra (invv. inv. M.540-1910, M.991-1910, M.992-1910, M.993-1910, M.994-1910, M.996-1910; M.56-1923) si vedano: S. Bury, *Jewellery Gallery. Summary Catalogue*, London 1982, pp. 71, 162, Case 13, Board E, n. 7, Case 28, nn. 3-6; M.C. Di Natale, Agnus Dei…, 2000, II ed. 2008, pp. 105, 112.

[20] Per il primo *Pendente* del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. M.991-1910) si vedano: S. Bury, *Jewellery Gallery…*, 1982, p. 162, Case 28, n. 3; M.C. Di Natale, Agnus Dei…, 2000, II ed. 2008, p. 105; scheda online del museo, https://collections.vam.ac.uk/item/O122810/pendant-unknown.

[21] Per il secondo *Pendente* del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. M.540-1910) si vedano: S. Bury, *Jewellery Gallery…*, 1982, p. 71, Case 13, Board E, n. 7; scheda online del museo, https://collections.vam.ac.uk/item/O114872/pendant-unknown.

[22] Per il primo *Pendente* del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.1648) si vedano: *Infinite Riches: Jewelry Through the Centuries*, catalogo della mostra (St. Petersburg, 19 febbraio-30 aprile 1989) a cura di C. Duval, St. Petersburg 1989, p. 36, cat. 57; scheda online del museo, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/194223.

[23] Per il secondo *Pendente* del Metropolitan Museum of Art di New York (inv. 17.190.882) si vedano: F. Dennis, *Renaissance Jewelry. A Picture Book*, New York 1940, II ed. 1943, Fig. 4; scheda online del museo, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193669.

[24] B. Montevecchi, *Gioielli devozionali per i Santi protettori di Montefiascone*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. 2, n. 4, dicembre 2011, pp. 44-52.

[25] Per il primo *Pendente* (*Monile di Santa Felicita*) di Montefiascone si veda: B. Montevecchi, *Gioielli devozionali…*, 2011, pp. 44-45, Figg. 1-3.

[26] Il termine francese indica un effetto opaco e scabro ottenuto su un metallo attraverso l'impiego di vari ferri granulatori e zigrinatori. Si vedano: A. Lipinsky, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965, p. 24; H. Maryon, *La lavorazione dei metalli. Oreficeria, argenteria e tecniche complementari*, Milano 1998, p. 121.

[27] Per il secondo *Pendente* di Montefiascone si veda: B. Montevecchi, *Gioielli devozionali…*, 2011, pp. 46-47, Figg. 6-8.

[28] Per il *Reliquiario a busto di Sant'Agata* e per il tesoro della Cattedrale di Catania si vedano: M.C. Di Natale, *Il reliquiario a busto di Sant'Agata di Catania e i suoi monili*, in *I volti della fede. I volti della seduzione*, atti del convegno (Firenze, 29-30 maggio 2003) a cura di L. Casprini Gentile-D. Liscia Bemporad-E. Nardinocchi, Firenze 2003, pp. 95-108; *Il tesoro di Sant'Agata. Gemme, ori e smalti per la martire di Catania*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2006; M.C. Di Natale, *Enrico Mauceri e il Tesoro di S. Agata di Catania*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra* connoisseurship *e conservazione*, atti del convegno (Palermo, 27-29 settembre 2007) a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 141-156; *Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2010; *Sant'Agata. Il reliquiario a busto. Nuovi contributi interdisciplinari*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2014.

[29] Per la *Fascia ombelicale* del Museo Diocesano di Catania (inv. 243 573) si vedano: M. Vitella, *Il percorso espositivo. Le opere e gli artisti*, in *Il Museo Diocesano di Catania*, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2017, pp. 19-40, in part. p. 33; M. Vitella, in *Il Museo Diocesano di Catania*…, 2017, p. 91, cat. VI.4C.2.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Paolo Amato "dietro le quinte" e su più fronti nella realizzazione del *Teatro geografico antiguo y moderno* e del monumento messinese a Carlo II

di Arturo Anzelmo

Individuando «il libraio della Regia Corte in quel Carlos Castilla "encuadernador" del *Teatro geografico antiguo y moderno del reyno de Sicilia* […]»[1] nello stesso che nel festino del '93 *apparò* la sua bottega sul Cassaro riproducendo il *Teatro della Musica* progettato dall'Amato nell'81 (omaggio, testimonianza di rapporti) che una delle tavole illustra, Maria Sofia Di Fede osserva come «In definitiva è difficile pensare che nella Palermo degli anni ottanta del Seicento un personaggio come Paolo Amato potesse risultare totalmente estraneo ad un'operazione così prestigiosa, peraltro di committenza viceregia, come la redazione del *Teatro geografico*: « […] è del tutto plausibile che il più grande ideatore di apparati decorativi, effimeri e non della capitale, ma soprattutto grandissimo esperto delle tecniche della rappresentazione […], abbia prestato le sue raffinate competenze alla complessa elaborazione dell'opera.»[2].
L'ipotesi, a parte i rapporti con il Benavides a proposito dell'esecuzione della *Galleria dei viceré*[3], sembra corroborata dall'incarico per gli apparati dei funerali della Marchesa di Solera (1685), la cui relazione[4] è fregiata da calcografie di don Girolamo Monte che presentando l'opera al viceré annota: «La rara Benignità, con la quale V.E. è restata servita di valersi dell'opera mia nel metterle col mio rozzo pennello in prospettiva, le principali Città della nostra Sicilia, e tutto ciò, ch'in questa di Palermo ci è di vagò; e di magnifico in genere d'Architettura; m'hà dato fiducia di portare anche alli suoi piedi con questi pochi fogli due altre carte della mia professione […]».
Ritorna sull'argomento Valeria Manfrè, sottolineando come «En estos "caprichos" decorativos que no tienen paralelo en ningún otro atlas de Sicilia se recogen las diversas sensibilidades y gustos artísticos del momento y es posible ver una influencia directa […] o de dependencia amatiana […]. El autor, o mejor dicho, la colaboración de versátiles artistas, de estas representaciones gráficas, es hasta el momento anónimo.»[5]. Ma le splendide vignette delle carte, del litorale fra Taormina e Messina dove, sopra una quadriga-galeone (ritornerà nel carro del Festino del 1701) trainata da bianchi e focosi cavalli, viene da oriente il Sole (Fig. 1) o dell'altra, che mappa la costa modicana tra Spaccaforno e Santa Croce Camerina, con l'aitante Nettuno che domina gli avversi venti (Figg. 2 – 3)[6], non sembrerebbero lontane dalle freschissime esperienze romane del Grano rientrato in Sicilia il 31 luglio 1682 né sembra impossibile vedervi i colti suggerimenti dell'Amato.
Non pare estraneo che anche l'oratoriano don Girolamo Monte sia stato coinvolto; erano progetti che portavano il viceré (cui dopo i fatti di Messina si «[…] richiese l'uso di tutti gli strumenti di persuasione […]»[7] ivi compresi quelli della propaganda) a lasciar memoria del suo mandato attraverso la produzione di

Fig. 1. *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686), Madrid, Archivo General y Biblioteca del M.A.E.C. ms. 0003. *Litorale fra Taormina e Messina* (lám. 98). Su concessione del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

Fig. 2. *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686), Madrid, Archivo General y Biblioteca del M.A.E.C. ms. 0003. *Costa modicana tra Spaccaforno e Santa Croce* (lám.81). Su concessione del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Su concessione del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

Fig. 3. Antiporta in Francesco Maria Brancaccio, *De chocolatis potu diatribe*…, Roma, Acsamitek, Z. Dominicum 1664

opere letterarie ed iconografiche, la *Galleria dei viceré*, l'*Historia cronologica delli signori Viceré di Sicilia*[8] e, nel nostro caso, l'incarico di mettere «[…] in prospettiva, le principali Città della nostra Sicilia, e tutto ciò, ch'in questa di Palermo ci è di vago; e di magnifico in genere d'Architettura […].» da collegare all'esecuzione d'alcune tavole del *Teatro geografico*[9].

Quanto detto offre spunto per annotare come il filippino[10] sia stato visto quale possibile autore de' *La Processione dell'urna di Santa Rosalia* (Fig. 4), l'interessante tela sivigliana sulla quale è ritornata l'attenzione degli studiosi in occasione della mostra tenutasi presso Palazzo dei Normanni[11]. Il pittore, che rappresenta monumenti anche di recentissima realizzazione, conosce carte di progetto, come quelle delle amatiane chiese del San Salvatore provvisto del portale poi non realizzato e del San Giuliano, del quale

Fig. 4. Girolamo Monte (?), *Processione di S. Rosalia*, Siviglia, Palacio de las Duenas. Su concessione della Fundaciòn Casa De Alba, Madrid.

Fig. 5. Cavalieri torneatori (don Cesare Valdibella) in Pietro Maggio, *Le Guerre festive*…, Palermo, G. La Barbera e T. Rummulo & Orlando. s.d. (1680). Palermo, Biblioteca Archivio Storico Comunale.

Fig. 6. Cavalieri torneatori (don Diego Morso) in Pietro Maggio, *Le Guerre festive*…, Palermo, G. La Barbera e T. Rummulo & Orlando. s.d. (1680). Palermo, Biblioteca Archivio Storico Comunale.

Fig. 7. Pietro Tacca, 1634 - 1640 Monumento a Filippo IV, Madrid. ©2024 Antonello Dellanotte.

non si intravede la maestosa cupola descritta da Gaspare Palermo[12].

Francisco de Benavides y Dávila, viceré di Sicilia, è direttamente interessato anche al progetto d'innalzare a Messina il monumento a Carlo II[13] dopo la rivolta antispagnola del 1674-78 e la sottomissione della città, commissionato al ventitreenne Giacomo Serpotta nel 1679, posto sulla piazza del duomo nel 1684[14], che coincideva con un evento di assoluta importanza: il 19 novembre 1679 il re era convolato a nozze con Maria Luisa di Borbone-Orléans. Pietro Maggio ne' *Le guerre festive*…, (Figg. 5 -6) auspica «[…] che s'apran le porte ad una Reale, e lungamente desiderata successione.[…] felicissima Prole.».

«I numerosi cavalli che ricorrono in queste incisioni […] ricordano il pingue animale

Fig. 8. Kaspar Gras (1623, fusione 1627-'30) Innsbruck, Monumento all'arciduca Leopoldo. Foto gentilmente fornita dalla D.ssa Veronika Sumerlechner, Università del Tirolo e Biblioteca Statale.

del messinese monumento equestre a Carlo II […][15]» scrivevo, alludendo ad un possibile concorso del ciminnese. «E se si è suggerito […] un viaggio romano del giovane modellatore […], che avrebbe fatto sì che il […] messinese trovasse illustre precedente in quello del Costantino berniniano della Scala Regia, sulla scorta del modellino del Museo Pepoli di Trapani[16] e d'altro bronzetto dorato, pur esso attribuito al Serpotta[17], non appare peregrino pensare al monumento equestre a Filippo IV in Madrid, eseguito tra il 1634 ed il '40 da Pietro Tacca […].» (Fig. 7)[18] anticipato nell'ardita postura del cavallo, che qui poggia solo sulle zampe posteriori, dal monumento all'arciduca Leopoldo, di Kaspar Gras ad Innsbruck (1623)[19] (Fig. 8). Alla precoce collaborazione tra l'Amato ed il Serpotta[20] è da riferire anche la cornice del quadrone con *S. Gregorio Magno* (Fig. 9) nella ciminnese cappella Libera Inferni (1680)[21]. «Non solo tecnica, lessico, ritmo compositivo, temi ornamentali, spunti allegorici ed iconologici di colta matrice classica, complessità inventiva, anticipano le targhe commemorative disegnate dall'Amato e, fra putti e drappi, i giocosi divertissement del palermitano.»[22].

Noti la parentela tra il Serpotta e il Travaglia non nuovo ad operare con l'Amato, i legami del Guercio con Ciminna[23] e la conoscenza con lo scultore, assistente del Quaranta nel 1665 quando al ciminnese viene affidato l'incarico per gli apparati illustrati ne' *Le solennità lugubri e liete…*, la presenza dal 1672 nell'ufficio di coa-

Fig. 9. Giacomo Serpotta (attr.), cornice de' *Il Privilegio di S. Gregorio Magno* (tela di Francesco Gigante). Ciminna, Matrice, Cappella Liberainferni (1680), particolare. Foto Calogero Cordaro.

diutore dell'architetto del Senato tenuto dal 1667 dal Guercio (†1679), poi da Carlo d'Anselmo e dal Travaglia dall'81, è ipotizzabile che don Paolo, non distante dalla cerchia di artisti che ruota intorno alla corte vicereale attratta dall'esigenza di utilizzare le persuasive capacità dell'arte, non solo sia tra i fautori del Serpotta ma, "dietro le quinte" abbia dato suggerimenti, se non essere responsabilizzato della conduzione del progetto. D'altro canto, i due mantennero lunghi rapporti e l'evoluzione del Serpotta può aver attinto dalla teatralità degli apparati amatiani, dall'interesse al classicismo che, come la cerchia degli intellettuali vicini all'Accademia, manifestava.
«Ridotta già Messina all'obbedienza […];», annota l'Auria, «restava che si alzasse […], un eterno simulacro del re signore. Questo già son due anni che si cominciò in Palermo nella regia fonderia; e come opera di gran fatica e spesa non ordinaria, si ricercò che si dasse ai più esquisiti maestri di quest'arte. Tanto ordinò il signor D. Giovanni Retana, conservatore di Sua Maestà. […] doppo diversi disegni e varie osservazioni […], si fece il primo abbozzo in cera, poscia in creta, ed indi in metallo […]. È la detta statua […], fatta di bronzo; e con ammirabile artificio rappresenta il nostro re Carlo secondo, tutto vestito d'armi, col suo toson d'oro al collo, e sopra di esso la croatta, tenendo alla destra il baston di comando ed alla sinistra il freno, che lo regge sedente sopra un feroce cavallo, con le zampe rampanti in alto, con le sue gambe coperte di stivali sino al piede, che con lo sprone sta dentro le staffe; essendo il destriero coperto d'una sella freggiata di varii delicàti intagli, e sua coperta anco di dietro adornata di diverse figure di persone incatenate, trofei di spoglie nemiche, e così di scudi, corazze, lancie e bandiere legate insieme.»[24]. Gli fa eco il contemporaneo Mongitore annotando come «a 17 detto (marzo 1684 venerdì). Si fondò la statua di bronzo del re di Spagna Carlo II, nostro signore […]» il quale vi è raffigurato stante «[…] sopra un bizzarro destriero con le zampe alzate, ornato di freno e panneggio d'industrioso lavoro, è il re vestito d'armi bianche e scettro alle mani.»[25]; a quanto riferito dai due, che vedono la statua prima del suo imbarco per la città dello Stretto, aggiungerà ulteriori dettagli il Di Blasi: «Rappresenta essa statua il re suddetto a cavallo, i cui piedi di dietro posano sopra un piedestallo, e quelli d'innanzi stanno rampanti in aria, come se calpestassero un'idra, che sta sotto. Tiene con la sinistra le redini del suo destriero, e colla destra il bastone del comando […]. È vestito di usbergo, e porta al petto il toson d' oro. La sella, su cui trovasi montato, è lavorata con varii geroglifici, dove vedonsi incatenati molti prigionieri, e varii trofei tratti da' nemici.»[26].
I bronzetti (Figg. 10 – 11 – 12 – 13)si differenziano per dettagli decorativi anche con riferimento al disegno del *Teatro geografico* (Fig. 14), alla minuscola incisione nel ms. di Auria e a quella nel *Teatro eroico…,* del Parrino. Il trapanese sulla «sella […] e sua coperta» reca «varii geroglifici» fogliacei l'altro, sulla groppiera, lo stemma "piccolo" di Carlo II (Castiglia e Leon mancante della melagrana – Granada -) ed uno con due lupi passanti l'un sull'altro, alla croce uscente da fronde d'albero, e la scritta *Vizcaya*. Questo suscita curiosità circa le azioni di don Giovanni Retana (de Vizcaya), «[…] promosso del Signor Conte d'Ayala Viceré nel carico di Senatore della Città di Palermo nel 1661» ricordando come «nel Teatro nel piano del Regio Palazzo eretto nella sua carica, vi è scolpito trà l'altri il suo nome […].»[27], poiché «L'arme di questa Casa Retana, sono sette pegni d'oro in campo rosso, e nel canto sinistro un'albero verde con due Lupi d'oro appoggiati à quello in campo rosso, che sono l'arme di Biscaglia.»[28].

Fig. 10. Bronzetto del monumento equestre a Carlo II. Londra, Galleria Tomasso Brothers.

Fig. 11. Bronzetto del monumento equestre a Carlo II, Trapani, Museo regionale "Agostino Pepoli" (inv. 605).

Fig. 12. Bronzetto del monumento equestre a Carlo II. Londra. Galleria Tomasso Brothers, part. della groppiera del cavallo: arme di Carlo II (Castiglia e Leon senza Granada).

Fig. 13. Bronzetto del monumento equestre a Carlo II. Londra. Galleria Tomasso Brothers, part. della groppiera del cavallo: arme di Biscaglia.

Quanto annota l'Auria e questo stemma, lasciano pensare ad una iniziale gestione del Retana che, quale regio conservatore, conferisce gli incarichi «[…] ai più esquisiti maestri di quest'arte.». È dettaglio che induce ad anticipare la datazione del pezzo inglese. Se poi si confrontano, emergono ulteriori varianti, elementi non secondari, documentati sulla scorta di quanto ne scrivono l'Auria, il Mongitore, il Di Blasi.
Non documentata l'autografia dei bronzi di Trapani e Londra, palese la diversità di mano, «Sorge […] il sospetto che entrambi […] siano in realtà dei regali per la corte, ovvero dei souvenir realizzati da calchi che consentivano la riproducibilità e la portabilità dell'oggetto […],»[29]. In tale ottica, insorta già agli inizi del '900 ed a cui cercarono di dar esito il Salinas ed il Sorrentino, si sarebbe indotti a vedere il londinese commissionato dal Retana che lo personalizza introducendovi gli stemmi ma, perché non si trovano in Spagna? E poi, se sono "copie" possono essere così tarde o, come nel messinese, successivamente fu tolto quell'odioso mostro?
«Il viceré conte di Santo Stefano diede incarico all'ingegnere Scipione Basta del disegno della piazza nella quale aveva stabilito di collocare il monumento […]» (Fig. 15) scrive il Sorrentino[30]. Il podio e il suo "recinto" prendevano le mosse (su suggerimento del Retana?) dal monumento a Filippo IV eretto nei primi anni Sessanta a Palermo.
Il 16 febbraio 1682 Michelangelo Tilli, presente a Messina, osservava «[…] un bellissimo piedistallo quadrato di marmo, come ancora un balaustrato, figure a scalini posti intorno per maggior adornamento; accosto all'ultima scalinata vedonsi quattr'angeli posti in egual distanza, i quali oltre alla mostra che fanno i primi due situati in faccia al Duomo, additano in un'aquila che divora un'idra con sette teste fatte di bassorilievo. Nella parte opposta […] un leone parimenti in atto di uccidere l'idra. […] Sopra ogni angolo di essa è posta un'aquila, la prima tiene in bocca una corona, la seconda uno scettro, l'altra un pugnale e l'ultima sostiene, pare a me, il fusto di un arco […],»[31].
Una tavola del *Teatro geografico antiguo y moderno*, (lám. 22) riproduce il monumento[32] ma, al di là dell'aggiunta spada che il re porta al fianco, sottostante l'impennato cavallo non figura l'idra[33] forse non prevista all'approccio progettuale; pertanto, ipotizzato un primo intervento del Retana, indi del Benavides, a quest'ultimo è da riferire il reiterare quella figura che ben rappresentava i messinesi come male assoluto.
Il fogli[34] restituisce un primo grafico di progetto in cui ricorrono parte degli elementi rilevati dal Tilli[35] e dall'incisione del Sicuro; riporta poi due iscrizioni, una delle due note all'Auria datata al 1680 (che la dice stesa a Messina – certo da "fedeli" letterati -) ed un'altra, di contenuto diverso da quella poi appostavi nell'80 e dettata dal Li Bassi[36].
Sulle iscrizioni del disegno si sofferma Nicola Aricò: «Per prima si legge quella legata alla commissione dell'opera, dunque al tradimento dei messinesi, e reca la data del 1680. Segue, per acuire il contrasto, la lode che Filippo IV aveva rivolto alla città di Messina quando, nel 1648, durante i moti di Napoli e Palermo, era rimasta fedele alla corona.» e, con richiamo ai versi che accompagnano le tavole geografiche, sottolinea come «sotto la seconda iscrizione […] l'anonimo, estensore delle citazioni classiciste, con grafia da appunto non poteva rinunciare all'ennesimo – il sesto – verso virgiliano tratto dall'Eneide: "Tantum ævi longinqua valet mutare vetustas!"»[37]. Quest'ultima è trascrizione di una delle due epigrafi affiancate al portale del duomo che i messinesi avevano «affissata nella piazza di Santa Maria» nel maggio del 1648[38]; tutto ciò induce a scavare – non più di tanto – nelle non occulte motivazioni del committente del *Teatro*.

Fig. 14. *Teatro geografico antiguo y moderno del reyno de Sicilia* (1686), Madrid, Archivo General y Biblioteca del M.A.E.C. ms. 0003. Monumento a Carlo II (lám. 22). Su concessione del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación.

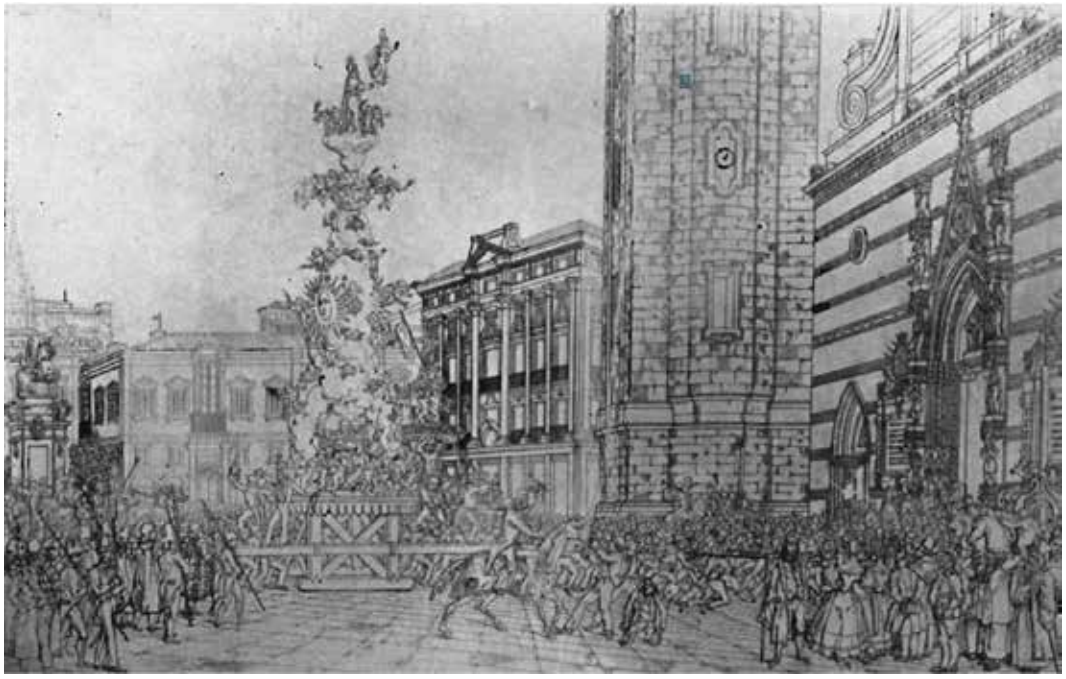

Fig. 15. "Antica incisione rappresentante la piazza del Duomo di Messina col monumento di Carlo II (a sinistra)". Immagine tratta da: Antonino Sorrentino, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta...,." Fig. 4.

E se l'osservazione sul ruolo del Retana e del Benavides va approfondita, la diversità degli esiti appare ulteriore conferma per datare il disegno madrileno ad anni precedenti la ricognizione del Tilli, quando l'opera marmorea era ancora sulla carta[39]. La semplicità delle bardature nel bronzetto del Pepoli testimonierebbe di una diversa azione "politica" al subentro del Benavides, di direttive madrilene.
Sulla scorta del disegno spagnolo, della testimonianza del medico toscano, alcune considerazioni. Le volute addossate ai pilastrini degli spigoli del plinto (sulle cui spire inferiori siedono angeli), l'aquila più volte ripetuta sulle facce rivolte ed opposte al duomo, il binomio aquila-idra, idra-leone (e nella versione definitiva sull'alto basamento l'inedita coppia cavallo-idra o, re-idra sempre volta alla chiesa o forse alla torre), l'impianto ottagonale che si slarga al crepidoma, alla balaustra, con il loro carico simbolico, come nel monumento palermitano sul *Piano di Palazzo*, appaiono elementi congeniali al lessico amatiano[40].
Le proporzioni del basamento restituiteci dalla tavola del *Teatro geografico*, un po' distorte nell'incisione del Sicuro (ca. 1768), che indurrebbe a credere mutato lo schema volumetrico del podio, vengono confermate da un'incisione pubblicata dal Sorrentino, da un'acquatinta edita a Milano da Ferdinando Artaria e dall'acquaforte del Pistolesi[41], che inquadrano il monumento dal fianco opposto e, a parte i restauri posteriori al terremoto del 1783, lasciano vedere come, oltre all'idra sottostante il cavallo, i rilievi e le epigrafi sulle facce del plinto, fosse stata eliminata anche la sistemazione del recinto.
Che poi nella versione definitiva del gran cavallo che coinvolse gli ambienti di governo tra Palermo e Madrid che ne definirono le strategie rappresentative che artisti e letterati tradussero coi segni delle loro arti, fossero scomparsi attributi particolari, trovava senso nella ragion di stato: era la Spagna e la sua monarchia, in quel momento, a vincere su Messina e, soprattutto, contro la Francia, l'eterna nemica. Questo induce a pensare come il pezzo del Pepoli sia più vicino al bronzo definitivo, anche se realizzato con maggior ricchezza decorativa; quanto alla sella, si fregiò «[…] di varii delicàti intagli, e sua coperta anco di dietro adornata di diverse figure di persone incatenate, trofei di spoglie nemiche, e così di scudi, corazze, lancie e bandiere legate insieme.» così che, anche nei particolari, il monumento ben rappresentasse il non occulto "messaggio" ai Messinesi.
Il problema iconologico-iconografico seguiva l'azione distruttiva del palazzo di città, della campana del duomo, estesa alle istituzioni, alle memorie sacre e civili dei messinesi. L'idea di un messaggio forte maturò con pervicacia con le chiare lettere delle epigrafi, attraverso i simboli che l'erudita schiera di letterati, di artisti, a servizio di una società che affidava alle immagini messaggi immediatamente decodificabili era adusa ad elaborare.
L'aspra e mai sopita rivalità tra Messinesi e Palermitani, tra *Fucinati* e *Riaccesi*, vera e propria "rissa" come la definisce Giuseppe Lipari[42], sfociata da tempo nella produzione di scritti polemici o più scopertamente politici, fece la sua parte[43]. Ad captandam benevolentiam, *L'Idra decapitata…*, dedicata *All'Illustrissimo Senato della Citta di Messina unico, ed antichissimo capo del Regno di Sicilia* di Placido Reina, sotto lo pseudonimo d'*Idoplare Copa, Accademico Cifrato*, era uscita a Vicenza nel 1662[44], rincarando l'astio del Samperi[45] nel ricordare ancora la fedeltà dei messinesi durante le rivolte del 1647-48 che a Palermo, di contro, avevano visto le gesta di Giuseppe d'Alessi, giustificando poi l'inserimento dell'epigrafe del duomo, e la virgiliana considerazione a margine, nella tavola del *Teatro geografico*.

È proprio durante l'elaborazione del monumento che al Reina risponde Francesco Angelo Strada con *Le glorie dell'aquila trionfante*, dedicata *All'Illustrissimo Senato della felice e fedelissima città di Palermo,* uscita in città nel 1682 per i tipi di Pietro Coppula stampatore camerale[46].
A parte le due epigrafi che vi figureranno, gli apparati iconografici rappresentano il vero contrappasso: l'idra messinese atterrata dall'aquila palermitana, cui si aggiunge il regale leone a sbranare il mostro e, infine, lo stesso sovrano.
Anche per ciò «In definitiva – parafrasando la Di Fede – è difficile pensare che […] un personaggio come Paolo Amato potesse risultare totalmente estraneo ad un'operazione così prestigiosa […], è del tutto plausibile che il più grande ideatore di apparati decorativi, effimeri e non della capitale, ma soprattutto grandissimo esperto delle tecniche della rappresentazione […], abbia prestato le sue raffinate competenze alla complessa elaborazione dell'opera» messinese.
Se il monumento serpottiano pare preso a modello per successivi ritratti equestri di Carlo – è il caso del Luca Giordano del Prado (ca 1694) dove gli "infedeli" atterrati sostituiscono l'idra sotto l'imbizzarrito cavallo – è stato posto fin dai primi studi il quesito circa le fattezze del re che il Serpotta avrebbe dovuto effigiare e, a parte l'ovvio riferimento all'iconografia monetale, su altra fonte da cui le avrebbe cavate[47]. In ambito siciliano non sono pervenuti (per quanto mi è noto) ritratti scultorei o pittorici del sovrano anteriori all'esecuzione del bronzo messinese, ma ne resta memoria. Gaspare Palermo, illustrando le vicende del distrutto claustro di teatine presso l'amatiana chiesa di S. Giuliano, accenna a come «Fu questo Monistero nel 1680 ricevuto dal Re Cattolico Carlo II, sotto la sua reale protezione […]; onde sopra la porta del parlatorio a 6 ottobre 1680 fu eretta una statua […]. Nel piedistallo […] si legge. –*Carolus II Rex Protector et Patronus*.-»[48], nota al Manganante[49], che ne lasciò memoria in uno schizzo (Fig. 16) dove sembra essere raffigurato ancora infante, lasciando ipotizzare come fosse stata riutilizzata una precedente scultura.
Esigua è la produzione calcografica. Si ricorda il ritratto, non firmato né datato, dell'*Acclamatione reale e publica … per lo suo augusto, e cattolico re Carlo II*, uscito a Palermo nel '66 per i tipi del Colicchia (traduzione di adèspoto edito nel '65 a Madrid[50]) dedicata *Á la E.ma Señora Duq.sa de Sermoneta Virreijna de Siçilia…*, dove il sovrano è rappresentato infante e che le annotatrici citano a proposito di quanto scrive il Gallo nel breve appunto su Domenico Ferruccio tra le sue *Notizie intorno agli incisori siciliani…*: «Incise il ritratto di Carlo 2° re di Sicilia. […]» precisando: «Tengo questa notizia dal sig. D. Lazzaro di Giovanni che ne ha veduto il ritratto» e come «Nell'incisione sta scritto il nome dell'autore *Ferrucius*.»[51] (Fig. 17). Altro ritratto in capo all'antiporta, siglata *P.A. del.*, del *De statu hominum in republica…* di Francesco Risicato, dedicata al viceré Claudio Lamoral principe di Ligne, uscita a Palermo nel '73 con un'immagine consona all'età di Carlo [52] (Fig. 18).
Del Ferruccio conosco ad oggi due ritratti del sovrano uno, autografato *Ferrucio sc.* l'altro, *Dominicvs Ferrucio D.D.D.* sotto al quale, corre l'iscrizione *Regiis Consiliariis Patrimonialibvs*, raccolti dall'Auria che, vi annota «*Panormi impressa*» [53] (Figg. 19 – 20). Dei due, uno è verosimilmente inciso in tempi prossimi alla successione al trono (il sovrano vi è rappresentato coronato) e si caratterizza per l'inserimento della figura dell'Immacolata e la presenza, inframmezzata alla didascalia, dell'arme di don

Fig. 16. Schizzo della statua raffigurante Carlo II eretta presso il monastero di S. Giuliano nel 1680, in O. Manganante, *Sacro teatro palermitano*...,. BCPa. ms. Qq.D.13 vol. III, f. 139v.

Fig. 17. Ritratto di Carlo II, in *Acclamatione reale e publica della villa coronata*…, Palermo 1666. BCRS. -Ass. BB.CC.I.S.

Fig. 18. Ritratto di Carlo II, siglato «*P.A. del.*» in F. Risicato, *De statu hominum in Republica*…, Palermo 1673 BCPa.

Giovanni Roano e Corionero arcivescovo emerito di Cefalù (1660 -1673), dove nel 1670 aveva eretto in duomo la cappella della Concezione, come ricordavano le epigrafi trascritte dal Del Giudice, in una delle quali si ossequia il regnante[54]; qui però il Roano è qualificato arcivescovo di Monreale (1673-1703)[55] e resta da chiarire quest'ulteriore ossequio del prelato, la cui fedeltà alla Corona e prodigalità è messa in evidenza dalla biografia stesane dal benedettino. Difficile datare la stampa, forse impressa quando guidava la diocesi di Cefalù, come lascerebbero pensare la figura della Vergine o la desumibile età del regnante e, soprattutto, la "forzatura" dell'epigrafe, riscritta dopo aver molato la lastra. Plausibile che i rami siano tratti da esemplari pittorici; per il primo, dove la postura e la strana testa in basso a destra ricorda quella di un leone che sorregge un massiccio tavolo come in più ritratti

Fig. 19. Ritratto di Carlo II, in V. Auria, *Fascio delle cose di Palermo*, BCPa, ms. Qq.C.15, f. 128v.

Fig. 20. Ritratto di Carlo II, in V. Auria, *Fascio delle cose di Palermo*, BCPa, ms. Qq.C.15, f.127r.

dello stesso Carlo eseguiti da Juan Carreño de Miranda, penso ad un dipinto presso il Roano; per quanto al secondo, immagino la calcografia come parte di un carteggio reso pubblico da sede istituzionale; qui la presumibile età dell'effigiato lo data a tempi prossimi all'esecuzione del bronzo messinese.
Nei luoghi del potere, negli edifici religiosi, nelle *cammare* della nobiltà, si esponevano ritratti del sovrano[56], concordemente alla politica di onnipresenza visiva della *maiestas* praticata dalla Corona. La notizia fornita al Gallo dal Di Giovanni, esperto conoscitore, rivela l'esistenza a Palermo di un ritratto del sovrano (forse un dipinto) ancora tra Sette ed Ottocento; l'incisione citata dal Gallo potrebbe essere altro esemplare di quella con l'epigrafe del Roano, visto che non accenna al manoscritto dell'Auria.

Note

[1] *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686), Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, ms. 3, Madrid, pubblicato in V. Consolo, C. De Seta, *Sicilia teatro del mondo*. Roma 1990, pp. 179-332.

[2] M.S. Di Fede, *Carlos Castilla e il Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia (1686)*. "*Lexicon*", n. 7/2008, pp. 61-65.

[3] V. Manfrè, Ida Mauro, "Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola.", in Giuseppe De Vito, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011*, Napoli 2011, pp. 107-135 [122-127].

[4] G.M. Polizzi, *L'argonaue riposta in cielo solenni esequie celebrate all'eccellentissima signora di Solera…,* pubblicato con Giovanni Pellegrino Turri, *L'apologia della morte. Orazion fvnebre…,* Palermo 1685, con dedica a don Francisco de Benavides.

[5] V. Manfrè, "La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna." in "*Anales de Historia del Arte*" 2013, Vol. 23, Núm. Especial, pp. 79-94 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41903 pp. 79-94 [92-93], suppone come uno degli autori possa essere il pittore savocese Filippo Giannetti.

[6] Tratto dell'anonima antiporta in F.M., *De chocolatis potu diatribe…,* Roma 1664, della quale si hanno esemplari in controparte (Roma 1672).

[7] V. Manfrè, I. Mauro, *Le Gallerie cartacee dei ritratti dei viceré e governatori spagnoli in Italia (XVI-XVII secolo).*, in http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/mauro.aspx, 2014 [DOI code: 10.14615/45]. Visitato il 26.10.2018. S.B. Sineni, *Catalogo de' titoli del Regno di Sicilia…*, Palermo1680, forse autore del *Catalogo di titoli del regno di Sicilia…*, BCPa, ms. Qq.C.21 ff. 34r-43r.

[8] M.S. Di Fede, *Carlos Castilla e il Teatro geografico…*, 2008, p.64. L'opera commissionata all'Auria uscì in Palermo nel 1697.

[9] Naturale dargli le illustrazioni di monumenti. Ipotizzava l'intervento del Monte V. Manfrè, *Imagenes urbanas y coleccionismo geográfico en la Sicilia de Edad Moderna*, Tesi di dottorato, Universidad Autónoma de Madrid, 2014, 2 voll., inedito fornitomi dall'A. dopo aver letto questo scritto.

[10] Il Monte è autore della *Dichiaratione dell'altare eretto dal Collegio della Compagnia di Giesu in Palermo nella sollennità di s. Rosalia l'anno 1685… consecrata all'eccellentissimo signor viceré di Sicilia…* Palermo 1686, conferma delle capacità, dei buoni uffici presso gli eruditi e la corte vicereale.

[11] D. Sutera, "Architettura dipinta. Prospetti chiesastici di Palermo in un quadro della collezione Alba di Siviglia.", in *Ecclesia Triumphans, architetture del barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Palermo 2009, pp. 72-75. S. Piazza, "I palazzi del Seicento a Palermo in una raffigurazione pittorica della Collezione Alba di Siviglia.", in "*Lexicon*", n. 10-11/2010, pp.41-48 V. Manfrè – M. Martín Velasco, "La corte virreinal siciliana del IV Duque de Uceda en Sicilia (1687-1696).", in *En tierra de confluencias: Italia y la Monarquía de España: siglos XVI-XVII* editores, C. Bravo Lozano y R. Quirós Rosado. Valencia 2013, pp. 61-79, lo indicano come possibile autore della *Processione dell'urna di S. Rosalia* segnalando rapporti con il de Uceda che possedeva «dodici rametti di un palmo con vedute di Roma fatti da don Girolamo Monte Siciliano». Più recentemente in *Rosalia eris in peste patrona*, a cura di V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca. Palermo 2018.

[12] G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere … tutte le magnificenze … della Città di Palermo*. Palermo 1816, Quarta giornata, pp.121-122. G. Cangialosi, *Ricordando la chiesa ed il monastero di S. Giuliano delle Teatine*, pubblicato il 25 luglio 2015 sul blog de' lagazzettapalermitana.it.

[13] È stato supposto come tramite per la commessa Diego Benavides Aragona, figlio del viceré, rettore della Compagnia della Carità nel cui oratorio Giacomo aveva lavorato fin dal '79. G. Mendola, "Per una biografia di Giacomo Serpotta.", in S. Grasso, G. Mendola, G. Rizzo, C. Scordato, V. Viola, *Giacomo Serpotta, un gioco divino*, Caltanissetta 2012, p. 20.

[14] Idem, *Per una biografia…*, 2012, pp. 20-21, ritiene, come l'incarico al Serpotta riguardi solo il modello e, come la precedente storiografia, autografo il bronzetto trapanese.

[15] A. Mongitore, *Diario palermitano…*, (Tomo I) BCPa. ms. Qq.C.65, pp.35-36. V. Auria nel suo *Diario* in Gioacchino Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letterara di Sicilia. Diari della città di Palermo*. vol. III, Palermo 1869, V, *passim*, e VII, Palermo 1870, pp. 196-200; G.E. Di Blasi, *Storia cronologica de' viceré, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia.* Palermo 1842, p. 423. Prima edizione, Palermo 1790.

[16] A. Salinas, "Di un bozzetto del monumento messinese di Carlo II modellato da Giacomo Serpotta.", in "*Archivio Storico Siciliano*", n.s. VII, 1883, pp. 383-490. Idem, "Aggiunta all'articolo sulla Statua di Carlo II modellata da Giacomo Serpotta.", in "*Archivio Storico Siciliano*", anno IX 1884, pp. 241-243. A. Sorrentino, "Un bozzetto di Giacomo Serpotta nel Museo di Trapani.", in "*Bollettino d'Arte*", VII,1913, pp. 381-382.

[17] Il pezzo è stato presentato (2013) dalla galleria d'arte Tomasso Brothers di Londra alla mostra antiquaria del The European Fine Art Fair di Maastricht, http://reinadodecarlosii.blogspot. it/2013/10/nueva-estatua-de-carlos-ii-obra-de.html. accesso 15 gennaio 2017. V. Manfre, "La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna." *in Anales de Historia del Arte 2*013, Vol. 23, Núm. Especial, pp. 79-94 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.41903., p. 90 nota 38 richiamando F. Meli (*Giacomo Serpotta: vita ed opere,* vol II di S*econdo centenario della morte di Giacomo Serpotta*, Palermo 1934, p. 235) e D. Garstang (*Giacomo Serpotta e i serpottiani: stuccatori a Palermo 1656-17*90, Palermo 2006). «Giacomo Serpotta realizó tres bocetos del monumento ecuestre de los cuales solo uno nos ha llegado y se encuentra en el Museo Pepoli de Trapani, mientras que en 1684 Andrea y Gaspare Romano ejecutaron la fusión en bronce.». Ringrazio il fotografo Antonello Dellanotte per l'immagine del monumento madrileno a Filippo IV.

[18] A. Anzelmo, "Paolo Amato, siciliano di Ciminna architetto del Senato di Palermo con una nota introduttiva di Maria Clara Ruggieri Tricoli." Vol II di *Estetica e retorica del barocco in Sicilia* a cura di V. Mauro. Ciminna, 2017 pp. 213-214. Sui ritratti di Carlo II e il monumento messinese, Á. Pascual Chenel, "Carlos II en imágenes: los retratos escultóricos del último Habsburgo español.", in *Carlos II y el arte de su tiempo*. Fundaciòn Universitaria Española 2013, pp.157-217 [164-192] et Idem, "Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad, fortuna iconográfica y propaganda política.", in *Reales Sitios*: *Revista del Patrimonio Naçional*, nº 182, 2009, pp. 4-26.

[19] Fuso da Heinrich e Friedrich Reinhart dal 1627 al '30; ringrazio la D.ssa Veronika Sumerlechner della Università del Tirolo e Biblioteca Statale, per le utili notizie e per l'immagine fornitami. Ripreso da G. Lentini nel ritratto del viceré Sermoneta, in F. Cammarata, *Responsa legalia…*, Palermo 1665.

[20] P. Palazzotto, "Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700).", in M.C. Di Natale – M. Vitella (a cura di), *Arredare il sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo.* Milano 2015. Nonché i diversi studi qui citati.

[21] F. Meli, "Pitture e sculture inedite delle chiese di Ciminna.", in *Arte Cristiana* n. 535 (marzo-aprile 1966), p. 97 dove scrive come non sia «[…] improbabile <che il Serpotta> sia stato chiamato in questa Matrice di Ciminna sulla fine del Seicento per eseguire la decorazione a stucco della cornice […] presso l'ingresso della primitiva sagrestia.».

[22] A. Anzelmo, *Ciminna Materiali di Storia tra XVI e XVII sec.* Ciminna 1990 pp.124-126 et Idem, *Paolo Amato siciliano…,* 2017, p. 91, nota 30 «I drappeggi agli estremi del corto inferiore, sono identici a quelli della cornice laterale dex. della cappella di Santa Caterina al Carmine Maggiore in Palermo.». All'ambiente del Serpotta è da ricondurre il rimaneggiamento dell'apparato livolsiano della cappella voluto nel 1680 dagli zii dell'Amato che ne godevano patronato.

[23] Vi era stato chiamato nel '39 ad eseguire stucchi nella cappella dell'Immacolata in S. Francesco d'Assisi, patronato del bisnonno di don Paolo. Nel 1611 Vincenzo Guercio aveva eseguito per la cappella del canonico Di Bartolomeo, zio di don Santo Gigante, l'ultima sua opera. Don S. Gigante *Repertorio delle cose più notabili successe in diversi tempi.*, Palermo, Biblioteca Francescana ms. 33 c. 46v. Antonino Mongitore, *Palermo divoto di Maria…*, Palermo MDCCXX, tomo II, p.110.

[24] V. Auria, *Diario…, delle cose occorse nella città di Palermo…*, in *Biblioteca storica e letterara di Sicilia…*, 1870, vol. VI (1684. Maggio), pp. 195-200 [96]. Ed in nota il Di Marzo: «Lo stesto Auria […], nota che tale statua fu ridotta finalmente alla sua ammirabile perfezione per opera e studio dell'ingegnoso artefice Giacomo Serpotta […], e di D. Gaspare Romano pur di Palermo.», con riferimento a

V. Auria. *Historia cronologica delli signori viceré di Sicilia… dall'anno 1409. sino al 1697…,* Palermo 1697, pp. 178-179, dove non riferisce della spada al fianco del sovrano, né dell'idra sottostante il cavallo che a quest'epoca vi figurava. I cenni all'abbigliamento reale, ricordano la Descrittione della statua…, di Filippo IV data da F.A. Strada, *Dichiaratione del nuovo theatro che l'illustrissimo Senato di questa felice citta di Palermo drizzo alla invittissima Maesta del re Filippo 4…*, Palermo 1663, pp.84-104; gli elementi della *sella e sua coperta*, i trofei di una delle tre serie di cornici delle tavole de' *Le guerre festive…*, o il poggio della *S. Rosalia Trionfante*. Un'incisione in V. Auria, *Spicilegio storico di varie cose di Sicilia o non trattate da altri, o di nuovo ritrovate* (tomo III) BCPa. ms. Qq.C.16. cit. f. 3r. restituisce il gran cavallo.

[25] A. Mongitore, "Diario palermitano.", in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, vol. 7, Palermo 1871, p. 33.

[26] G.E. Di Blasi, *Storia cronologica de'vicerè, luogotenenti, e presidenti del Regno di Sicilia…,* Palermo 1790-1791 p.423, «Oggi […] non esiste che la sola e nuda statua; l'Idra, e la iscrizione suddetta non più si vedono». Á.P. Chenel, *El retrato de Estadi durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Fundación Universitaria Española. Madrid 2010.

[27] Epigrafi in F.A. Strada, *Dichiaratione del nuovo theatro che l'illustrissimo Senato di questa felice citta di Palermo drizzo alla invittissima Maesta del re Filippo 4…,* Palermo 1663. pp. 60-73 [62].

[28] F. Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie illustri…, di Sicilia ultra, e citra*. Parte Terza. Libro VIII. Messina 1670, pp. 200-202, che annota: «[…] scrive Juan Baseo nella Cronica di Biscaglia le seguenti parole. La Casa Retana de Vizcaya tuvo grandes juntamentos con las Casas Abendaño, de Zeltona, de Villalela, de Zumelzo, de Yarza, de Lezama, de Mezeta, y de Albis todas hydalgosas.». Un Giovanni Retana fu arcivescovo di Messina (1569 – † 1582). F.A. Monforte, *L'anno della grazia discorso per S. Rosalia…,* Palermo1662, tra i senatori cui il volume è dedicato, il Señor don Iuan de Retana Sotelo, y Manso.

[29] D. Sutera, "I monumenti ai sovrani spagnoli in Sicilia nella seconda metà dei Seicento: il caso di Filippo IV a Palermo e di Carlo II a Messina.", in M. Gómez-Ferrer, Y. Gil Saura (Eds.), *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*. Univeritat de València, Departament d'Història de l'Art, Cuadernos Ars Longa, numero 8, 2018, pp. 161-184, che metterebbe in dubbio l'attribuzione al Serpotta anche per il bronzo del Pepoli.

[30] A. Sorrentino, *Un bozzetto di Giacomo Serpotta…,* 1913, pp. 381-382; S. Grasso, "Giacomo Serpotta e gli architetti progettisti.", in S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita*, Euno Edizioni, 2015, p. 39 scrive come «[…] Scipione Basta <sia il> progettista del monumento equestre a Carlo II […]» ma non è chiaro se il riferimento vada anche al disegno del bronzo o solo al basamento.

[31] In A. Sorrentino, *Un bozzetto di Giacomo Serpotta…,* 1913, pp. 382, 383 e in Á.P. Chenel, "Carlos II en imágenes: los retratos escultóricos del último Habsburgo español"., in C*arlos II y el arte de su tiempo*. Fundaciòn Universitaria Española 2013, pp.157-217 [164-192]. p. 174. che richiamano, G. Arenaprimo, "Due lettere di Michelangelo Tilli.", in, "*Archivio storico messinese*", A. 1, fasc. 1, 1900, pp. 85-86.

[32] Da qui la trae D.A. Parrino, *Teatro eroico, e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli…,* Napoli 1694, T. III tav. pp.508-509 (opera promossa dal Benavides durante il mandato viceréale partenopeo), presenta varianti: Carlo è rappresentato con intera armatura a placche, drappo svolazzante, senza spada; il cavallo, criniera al vento, privo di groppiera; da qui F.M. Emanuele e Gaetani, *Opuscoli palermitani.* BCPa ms. Qq.E.86, f. 60r.

[33] Sul materiale con cui fu eseguita l'idra solo ipotesi; le sette teste non potevano non esser innalzate in varie direzioni, verosimile che fosse in bronzo e fusa in separato pezzo ma, anche se in marmo non interferiva con il fssaggio del gran cavallo.

[34] Delineato antecedentemente all'82 da don Girolamo Monte? Qui l'animale, diretto verso sinistra, espone su questo lato la ricadente criniera mentre nei bronzetti scende a destra.

[35] Le aquile in testa agli spigoli del plinto non portano alcun attributo.

[36] V. Auria, *Diario*…, in *Biblioteca storica e letterara di Sicilia*…, vol. VI, pp. 196-198, ne riporta il testo. Sul Libassi, A. Mongitore, *Biblioteca sicula…,* T. II, cit. p.287. Secondo la testimonianza del Tilli «In due parti dello stesso piedistallo leggesi una stessa descrizione» (?).

[37] N. Aricò, *Carlos De Grunenbergh e le città ioniche del Teatro geografico antiguo y moderno del reyno de Sicilia (1686)*, in "*Lexicon*" n. 7/2008, pp. 23-36.

[38] Ne dà sdegnata notizia V. Auria. "Diario…," in *Biblioteca storica e letterara di Sicilia…*, cit. vol. III, pp. 307-308. Idem, *Il martello di Claudio Mazzeo per la marmorea inscrittione, eretta dal pubblico di Messina nel Piano di Santa Maria, l'anno 1648 in falsa offesa della felice città di Palermo, capo, e metropoli della Sicilia*. Ancona 1649. Sulle epigrafi del duomo, S. Bellinghieri, *Il Portale maggiore del Duomo di Messina: storia e iconografia*. Messina, Di Nicolò 2009. cui accenna anche P. Lombardo, *Le targhe della memoria della città di Messina*. Messina 2013, p.13.

[39] Come per la *Processione dell'urna di S. Rosalia* della Collezione Alba di Siviglia, il pittore (Girolamo Monte?), conosce autori e progetti. Di un Girolamo Monti, attivo nel 1640, che illustrò gli *Epigrammata…,* di Antonio Veneziano (1646), fa cenno A. Gallo, *Notizie intorno agli incisori siciliani…,* in *I manoscritti di Agostino Gallo*, a cura di Carlo Pastena, vol. 3. Palermo, BCRS 2000 p.23. L. Sarullo, *Dizionario…,* 1993, vol. I, sub voce. Questi è autore dell'antiporta e della tavola – il catafalco – che illustrano gli apparati amatiani per i funerali dela marchesa di Solera in G.M. Polizzi, L*'argonaue riposta in cielo solenni esequie celebrate all'eccellentissima signora di Solera…*, pubblicato con G.P. Turri, *L'apologia della morte. Orazion fvnebre…*, Palermo 1685, con dedica a don Francisco de Benavides.

[40] È da supporre che le opere in marmo siano state eseguite dall'entuourage amatiano-serpottiano.

[41] Collezioni Antiquarius, Roma. Le informazioni fornite la datano al 1850 e tratta da dagherrotipo. È riprodotta in *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie, di Calipso, etc.* Torino, G. Pomba e C. 1837, Tomo II, tavv. tra le pp. 292-293, Con uguale inquadratura in S. Pistolesi, *Album pittoresco, dedicato alla maestà Vittorio Emanuele 2. re d'Italia ecc. ecc. ecc.* Firenze 1850? Esemplare presso i Musei Civici di Monza.

[42] G. Lipari, *Per una storia della cultura letteraria a Messina. (Dagli Svevi alla rivolta antispagnola del 1674-78)* in "*Archivio Storico messinese*" III Serie,Vol. XXXIII Anno 1982, Messina 1982, pp. 65-187 [163].

[43] Vale la pena ricordare da parte palermitana, i mss. presso la BCPa di V. Auria, *Opuscoli varii di Vincenzo Auria contro la città di Messina, ed in difesa di Palermo*. BCPa. ms. Qq.D.42. ovvero, contro diversi autori messinesi i cui scritti paragona ai *latrati* di Scilla e Cariddi; *Memorie varie di Sicilia nel tempo ribellione di Messina dell'anno 1674* BCPa. ms. Qq.C.27; *Varia istoria di Sicilia, nella quale si narrano diverse cose appartenenti alla sicilia ed alla città di Palermo*. BCPa. ms. Qq.A.4, f. 187r.; le *ottave contro Messina in occasione della prammatica della seta…* (*Opuscoli*, BCPa. ms. Qq.C.1, ff. 13r/v.) nelle quali ricorda l'*Infami farsi ch aviti Intagliatu In marmi e in versi…* (verosimilmente post. 1648) e, non ultimo, il *Gagino redivivo* nel quale rivendica la palermitanità dello scultore contro la pretesa di don Pietro Ansalone, personaggio sulla cui autorità di storico nutre non pochi dubbi. Sulla questione di recente R. Cancila, *Palermo e Messina: residenza viceregia e questione dei Tribunali nel dibattito secentesco*., in "*Mediterranea ricerche storiche*", Quaderni n. 36, Palermo 2020, tomo I, pp. 123-150.

[44] P. Reina, *L' Idra dicapitata, o vero La risposta a'cento capi del memoriale stampato sotto nome de'diputati del Regno di Sicilia, della città di Palermo. Sopra la residenza della Regia Gran Corte nella citta di Messina. D'Idoplare Copa, Accademico Cifrato. Vi è aggiunta vna raccolta di lettere reali, e di altri personaggi grandi, scritti al Senato dell'istessa città nell'anno 1647. e 48.* Vicenza 1662.

[45] P. Samperi sotto lo pseudonimo di Marco Antonio Sestini, *La felicita caduta; La costanza affinata; La republica disordinata: dialoghi, oue seriamente si ragiona de' disordini succeduti per le rivolutioni di Palermo, e di Napoli, nell'anno 1647 …* Perugia 1647.

[46] F.A. Strada, *Le glorie dell'aquila trionfante. Risposta del dottor D. Francesco Strada … all'idra dicapitata d'Idoplare Copa, et a tutti gli altri auttori messinesi, sopra diuerse materie toccanti la differenza delle due citta di Palermo, e di Messina…,* Palermo 1682.

[47] Á.P. Chenel, *Carlos II en imágenes: los retratos escultóricos del último Habsburgo español.*, in *Carlos II y el arte de su tiempo*. Director: Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, Coordinador: Ángel Rodríguez Rebollo. Fundaciòn Universitaria Española, Madrid 2013. p. 182, che richiama i citati Salinas e Sorrentino nonché il Carandente (*Giacomo Serpotta*, Torino 1967, p.15).

[48] G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere … tutte le magnificenze … della Città di Palermo*. Palermo 1816. Volume IV, p. 120. Il testo qui riportato da: *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni* / riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro. Palermo, 1858, p. 376.

[49] O. Manganante, *Sacro teatro palermitano…,* Vol. III, BCPa ms. Qq.D.13, cit. ff. 139r/v. Ricorda il "*Carlucciello*" di Piazza Amendola ad Avellino e l'altra della facciata dell'Ospedale di San Gennaro

a Napoli (entrambe del 1668) dove il regnante è raffigurato infante. Á. Pascual Chenel, Carlos II en imágenes…, 2013, p.209, Fig. 1 e p. 210, Fig. 4.

[50] *Aclamacion real y pública de la coronada villa y corte de Madrid…, por su augusto y catolico rey Carlos II que Dios guarde.* Con licencia. En Madrid, por Francisco Nieto Año1665. *Acclamatione reale e publica della villa coronata, e corte di Madrid, … per lo suo augusto, e cattolico re Carlo II.* Trasportata fedelmente dall'idioma spagnuolo all'italiano. Stampata in Madrid per Francesco Nieto. E ristampata in Palermo, per lo Colicchi 1666.

[51] A. Gallo, *Notizie…,* 2000 p. 31 nota 69. L'incisione non è autografata né datata.

[52] F. Risicato, *De statu hominum in republica duplici tomo, libris quinque comprehenso. Elaboratæ ad commune bonum elucubrationes, ex quinquaginta fermè rerum publicarum statibus recollectæ, & duobus indicibus locupletæ…, Tomus primus [-secundus]*. Palermo 1673.

[53] V. Auria, *Fascio delle cose di Palermo*, BCPa ms. Qq.C.15, ff.127r. 128v.

[54] «D. O. M. Deipare absque originali labe concepta […]. Anno Domini 1670. Regnante invitissimo Catholico Rege Carolo Secundo.». Giovan Luigi Lello, *Descrizione del real tempio, e monasterio di santa Maria Nuova di Morreale…, con le osservazioni sopra le fabriche e mosaici della chiesa., del padre don Michele del Giudice.* Palermo 1702, pp. 116-132 [119], ristampata ed ampliata a cura del benedettino su commissione dell'arcivescovo Roano.

[55] Qui, dedicandola al Crocifisso, fece edificare in duomo la splendida cappella che porta il suo nome e che il Di Miceli attribuisce a don Paolo.

[56] Di un ritratto del re presso l'Arcivescovado di Palermo, fa cenno per l'anno 1676 V. Auria, *Memorie varie di Sicilia nel tempo ribellione di Messina dell'anno 1674.* BCPa. ms Qq.C.27. f. 193r.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Campane e campanari a Francofonte dal XVI al XIX secolo

di Paolo Di Naro

Il centro abitato di Francofonte è situato nella parte nord-occidentale della provincia di Siracusa sul fianco di una collina posta a circa 280 m s.l.m. al margine meridionale della piana di Catania. La sua origine può essere fatta risalire ad un momento successivo al 1356, quando Luchina Moncada andò in sposa a Manfredi Alagona[1]. Dopo questo matrimonio, tra il 1356 e il 1366 anno a cui risale la prima menzione documentaria di Francofonte[2], egli fece costruire il castello nel feudo con casale di Bulfida[3]. La fondazione è attestata anche dai titoli di *domini terre ac Montis Rubei et Francifontis* del 1375[4]. Il centro storico acquisisce le caratteristiche che ancora oggi possono essere ammirate solo dopo il terremoto del 1693 e la ricostruzione o la ristrutturazione di molta parte degli edifici[5], tra cui la Chiesa Madre dedicata a S. Antonio Abate (Fig. 1), la chiesa – rettoria di S. Maria della Concezione e Angelo Custode, nota semplicemente come chiesa "dell'Angelo" (Fig. 2), la chiesa conventuale di Maria Santissima del Monte Carmelo (Fig. 3) e in ultimo l'orologio civico, limitrofo alla chiesa di S. Gerolamo (Fig. 4), in cui si trovano o si trovavano le campane oggetto di questo scritto.

Fig. 1. Facciata Chiesa Madre.

Fig. 2. Chiesa dell'Immacolata Concezione e dell'Angelo Custode.

Fig 3. Chiesa del Carmine.

Fig. 4. Chiesa di S. Geronimo e Orologio.

Il campanile e le campane della chiesa di S. Antonio Abate – Chiesa Madre

La Chiesa Madre di Francofonte è dedicata a S. Antonio Abate, questa si trova nella parte più alta della collina da cui domina l'abitato. L'impianto planimetrico adottato per la chiesa è a croce latina a tre navate. La chiesa nelle sue fattezze attuali risale alla ricostruzione post 1693, l'edificio era già agibile il 7 aprile 1698, anche se fu riaperta al culto ufficialmente l'anno seguent[6]. Il campanile fu costruito nel 1717, a seguito di una supplica da parte dei confrati della chiesa dello Spirito Santo al vescovo di Siracusa Asdrubale Termini[7]. La supplica era dovuta all'impossibilità da parte dei confrati di ricostruire la loro chiesa a causa della mancanza di fondi, i quali chiesero, quindi, che le loro rendite venissero aggregate a quelle della Chiesa

Madre, con la clausola che fossero utilizzate per fondare un altare e costruire il campanile, nel quale avrebbe trovato posto la loro campana, che non era stata danneggiata dal terremoto[8]. La torre campanaria fu costruita in facciata, arretrando la copertura a doppio spiovente, con la cella campanaria al di sotto della cuspide maiolicata e raggiungibile grazie ad una scala a chiocciola in pietra[9] e al suo interno sono presenti sei campane di differenti dimensioni[10].
Negli anni successivi la cella campanaria fu arricchita con altre campane, fino ad arrivare a 4 nel 1767[11]. La campana maggiore per dimensione[12] attualmente presente è anche la più antica tra quelle presenti, è stata fusa nel 1784 da mastro Domenico Nicotra da Catania[13] (Fig. 5), non presenta motivi decorativi o parti a rilievo oltre all'iscrizione nella gola. Il bronzo utilizzato per la campana proviene da una precedente. Il 18 settembre 1784 don Francesco Cortino, tesoriere del comune di Francofonte, corrispose al campanaro onze 50 "per avere rifuso la campana grande, e onze 2 per acconciare le campane dell'orologio pubblico"[14] e il cui operato è menzionato anche in atti successivi[15]. Come attesta l'iscrizione, la campana è dedicata alla Madonna della Neve, Patrona di Francofonte. È collocata all'interno dell'arco di destra della facciata del campanile. La campana è più grande delle precedenti, come attestano i pilastri che sorreggono l'arco sono stati ridimensionati per poter meglio accogliere la campana. L'iscrizione, anche se non è leggibile *in toto* a causa della sua posizione, presenta un'iscrizione su tre righe in cui si menziona la Madonna della Neve, Patrona di Francofonte, e si può leggere il nome del fonditore:

Fig. 5. Dettaglio dell'iscrizione della campana maggiore.

[...] Sanctus Deus + Sanctus Fortis + Sanctus immortalis + miserere nobis [...]
[...] Sancta Maria ad Nives ora pro nobis [...]
[...] Magister Dominicus Nicotra Urbis Catanae annus domini 1786 [...]

La seconda campana per dimensione delle sei campane complessivamente presenti nella Chiesa Madre e menzionate all'interno del *liber Chronicon*, un testo manoscritto del parroco Michele Gozzo, utilizzato come diario delle attività parrocchiali e risalente agli anni che vanno dal 1959 al 1974[16]. Il motivo della descrizione era quello di creare una nota che potesse arricchire la narrazione della collocazione della campana, la seconda per dimensioni della cella, che era stata fusa dalla "Pontificia fonderia Marinelli" di Agnone in provincia di Isernia. Il bronzo utile per la nuova campana fu ricavato da una precedente, danneggiata e dedicata a S. Luigi Gonza-

ga (Fig. 6). In questo testo viene riportata anche l'epigrafe che vi era riportata: «A FULGURE E TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE. OPUS NICOLAI ARCURI CIVIS CATANAE 1761. ARCHIDIACONIS S.T.D.D. LAURENZIUS VASSALLO UNIVERSITAS ET POPULUM FRANCIFONTIS D. ALOYSIO D.D.D»[17]. Il fonditore fu Nicolò Arcuri di Burgio che lavorò nel XVIII secolo anche a Bisacquino e Montemaggiore Belsito, in provincia di Palermo, ad Alcamo e Castelvetrano in provincia di Trapani[18]. La nuova campana porta un'iscrizione in lettere capitali divisa in quattro righe. Nella prima: «A FULGURE E TEMPESTATE LIBERA NOS DOMINE + VOX MEA VOX VITAE VOCO VOS AD SACRA VENITE»; nella seconda «S. ANTONIUS ABBAS ET ALOYSIUS GONZAGA QUIBUS EST DEDICATA ORENT PRO NOBIS»; nella terza «FUSA A.D. MDCCLXI ET REFUSA A.D.MDCCLXI SUB REGIMINE REVERENDISSIMI ARCHIDIACONI ET PARROCHI MICHAELIS GOZZO»; nell'ultima «AD MEMORIAM CAJETANI SPOTO PULEO PICO ADVOCATI UXOR HOC PIETATIS SIGNUM TRIBUI». Dopo la fusione, come si comprende dall'iscrizione, la campana venne dedicata a sant'Antonio abate, titolare della chiesa, e a S. Luigi Gonzaga, a cui era dedicata precedentemente ed è arricchita da una serie di motivi a festone e a ghirlande nella gola, nell'incavo e nel labbro. Fu benedetta la Domenica delle Palme del 1960, nel sagrato, dove era già stata approntata l'impalcatura in legno che sarebbe stata utile alla collocazione e venne suonata per la prima volta durante le funzioni del Giovedì Santo. Questa è la seconda per grandezza all'interno di questo campanile e la nota che produce è un "la bemolle"[19]. Questa campana, insieme ad una statua di S. Ignazio di Loyola conservata all'interno della chiesa sono le uniche attestazioni note della diffusione del culto nei

Fig. 6. Dettaglio della campana di S. Antonio abate e s. Luigi Gonzaga, fusa dalla bottega Marinelli nel 1960.

confronti dei santi gesuiti che si diffuse a Francofonte nella seconda metà del XVIII, per merito delle predicazioni di padre Antonio Finocchio della Compagnia di Gesù[20], il cui nome è legato nella zona alla costruzione della chiesa del "Ss. Sacramento al Circolo" a Militello e ai festeggiamenti in onore della Madonna di Gulfi.
La terza campana detta dello "Spirito Santo" deriva da quella originaria, la cui collocazione fu la causa della supplica dei confrati e della successiva costruzione del campanile. Essa presenta un'iscrizione in lettere capitali:

«+ FRANCOFONTE + SPIRITUS SANCTUS + ORA PRO NOBIS CUI EST DEDICATA. FUSA ANNO 1694 ET REFUSA 1862 SUB REGIMINE REVERENSISSIMI ARCHIDIACONI ET PAROCHI CARMELI AMICO ET CANTORIS VICARII FORANII MATTHEI RICCIARDOLO»21.

Inoltre, porta nel fronte le lettere S.P.S. e l'occhio della Provvidenza nell'incavo (Fig. 7), nel fronte posteriore OPERA DE GRIMALDI ed è decorata con due fasce a volute vegetali alternate a cerchi raggiati al di sotto dell'iscrizione nella gola e nella parte inferiore dell'incavo. Nella descrizione che fa Gozzo della campana dello "Spirito Santo" e in particolare sull'iscrizione è necessario fare delle riflessioni e di fatto, due dati vanno sicuramente corretti: il primo è l'anno in cui è stata fusa la campana. Il 1694 è una data poco plausibile per la fusione. Come si è detto sopra, la chiesa dello Spirito Santo era stata distrutta o quantomeno molto danneggiata dal terremoto dell'anno precedente e la confraternita aveva problemi economici che si protraevano da diversi decenni, tanto che già dalla fine degli anni Cinquanta del Seicento non erano riusciti a pagare i consueti fuochi d'artificio in onore della Madonna Ss.ma della Neve, Patrona di Francofonte[22]. È improbabile, pertanto, che i confrati abbiano speso una cifra considerevole per una campana che non avrebbero potuto collocare. Il 1694 è quindi da considerare come un errore di lettura da parte di Gozzo. Alla visione diretta dell'iscrizione appare chiaro che l'anno indicato è il 1599, dato che contraddice anche una fonte documentaria, che attesta una campana già nel 1563[23]. Il secondo dato che va corretto è il 1862. Nell'archivio della Chiesa Madre è conservato un documento che riguarda proprio questo sacro bronzo[24] e grazie a questo è possibile affermare che la campana attuale è opera del fonditore Pietro Grimaldi di Scordia e che fu realizzata durante il periodo in cui era parroco Carmelo Amico e vicario foraneo Matteo Ricciardolo, entrambi citati nell'*Obbligo,* oltre che nell'iscrizione. Questo documento risale però non al 1862, bensì a dieci anni prima, al 1852. La confusione delle date in Gozzo è dovuta, probabilmente, al fatto che un'altra campana venne fusa nel 1862, forse dallo stesso Grimaldi, anche se non è presente la firma. In questo caso si tratta della quarta campana per grandezza all'interno del campanile, in cui l'unica iscrizione presente è "A+D+ 1862" ed al centro è rilevata la Vergine col Bambino facente parte di un trittico che potrebbe raffigurare san Pietro, la Vergine e san Paolo[25] (Fig. 8). Il contratto di *obbligo* relativo alla campana dello Spirito Santo fu stipulato tra l'arcidiacono e parroco Carmelo D'Amico e il fonditore Pietro Grimaldi[26] «del morto Giacomo fabbricatore di campane domiciliato in Scordia». Il documento fu redatto il 28 agosto 1852 dal notaio Antonino Amico di Francofonte. Con questo documento il parroco Amico si impegnava ad inviare a Scordia la campana, che viene detto essere rotta da tempo. Il peso della campana non viene espresso nel documento[27].
La penultima per dimensioni è decorata con un fregio a festoni racchiuso tra due

Fig. 7. Dettaglio del rilievo con l'occhio della Provvidenza sulla Campana dello Spirito Santo.

Fig. 8. Dettaglio del rilievo della Vergine con il Bambino.

modanature, al di sopra la data 1894 e al di sotto la scritta MAN, comunemente interpretata come una sigla che viene sciolta in "*Maria ad Nives*". Si suole suonare questa campana, detta affettuosamente "Nivi-Nivi", ogni qual volta si svolge una funzione riguardante la Madonna della Neve ed è caratterizzata da un suono particolarmente acuto[28]. L'ultima per dimensione è il cosiddetto "campanino"[29].

Le campane della chiesa di Maria Ss.ma della Concezione Immacolata e Angelo custode

Della chiesa dell'Angelo Custode si ha menzione documentaria sin dal 1621 e sono noti alcuni benefizi di messa risalenti ai primi anni del XVIII e allo stesso periodo deve essere fatto risalire lo spostamento in questa chiesa del culto dell'Immacolata, attestato nella Chiesa Madre dal 1659 e di cui si occupava una congregazione laica[30]. Al 1721 risale la costruzione nelle forme attuali. Questa venne edificata a seguito del donativo fatto dall'allora parroco e futuro arcidiacono Lorenzo Vassallo ai confrati della Congregazione dell'Immacolata che fino a quel momento aveva avuto la loro sede presso l'Annunziata, collocata fuori paese e difficile da raggiungere durante il periodo invernale. Il dono fu particolarmente gradito e i confrati decisero di ampliare gli spazi a loro disposizione e per farlo fu comprato il terreno attiguo su cui costruirono una nuova struttura. Alla fine dei lavori gli altari dedicati all'Immacolata e al Crocifisso sarebbero stati collocati in maniera simile a come si trovavano all'Annunziata e quella che era la chiesa dell'Angelo custode sarebbe stata adibita a sagrestia[31]. Nel 1724 viene l'edificio fu dichiarato sede ufficiale della confraternita e fu dedicato all' Immacolata Concezione[32]. Nel 1733 la chiesa doveva essere conclusa e giunse un altro donativo del parroco Vassallo. Egli consegnò ai confrati la campana piccola della chiesa di S. Francesco alla Silva[33], che era stata distrutta dal terremoto del 1693 e non più ricostruita. I confrati indissero una raccolta fondi per accrescere la campana e collocarne nel campanile una più grande. Furono raccolte 71.19.11 onze che vennero spese per questo scopo[34].
La cella campanaria[35] di questa chiesa ospita tre campane, una campana grande in facciata, e due più piccole. Le iscrizioni risultano poco leggibili e nell'incavo di tutte le campane è presente un rilievo rappresentante la Vergine Immacolata, segno che sono state colate per questo luogo. La campana di sinistra misura 56 cm circa di altezza dalla bocca alla corona ed ha un diametro di 50 cm. È qui riconoscibile la scritta "Giovannino Vinci 1908" (Fig. 9), possibile committente, dato che risulta tra i confrati nel 1916[36]. Questa presenta dei motivi decoravi a foglie di acanto sotto la corona, un motivo a cordone all'altezza dell'incavo e un motivo ad intreccio di losanghe nel labbro. La campana di destra è di poco più piccola, misura 50 cm circa di altezza dalla bocca alla corona, e 45 cm circa di diametro è una opera di Pietro di Grimaldi, come attesta l'iscrizione su tre righe[37] (Fig. 10). Il fonditore è lo stesso della campana dello Spirito Santo e le cui opere si trovano in diversi centri abitati delle Diocesi di Siracusa, Ragusa e Caltagirone[38], anche se la sua biografia non è del tutto chiara.
La maggiore tra le campane ha un'altezza di circa un metro e un diametro di circa 80 cm, presenta un motivo decorativo a 4 linee sul labbro, 2 nella parte bassa dell'incavo e presenta un'iscrizione in due parti, nella parte alta su tre registri e nella parte centrale ad un solo registro, probabilmente la più antica di tutto il castello campanario.

Fig. 9. Dettaglio della scritta Giovannino Vinci 1908.

Fig. 10. Campana fusa da Pietro Grimaldi con il rilievo dell'Immacolata

Campane della Chiesa di Maria Ss.ma del Monte Carmelo e dell'orologio

Dalla ricerca archivistica sono recentemente emersi due documenti riguardanti le campane di questi edifici, che ampliano anche il catalogo delle opere riferibili a Domenico Nicotra, già menzionato per la campana di maggiori dimensioni nella Chiesa Madre. Il primo documento[39] è un vero e proprio atto di acquisto risalente al 1785 tra il fonditore e i sacerdoti Francesco e Giuseppe Terzo, fedecommissari della Chiesa Madre e incaricati dai Giurati dell'università di Francofonte che comprano due campane di piccole dimensioni da utilizzare per l'orologio, limitrofo alla chiesa di San Gerolamo. L'edificio è posto in un'aerea ai margini del cosiddetto *Chiano di la Chiazza,* spostato qui in un momento imprecisato e precedentemente attestato per via iconografica sulla torre del castello[40]. I due si affidano al Nicotra dopo che questo ha lavorato alla campana grande della chiesa Madre.
Il secondo documento[41] è un atto di obbligazione risalente al 31 maggio dello stesso anno tra il Priore del Convento di S. Maria del Monte Carmelo Padre Aventano Elias Disco, insieme a Padre Sebastianao Sodaro, e Padre Giovanni Francisco Maria Chiaramonte, i quali chiedono al campanaro di fondere la campana danneggiata dal peso di due *quintali e rotoli cinquanta* e di utilizzare il metallo per una di sei quintali ed una da un quintale. Al Nicotra sarebbe stato pagato per il metallo necessario e il lavoro 62 once e tarì 12 dilazionate in diversi pagamenti, il primo di 48, il secondo di 12 e i successivi di 4 once ciascuno tra quel momento e l'ottobre del 1786, nel caso in cui non avrebbero potuto pagare il debito sarebbe stato rilevato dal Principe di Palagonia e Marchese di Francofonte, Ferdinando Francesco Gravina ed Alliata. Dopo una visita diretta al campanile[42], è stato possibile appurare che le due campane menzionate non sono presenti, ma se ne trovano due una della fonderia Virgardamo di Burgio[43], fusa

Fig. 9. Campana della fonderia Virgardamo del 1954.

nel 1954, in ricordo del primo anno mariano e in memoria del Canonico Giuseppe Lisi[44] caratterizzata da un particolare fregio che ricorda una striscia di ricamo a "sfilato siciliano" con motivo a rose e nel labbro una passamaneria a rombi (Fig. 11). La seconda misura 85 cm circa altezza da bocca a corona e diametro 60 cm circa 2 nicchie ed è stata commissionata dal procuratore della cappella di San Sebastiano, presente all'interno della chiesa, Carmelo Palagonia probabilmente dopo il 1945.
Le campane sono oggetti che raramente vengono commissionati e che possono restare a per secoli sullo stesso campanile e nel caso in cui la chiesa in cui sono collocate non venga più utilizzata, sono spostate in altre. Anche qualora subiscano dei danni il materiale viene riutilizzato e spesso questo riciclo del materiale viene segnalato nelle iscrizioni, che spesso riportano i dati essenziali del vecchio oggetto nel nuovo, cioè la data di fusione e la dedica al santo, che, come nel caso della dedica a S. Luigi Gonzaga, è anche una delle poche attestazioni del culto. È possibile che altri sacri bronzi siano esistiti e siano state collocate nei campanili delle chiese presenti a Francofonte, anche quelli qui menzionati, ma non è stata ancora rinvenuta la documentazione necessaria a ricostruire la loro storia e quella dei loro fonditori.
La ricerca condotta sui campanari attivi di Francofonte fornisce utili elementi per arricchire il quadro di conoscenze sulla produzione di campane in Sicilia in età moderna, con particolare riferimento ai centri ricostruiti dopo il sisma del 1693 e ai lavori dei cantieri che si protraggono a lungo nei decenni successivi. Si assiste alla circolazione di maestranze mosse dalle richieste della committenza ecclesiastica e feudale a volte ripetute nel tempo. Molti, tuttavia, sono ancora gli aspetti da indagare e sui quali solo attraverso la ricerca sarà possibile dare risposta come l'esistenza di una o più fonderie stabili già nel XVIII secolo e nel successivo o i motivi che spingevano verso particolari dediche, oltre a elenchi sempre più dettagliati di opere di fonditori.

Note

[1] La fondazione di Francofonte viene tradizionalmente attribuita da R. Pirri, *Sicilia sacra disquisitionibus et notitiis illustrata.* Palermo, 1667, p. 683 ad Artale Alagona. Questo dato viene ripreso da M. Gaudioso, anche se con qualche riserva, in diverse sue opere. V. M. Gaudioso, *Francofonte: ricerche e considerazioni storiche.* Palermo, 1916, p. 249 e *passim;* Idem, *Per la storia del territorio di Lentini nel secondo medioevo. Feudi, casali, castelli, baroni dal XIII al XV secolo*, in "Archivio storico per la Sicilia Orientale", 1925, p. 42 *passim*; Idem, *Per la storia del territorio di Lentini nel secondo medioevo. I feudi di Chadra e Francofonte*, in "Archivio storico per la Sicilia Orientale", 1926, pp. 227-289; Idem, *La Sicilia feudale. La questione demaniale a Francofonte.* Catania, 1969*,* p. 1 e *passim*; Idem, *Francofonte formazione urbanistica e sacra*. Catania, 1970, p. 1 e *passim*; Idem, *Per la storia del territorio di Lentini nel secondo medioevo: le baronie di Chadra e Francofonte.* Catania, 1992, p. 20 e *passim.* La lettura e il confronto con pubblicazioni non monografiche sull'abitato di Francofonte o sulla sua storia ma altrettanto interessanti quali A. Giuffrida, *Il cartulario della famiglia Alagona,* Palermo – Sao Paulo, 1978, pp. 44; 52; A. Marrone, *Repertorio della feudalità Siciliana, (1282-1390)*, in "Mediterranea, ricerche storiche", Quaderni 1, 2006, pp. 30-32, hanno chiarito che il fondatore deve essere identificato in Manfredi Alagona, fratello di Artale, che ha ottenuto il suo potere sul feudo di Bulfida per via dotale. Per una biografia di Manfredi Alagona si rimanda a F. Giunta, *Alagona Manfredi.* in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 1, Roma, 1960. *Ad vocem* e a D. Santoro, *Il tesoro recuperato. L'inventario dei beni delle regine di Sicilia confiscati a Manfredi Alagona nel 1393*, in *Anuario de estudios medievale*, 2007, pp. 71-106.

[2] La prima attestazione del castello di Francofonte si trova nelle *Rationes decimarum* del 1366 come *fortilitio francofontis*. Se si considera che l'anno del matrimonio tra Manfredi Alagona e Luchina Moncada, si può affermare che il castello fu probabilmente costruito tra il 1356 e il 1366: P. Sella, *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV, Sicilia.* Città del Vaticano, 1944. p. 125.

[3] Bulfida era un feudo collocato nella Sicilia orientale, nel territorio dell'attuale provincia di Siracusa, sulle prime colline al margine meridionale della piana di Catania e sul quale oggi sorge il centro abitato di Francofonte. Secondo quanto affermato da Gaudioso in *Sicilia feudale* ... 1969, p. 31, confinava con i feudi di Passanitello ad occidente, con Passaneto e Gadera a nord-ovest, e con quest'ultimo anche a nord – est, a meridione con il torrente Risicone, a sud-est con Rizzolo. Le prime attestazioni documentarie note risalgono alla prima metà del XIII secolo, quando, dopo la confisca da Parte di Federico passò dalla famiglia Fimetta al maestro Anselmo, *asbirgerius* imperiale nel 1233. Questo deve essere ritornato alla famiglia Fimetta, poiché lo ri ritrova nel testamento di Aloisia Fimetta nel 1270, che lo lascerà al nipote Simone, che a sua volta lo lascerà al figlio della sorella Aloisia e di Perino di Malta, Guglielmo, il quale sposò Clara de Rocka, da cui ebbe una figlia, Luchina, che ereditò i casali Bulfida, Scordia Soprana, Gilermi e Murgo. Luchina di Malta sposerà tra il 1308 e il 1310 Guglielmo Raimondo Moncada, figlio secondogenito di Pietro Moncada marchese di Aitona. Ereditano il feudo e la gestione dello stesso i due figli maggiori Guglielmo Raimondo II e Periconio Moncada. Quest'ultimo riceve in dono dalla madre il 12 aprile 1347 alcuni beni fra cui il feudo Bulfida. Perriconio, sposò una certa Contessa e fu padre di Luchina, risulta già morto l'11 marzo 1356, quando la figlia, poco più che dodicenne, andò in sposa a Manfredi Alagona. L. Sciascia, *Le donne e i cavalier, gli affanni e gli agi. Famiglia e potere in Sicilia tra il XII e il XIV secolo.* Messina 1993, *passim;* Idem, *Pergamene siciliane dell'archivio della corona d'Aragona (1188-1347)*, Palermo, 1994, *passim*; Idem, *Lentini e i Lentini dai normanni al Vespro*, in *La poesia di Giacomo da Lentini: scienza e filosofia nel 13. secolo in Sicilia e nel Mediterraneo occidentale.* Palermo, 2000, pp. 9-34 e A. Marrone, *Repertorio* ... 2006, *passim*.

[4] A. Giuffrida, *Il cartulario* ..., 1978, pp. 44, 52.

[5] P. Dinaro, *Francofonte 1693-1746. Il terremoto e la ricostruzione*, Barcellona Pozzo di Gotto, 2020.

[6] Il corpo longitudinale è lungo 50 m, mentre il transetto è di 30 m e nell'incrocio di questi due corpi di fabbrica è stata realizzata la cupola ottagonale su tamburo della stessa forma, decorata nel 1907 dal Di Maiuta. Cfr. P. Dinaro, *Francofonte*…, 2020, pp. 51-60.

[7] Archivio di Stato di Siracusa; Notar Biagio Nigro, 27 marzo 1717. D'ora in avanti verrà indicato con la sigla ASSr. Cfr. P. Dinaro, *Francofonte*…, 2020*,* p. 60.

[8] La chiesa dello Spirito Santo sorgeva nella parte più alta dell'abitato, verso l'area detta "Canali", omonima del torrente. L'edificio fu costruito in un momento imprecisato anteriore al 1512, anno della prima menzione documentaria, e nel 1551 era già sede di una confraternita. All'interno della chiesa era presente una cappella con altare dedicato a santa Barbara, nella quale era custodita la statua con il suo fercolo. Oltre a questo altare erano presenti l'altare maggiore, di san Cristoforo, del Crocifisso e di san Giacomo, quest'ultimo fondato nel 1635 per volere di don Ignazio Gravina. V. M. Gaudioso, *Francofonte ...* 1970, p. 88.

[9] La cella campanaria ha le seguenti dimensioni; 345 cm circa nei lati est (facciata principale) ed ovest e 195 cm circa nei lati nord e sud.

[10] Le campane sono collocate all'interno di archi a tutto sesto e così disposte: dal sagrato della chiesa si notano a destra la campana grande e accanto vi è la campana dedicata ai Ss. Luigi Gonzaga e Antonio Abate. Nel lato sud la III per grandezza dedicata allo Spirito Santo. Nel lato opposto la IV per dimensioni e ad ovest, lato che guarda al tetto della navata della chiesa, sono poste le due più piccole. A sinistra di chi guarda la così detta Campana della Madonna della Neve e il campanino. Al momento della visita del 18/12/2018 la IV e la VI erano prive di batacchio e lo sono tuttora.

[11] «Campane num. Quattro. Una grande di contali 17 incirca, una di contali 6 incirca, un'altra di contali 3, e d'un'altra corale di contali 60 incirca». Archivio Chiesa di S. Antonio Abate Francofonte (d'ora in avanti ACSAAF), Vol. 29, ff. 375-380. L'ultima indicata è probabilmente quella di Nicola Arcuri, dedicata a S. Luigi Gonzaga e rifusa nel 1960. Vd. *infra*.

[12] Ha un diametro di 110 cm e l'altezza di 110 cm.

[13] B. De Marco, *Nicotra Domenico*, *ad vocem*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, II, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, p. 458.

[14] *Ibidem.*

[15] V. *infra*.

[16] Nonostante sia relativamente recente, il manoscritto è stato letto e considerato alla stregua di altri documenti rinvenuti e relativi alle campane.

[17] Archivio chiesa S. Antonio Abate di Francofonte, *Liber Chronicon*, c. 33. D'ora in avanti ACSAF.

[18] R. Termotto, *Arcuri Nicolò*, *ad vocem*, in *Arti decorative in Sicilia*…, I, 2014, p. 23.

[19] Archivio Chiesa di S. Antonio Abate Francofonte, *Liber Chronicon*, c. 33. L'archivio verrà d'ora in poi indicato con la sigla ACSAAF.

[20] P. Antonino Finocchio, nato il 26 agosto 1667 a Francavilla di Sicilia. Figlio di Michele, dottore in legge in *utriusque legis,* e di Margherita Laviano. Egli studiò legge a Catania per volere dello zio paterno Giuseppe, che gli aveva anche organizzato un matrimonio con una ricca ragazza di Castiglione. Rinunciò alla sua vita laica ed entrò come novizio nella Compagnia di Gesù il 16 ottobre 1684, fu investito del sacerdozio il 2 febbraio 1701. Una menzione della fondazione della cappella dedicata a S. Ignazio viene fatta in M. Gaudioso, *Francofonte*... 1970, p. 75, ma la statua e più in generale il culto del santo sono pressoché inediti.

[21] L'iscrizione completa è stata ricavata dal *Liber Chronicon,* non essendo possibile leggerla integralmente a causa della sua collocazione, v. *infra*.

[22] Archivio di Stato di Siracusa, atti dell'Università di Francofonte, vol. 497 (39), f. 104. D'ora in avanti indicato come ASS.

[23] M. Gaudioso, *Francofonte ...* 1970 p. 88, nota 4.

[24] ACSAAF, *Chiesa Madre; Cappelle del SS. Sacramento e dello Spirito Santo*. Doc. del 28 agosto 1852.

[25] ACSAAF; *Liber Chronicon*, f. 33. L'anno di fusione a cui fa riferimento il parroco Gozzo è il 1862, ma la terza cifra sembra essere stata corretta e derivare da un "5".

[26] V. P. Dinaro, *La Campana dello "Spirito Santo" di Francofonte. Un cantore della storia prima e dopo i terremoti del 1693*. In *La Ceramica in Sicilia dalla Preistoria all'età Contemporanea*, Atti del III Convegno Internazionale, a cura di Rosalba Panvini e Alfio Nicotra, pp. 311-318, Roma 2023; P. Dinaro, *Una famiglia di fonditori di campane della Scordia dell'Ottocento: I Grimaldi. L'attività tra le diocesi di Siracusa, Caltagirone e Catania*. In *Platea Magna: studi sulla storia di Scordia. 2*, a cura di C.F. Parisi, A. Cocuzza e C. Gambera, pp. 161-178, Catania 2023.

[27] ACSAAF, *Chiesa Madre; Cappelle del SS. Sacramento e dello Spirito Santo*. Doc. del 28 agosto 1852.

[28] Questa campana misura 45 cm di altezza compresa la corona e circa 35 di diametro alla bocca.

[29] Il campanino un'altezza di 35 cm e un diametro di circa 25 cm e presenta un'iscrizione sul labbro che non è stato possibile rilevare.
[30] M. Gaudioso, *Francofonte*…, 1970, pp. 94-95.
[31] ACSAAF, carte sciolte, *Congregazione di Maria SSa Annunziata*, 2 aprile 1721.
[32] M. Gaudioso, *Francofonte*…, 1970, p. 96.
[33] M. Gaudioso, *Francofonte*…, 1970, pp. 102-107.
[34] ACSAAF, Carte Sciolte, Congregazione di Maria SS.a Annunciata, 8 settembre 1733.
[35] La cella campanaria misura 375 cm x 140 cm ed è raggiungibile attraverso una scala a chiocciola in pietra.
[36] ACSAAF, Carte Sciolte, *Congregazione di Maria SS.a Annunciata*.
[37] +IMMACOLATA MARIA VIRGINE CONCEPTIO […]
[SIT NOBIS] SALUS ET PROTECTIO AMEN A DEVOTIONE […]
[…] FRANCISCI A FRANCOFONTE DEFFR OPUS PIETRI GRIMALDI […]
[38] P. Dinaro, *Una famiglia*…, 2023 e Idem, *La Campana*…, 2023.
[39] ASS, Not. Vinci Giovanni Nepomuceno, n° 4453, CC. 244 r/v.
[40] Archivio di Stato di Palermo, Miscellanea, Carte topografiche, n. 11. Disegno su carta di 43,5×29,1 cm. Il Rivelo invece Archivio di Stato di Palermo, Tribunale del Real Patrimonio, b. 2151. Su questo disegno vd. L. Gazzè, *Le carte cinquecentesche per il governo del territorio*, in *L'insediamento in Sicilia d'età moderna e contemporanea*, Atti del convegno internazionale (Catania 20 settembre 2007), a cura di E. Iachello e P. Militello, Bari 2008, pp. 67-83.
[41] ASS, Not. Vinci Giovanni Nepomuceno, n° 4453, CC. 321-322.
[42] La cella campanaria misura 4,45 m x 1,31 m.
[43] Questa campana misura 60 cm diametro e 75 cm di altezza. Informazioni sulla storia di questa famiglia di fonditori si possono trovare in R. Lentini, *Fonditori di Campane a Burgio*, Palermo 2014, pp. 86-108.
[44] «[…] ANNO MARIANO PER OPERA DEL […]
PARROCO SANZARO SEBASTIANO QUESTA CAMPANA […
[…] IN MEMORIA DEL CANONONICO GIUSEPPE LISI […]
[…ADRINI] DI LUI NIPOTE DON PAOLO LISI […]
PER CHIAMARE I FEDELI AI SACRI MISTERI».

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

L'argentiere palermitano Pietro Carlotta e l'inedito paliotto della Chiesa Madre di San Fratello (Me)

di Salvatore Anselmo

È noto come la ricerca sul campo, in particolare nei centri distanti dai capoluoghi di regione, riveli opere d'arte inedite e di notevole interesse. L'indagine sull'ingente patrimonio storico-artistico delle diverse realtà isolane ha palesato, infatti, come la committenza si sia indirizzata ad artisti attivi non solo nel comprensorio ma, soprattutto, nei più grandi centri del sud Italia, in particolare a Palermo. Nobili, prelati, ordini religiosi e congreghe, conoscitori delle più aggiornate istanze culturali, furono, dunque, committenti di manufatti più *à la page* che risposero, in particolare nel Settecento, al frenetico rinnovamento dell'arredo chiesastico rimpiazzando precedenti testimonianze figurative.
Avvalora l'aggiornamento della committenza ecclesiastica dei centri dell'entroterra l'inedito paliotto d'argento della Chiesa Madre, titolata a Maria Santissima Assunta, in precedenza chiesa di Santa Maria di Gesù dei Padri Riformati, di San Fratello (Me), borgo dei Nebrodi ricadente nella Diocesi di Patti (Me)[1] (Fig. 1). *L'antependium*, come denuncia il punzone del console palermitano Salvatore Pip[2], è stato eseguito nel 1737-1738 da Pietro Carlotta, o Carrotta (1681-1759)[3], che

Fig. 1. Pietro Carlotta (attr.), 1737-1738, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, San Fratello

Fig. 2. Pietro Carlotta (attr.), 1737-1738, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, San Fratello (part.).

impresse, in più elementi, il marchio PC* (Fig. 2). La tipologia compositiva-architettonica del manufatto, costituita da lamine applicate a un velluto rosso di fondo, ha immediati precedenti in altri due antialtari in argento e tessuto custoditi in Sicilia: il paliotto della Matrice Nuova di Castelbuono (Pa), riferito a Nunzio Ruvolo (doc. 1723-1750) che lo dovette eseguire nel 1725-1726, e quello della Chiesa Madre di Collesano (Pa), documentato nel 1721-1723 a Francesco Testagrossa (doc. 1677-1737)[4] (Fig. 3). Modello, quello proposto dai due argentieri palermitani, che deriva dal più sontuoso e articolato paliotto in velluto e argento del 1725 della Basilica di San Francesco d'Assisi di Palermo, compiuto da un argentiere con il punzone PC e giglio verticale che di recente è stato riconosciuto nel palermitano Placido Carini (1661-1734)[5]. Non è, infatti, da escludere, che Carlotta abbia adoperato lo stesso disegno preparatorio, possibilmente ideato da un architetto, che plausibilmente circolava nelle botteghe del Ruvolo e/o del Testagrossa o che si sia ispirato alle opere eseguite dai due colleghi. Il paliotto di San Fratello è, infatti, una scena di portico a due braccia e con esedra centrale che con le dovute varianti, possibilmente desunte da progetti per apparati effimeri circolanti in Sicilia in epoca barocca[6], sembra derivare dall'incisione del catafalco di Ferdinando II di Alfonso Parigi (1606-1656) e Stefano Della Bella (1616-1664). Quest'ultima è inserita nel libretto de *Esequie della Maestà Cesarea dell'imperatore Ferdinando II celebrate all'altezza Serenissima di Ferdinando II Granduca di Toscana nell'insigne Collegiata di San Lorenzo il 2 aprile 1637* (Firenze 1637)[7]. Tale tipologia

Fig. 3. Francesco Testagrossa,1721-1723, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, Collesano.

Fig. 4. Pietro Carlotta (attr.), 1737-1738, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, San Fratello (part.).

Fig 5. Pietro Carlotta (attr.), 1737-1738, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, San Fratello (part.).

di *antependium*, detta a portico di proscenio, caratterizza diversi paliotti siciliani[8], perlopiù in argento o in tessuto ricamato e con applicazioni in corallo, che, oltre a partecipare con la coeva produzione policroma a commesso marmoreo[9], ha origine in pieno clima post-tridentin[10]. Il paliotto di San Fratello, articolata architettura tra fantastici elementi naturali, è, infatti, concepito con un'esedra centrale, riservata ai nobili e gloriosi fratelli martiri, Alfio, Filadelfo e Cirino[11] (Fig. 4), e con un arcone spezzato dall'imponente figura della Vergine Assunta (Fig. 5). Concludono lateralmente la struttura architettonica un santo con abito da legionario e una santa riccamente abbigliata con teschio in mano (Figg. 6 - 7). Essa si può verosimilmente identificare con Maria Maddalena, il cui attributo iconografico è anche il teschio[12], oppure con Tecla, ricca matrona romana, paralitica e devota di Dio, che fu guarita dai tre fratelli[13]. Il santo in uniforme, invece, potrebbe essere Demetrio di Tessalonica o Mercurio[14], quest'ultimo fu un soldato che, dopo aver supplicato i tre fratelli affinché questi guarissero il giovane ebreo indemoniato nei pressi di Lentini (Ct), venne torturato insieme a diciannove militi[15]. Le figure dei Buoni, rimarcate dagli elementi architettonici che conferiscono spazio teatrale e facilitano la comunicazione, rivelano, quindi, come l'artefice fece confluire all'*art imaginandi* l'*ars memorandi* dei santi[16]. L'arredo è, come è stato osservato in merito a questa tipologia di *antependium*, "il prodotto di una cultura incline all'intrigo tra teatro e mnemotecnica"[17]. Gli *Athleta Christi*, inoltre, affiancano i tre patroni del borgo nebroideo, qui allocati in posizione centrale secondo una concezione ancora controriformata in uso nelle pale d'altare dalla Maniera sino a gran parte del Seicento[18]. Santi e

Fig. 6. Pietro Carlotta (attr.), 1737-1738, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, San Fratello (part.).

Fig 7. Pietro Carlotta (attr.), 1737-1738, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, Chiesa Madre, San Fratello (part.).

patroni, infatti, sono posti sul secondo registro, il primo del quale è riservato alla figura della Vergine, colei che ha dato al mondo Gesù, l'origine della fede cristiana. Elementi architettonici con figure di santi, festoni, fiori e conchiglie ed esuberanti motivi decorativi, affidati alla tecnica dello sbalzo e al cesello con il quale il nobile metallo è plasmato come un bassorilievo in argilla, connotano il *corpus* delle suppellettili liturgiche eseguite Pietro Carlotta. Figlio di Andrea e Antonina, è fratello di Pasquale (doc. 1677-1741), anch'egli argentiere che si firmò verosimilmente con il punzone costituito dalle iniziali P*C[19]. Pietro Carlotta, a cui la storiografia isolana riconduce, fin dal 1996, il marchio PC seguito da una piccola stella[20], spesso affine a un asterisco, rivestì, a conferma della sua perizia, la carica di consigliere degli orafi della maestranza di Palermo negli anni 1726, 1737 e 1742[21]. Egli produsse, quindi, in quel periodo che vide convivere stilemi tipici del Barocco con l'esordiente sintassi Rococò, epoca in cui a Palermo e provincia operarono – in seno a quel fermento cantieristico di chiese, monasteri e palazzi nobiliari che ridiede una *facies* più *à la page* all'intero del tessuto urbano – figure di artisti emergenti coadiuvati da artigiani, in un team di maestranze diverse. Notevole, in tal senso, è stato l'apporto dell'architetto Giacomo Amato (1643-1732), divulgatore della cultura romana nell'isola, del pittore Antonio Grano (1660-1718), spesso collaboratore del primo, e dello stuccatore Giacomo Serpotta (1656-1732), équipe a cui sono ricondotti, spesso su base documentaria, progetti e modelli per sontuose opere d'arte decorative in argento, oro, corallo, smalti e materiali preziosi[22].

Fig. 8. Pietro Carlotta, Giuseppe Palumbo, Giovanni di Palermo, 17161-1717, *reliquiario di Santa Rosalia*, argento sbalzato, cesellato, inciso e con parti fuse, 1716-1717, Tesoro della Basilica di San Petronio, Bologna (part.).

Il legame di Pietro Carlotta con l'establishment palermitana è attestato, oltre che dal ruolo di consigliere della maestranza degli orafi e argentieri, anche dalla sua partecipazione al pregevolissimo *reliquiario di Santa Rosalia* della Basilica di San Petronio di Bologna, nella cui base si individua, oltre all'aquila a volo alto con RUP (*Regia Urbs Panormi*) della maestranza palermitana, il punzone PC con stella a sei punte (Fig. 8)[23]. Commissionato nel 1716 dal senato di Palermo e offerto dallo stesso nel 1717 alla città emiliana come contraccambio del dono del reliquiario del velo di Santa Caterina de' Vigri del 1714 custodito nella Cattedrale palermitana, l'opera è ampiamente nota alla storiografia italiana. Quest'ultima riferisce il prezioso reliquiario in un primo momento a un anonimo argentiere e successivamente al palermitano Pasquale Cipolla (doc. 1762-1799) e in ultimo a Pasquale o Pietro Carlotta unitamente ad altri autori citati dalle fonti e dalle iscrizioni[24]. Il reliquiario, come riferiscono i documenti, fu, infatti, eseguito da Giuseppe Palumbo (doc. 1699-1716), al quale si deve la figura a fusione della Santa patrona di Palermo posta sulla parte apicale, e da Giovanni di Palermo, artefice della ghirlanda dove appose la firma seguita dal verbo "inventi"[25]. L'ipotesi che il punzone PC con stella a sei punte impresso sulla modanatura della base sia da ascrivere a Pietro Carlotta, e non a Pasquale Cipolla, è avallata anche dal verbale di consegna del 13 aprile 1717 il quale riporta: «m.ro di…Carlotto e m.ro Giov(ann)e da Palermo portarono lo reliquiario d'argento»[26]. Per il prezioso manufatto, a conferma dell'alta considerazione di cui godeva il Nostro autore, è stato acutamente ipotizzato, sin dal 1989, il progetto di Giacomo

Fig. 9. Pietro Carlotta (attr.), 1704, *mazza processionale*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Palazzo di Città, Pollina.

Amato, su disegno di Antonio Grano, possibilmente con il bozzetto di Serpotta[27]. La suppellettile bolognese, infatti, è stata accostata al *reliquiario di Santa Rosalia* del 1692-1693 del santuario sul monte Pellegrino[28], notevole manufatto progettato da Amato su disegno di Grano ed eseguito dall'argentiere gesuita Andrea Mamingari (doc. 1670-1738)[29], artista di cui recentemente è stata ricostruita l'attività[30].

L'abilità di Pietro Carlotta quindi emerge sin dalle sue prime opere, lo certifica la mazza dell'*Universitas* del palazzo di Città di Pollina (Pa), commissionata dal marchese di Geraci Girolamo Ventimiglia del Carretto nel 1704[31] (Fig. 9). Essa è costituita dall'asta, con il marchio del console palermitano Giacinto Omodei in carica negli anni 1703-1704 e con il punzone PC* (Fig. 10), e dal grosso pomo culminante con la figura del patrono San Giuliano[32]. Motivi acantiformi, tra scudi con iscrizioni, stemma e immagine dello stesso santo vescovo, connotano il manufatto che per la presenza di figure ignude rivela i debiti con la tarda cultura manierista[33]. Aderisce, invece, esauriente-

Fig. 10. Pietro Carlotta (attr.), 1704, *mazza processionale*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Palazzo di Città, Pollina (part.).

Fig. 11. Pietro Carlotta (attr.), 1720-1721, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, chiesa di santa Maria delle Grazie, Gioiosa Marea.

mente alla temperie del primo Settecento l'ornamento di immagine sacra della chiesa di Sant'Antonio Abate di Bisacquino (Pa), vidimato dal console palermitano Geronimo Cristadoro tra il 1720 e il 1721 e impresso con il marchio PC*. In esso il decoro è affidato a volute speculari dalle quali hanno origine fiori dai carnosi petali[34]. Una soluzione decorativa fitomorfa che, secondo quel gusto dell'*horror vacui*, esplose nella produzione artistica barocca: dai marmi mischi ai tessuti ricamati, dai gioielli agli intagli, dagli stucchi alle ceramiche. Sinuosi racemi, con opulenti fiori, le cui corolle si aprono ora a destra ora sinistra, fungono, infatti, da finta cornice al paliotto in argento e velluto della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Gioiosa Marea (Me), opera vidimata dal console palermitano Francesco Bulgarello e che la presente ricerca consente di riferire al nostro per il punzone PC* impresso su più lamine[35] (Figg. 11 -12). Tratti dal vasto repertorio figurativo della natura, i motivi fitomorfi del paliotto risultano

Fig. 12. Pietro Carlotta (attr.), 1720-1721, *paliotto*, argento sbalzato, cesellato, inciso e velluto, chiesa di santa Maria delle Grazie, Gioiosa Marea.

ispirati ai commessi marmorei policromi di età barocca e tardo barocca riproposti[36], con ago e fili di seta policromi, anche dai ricamatori siciliani come attesta il sontuoso piviale del 1700-1720 della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis a Palermo (n. inv. 7854), proveniente dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie ai Divisi[37] (Fig. 13). Al centro dell'*antependium* in argento, sempre con analoghe soluzioni floreali, Carlotta, su esplicita indicazione della commessa, sbalzò e cesellò, con perizia, la Vergine Assunta tra i Santi Pietro e Gaetano. È stato, inoltre, ipotizzato che fu il vescovo Pietro Galletti (1664-1757), uomo di cultura e promotore di varie commesse nella Diocesi di Patti che resse dal 1723 al 1729 e alla cui giurisdizione ecclesiastica appartiene Gioiosa[38], a indirizzare i committenti verso un argentiere palermitano[39]. Soluzioni modulari, festoni e foglie, contrassegnano, invece, le modanature della base del reliquiario di Sambuca di Sicilia (Ag), opera del 1722-1723 nella quale Carlotta ricorse a testine di cherubini alati e angeli adoranti sulla teca che farebbero ipotizzare un originario uso di ostensorio più che di reliquiario[40].
La chiesa di Sant'Antonio Abate di Bisacquino, ove è custodito il ricordato ornamento da statua, fu riedificata, come attesta un'epigrafe, già nel 1639, da don Francesco Bona[41]. Quest'ultimo appartenne alla nobile famiglia locale che, investita dal titolo di baroni di Giardinello, elargì diversi manufatti alla comunità locale[42]. Don Emanuele Bona Fardella, verosimilmente congiunto del precedente, donò, ad esempio, alcune opere al centro siciliano, come l'ostensorio, eseguito nel 1744-1745 da Pietro Carlotta che vi appose il punzone PC*[43]. In esso l'argentiere eluse le più usuali soluzioni barocche, come le testine di cherubini alati sulla cornice della raggiera costituita ancora da raggi dalla forma di fiamme che si alternano a quelle verticali, approdando a decori propri della produzione tardo barocca con motivi fitomorfi che già preludono al Rococò[44]. Il nostro autore poté

Fig. 13. Ricamatori siciliani, 1700-1720, *paliotto*, raso ricamato, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo, già chiesa di Santa Maria delle Grazie ai Divisi.

adoperare un analogo repertorio pure sull'ostensorio, ancora da rintracciare, per la confraternita di Santa Maria Maddalena del quartiere Militare di Palermo per il quale si era obbligato il 4 giugno 1749[45]. L'attività di Carlotta è attestata a Bisacquino anche nel 1745-1746, quando impresse il suo marchio sul calice in argento della chiesa di Maria Santissima del Carmine (Fig. 14)[46]. Suppellettile liturgica la cui tipologia decorativa, a eccezione del sottocoppa, sarà reiterata sul calice della Matrice Nuova di Castelbuono, opera vidimata dal console palermitano Gaspare Leone nel 1748-1749 e dall'incompleta sigla C* con il bollo della maestranza[47]. Il Nostro autore fu quindi apprezzato anche dall'alto clero isolano se anche don Domenico Valguanera (1697-1751), dei principi di Torremuzza e Gravina nonché vescovo della Diocesi di Cefalù (Pa) dal 1732 al 1751[48], gli commissionò i tre contenitori per olii sacri della Cattedrale ruggeriana[49] (Fig. 15). Le opere, vidimate dal console palermitano Antonio Gulotta nel 1735-1736[50], recano, in più parti, oltre al bollo della maestranza di Palermo, il marchio PC* che consente di ascriverle a Pietro Carlotta mentre in precedenza erano riferite

Fig. 14. Pietro Carlotta (attr.), *calice*, 1745-176, chiesa di Maria Santissima del Carmine, Bisacquino (part.).

Fig. 15. Pietro Carlotta (attr.), 1735-1736, *vasi porta olii*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Tesoro della Cattedrale, Cefalù

Fig. 16. Pietro Carlotta (attr.), 1735-1736, vasi porta olii, argento sbalzato, cesellato e inciso, Tesoro della Cattedrale, Cefalù (part.).

ad altro argentiere[51] (Fig. 16). I tre grandi contenitori, dalla decorazione a specchio, risultano altresì impreziositi dallo stemma del presule e dalla figura del Santissimo Salvatore, titolare del Sacro Tempio, posti dentro una ghirlanda, e dalle iscrizioni che ne indicano l'originaria destinazione[52].

Fig. 17. Pietro Carlotta (attr.), *calice*, 1759, Museo Diocesano, Caltanissetta, già chiesa di San Sebastiano.

Pietro Carlotta introdusse con più fermezza i motivi decorativi rococò sul calice del 1759 del Museo Diocesano di Caltanissetta e proveniente dalla chiesa di San Sebastiano. Esso fu donato dal vescovo Giovanni Guttadauro (1814-1896) nel 1879 (Fig. 17), probabilmente in occasione della ribenedizione dell'edificio chiesastico avvenuta a conclusione dei lavori di restauro[53]. Nella suppellettile liturgica, ultima opera a noi nota, l'autore, che il 10 febbraio 1758 fa una donazione, insieme alla moglie Giuseppa, ai figli Giuseppe e Antonina[54], si avvalse di sinuosi motivi conchiliformi. Questi ultimi, intrecciandosi con tortuose volute, costituiscono la base che sorregge altrettante soluzioni che fungono da fusto terminante con una corolla la quale regge il sottocoppa e la coppa. Nell'adozione di tale repertorio

decorativo, che conferisce maggiore dinamicità al calice, Carlotta si rivela conoscitore dei più diffusi repertori canonici della temperie rococò, come i progetti grafici ideati da Juste-Aurèle Meissonnier e dalla scuola francese che circolavano in Europa[55]. Ne costituisce prova la base dei candelieri a tre braccia ideati dal decoratore, come quello eseguito tra il 1734 e il 1735 dall'orafo Claude Duvivier e ubicato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi[56]. In merito alla propagazione del Rococò francese in Sicilia è stato osservato come la via più naturale sia stata Napoli, allorquando l'isola, nel 1735, passò in mano a Carlo III di Borbone[57]. Si deve, infatti, attendere la fine degli anni Quaranta del Settecento affinché gli argentieri siciliani si cimentassero, anche a seguito della diffusione delle incisioni francesi, in esuberanti *rocaille* francesi[58].
Il marchio PC con stella o asterisco è stato, infine, individuato sul servizio di lavabo del 1764, vidimato dal console Francesco Mercurio, della Cappella Palatina di Palermo[59], motivo che consente di ipotizzare come il punzone dell'artefice sia stato utilizzato anche dalla fiorente bottega considerato che il Nostro passa a miglior a vita nel 1759. In conclusione, quindi, Pietro Carlotta, che vidimò le sue opere con PC con asterisco o stella a sei punte, si rivela un artefice di spicco nella produzione dell'argenteria del XVIII secolo e attento conoscitore delle più aggiornate tendenze. Coadiuvato dall'atelier di famiglia, quasi certamente composta dai figli Antonino e Giuseppe[60], operò nelle diverse realtà della Sicilia occidentale e orientale.

Note

Referenze fotografiche: 1-2, 4-7 di Angelo Cucco, 3 Vincenzo Anselmo, 8-10, 15-16 archivio dell'autore, 11-12 don Antonio Sabataro, 13 Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, 14 Gino Campisi, 17 Museo Diocesano di Caltanissetta

Le fotografie nn. 3, 15 e 16 per gentile concessione della Presidenza della Consulta Diocesano dei Beni Culturali Ecclesiali di Cefalù

[1] Per la storia di San Fratello si veda L. Vasi, *Delle origini e delle vicende di San Fratello*, Palermo1882, estratto *Archivio Storico Siciliano*, fasc. 3-4, n. s., a. VI (1881). L'opera in esame presenta le seguenti dimensioni 250×102 cm.

[2] S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, II ed. Milano 2010, p. 75.

[3] S. Barraja*, I marchi di bottega degli argentieri palermitani. Parte seconda,* in *Il bello, l'idea, la forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto-G. Travagliato-M. Vitella, Palermo 2022, p. 141. Si veda pure Idem, *ad vocem* Carlotta (Carotta) Pietro, in *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2014, p. 110.

[4] Per i paliotti si rimanda rispettivamente a M. C. Di Natale, *Il Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", collana diretta da M.C. Di Natale, Caltanissetta 2005, scheda n. 19, p. 62; R. Termotto, *Collesano. Guida alla Chiesa Madre Basilica di S. Pietro*, Bagheria 2010, pp. 133-136 e M. Failla, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Collesano. Storia, arte, liturgia, fede*, Geraci Siculo 2016, pp. 57-59. Per questa tipologia di paliotti si consulti R. Civiletto. *Paliotti siciliani tessili "a rilievo plastico" in argento tra Sei e Settecento. Felice commistione d'arte tessile e argentaria*, 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, Catania 2008, pp. 281-301.

[5] M.C. Ruggieri 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, pp. 156-157 e R. Vadalà, scheda n. 19, 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, p. 187. Si veda pure S. Barraja, *I marchi di bottega*…, in *Il Bello, l'Idea*…, 2022, p. 141 dove l'autore riconduce con più convinzione il marchio a Placido Carini.

[6] G. Isgrò, *Feste barocche a Palermo*, Palermo 1981; a riguardo si veda pure M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare*…, 1992, pp. 15-43; M.S. Di Fede, *La resta barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni*, in "Espacio, Tempo y forma-Historia del Arte", s. VII, 18-19, 2005-2006, pp. 49-75 e M. De Luca, *Altari e apparati effimeri nella Palermo barocca. La festa di San Mamiliano in un manoscritto del 1658*, in *Architetture barocche*…, 2008, pp. 67-83 e, più in generale, *Le capitali della festa*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007. Si vedano pure i numerosi disegni ora custoditi alla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, A. Bombace, *La biblioteca dell'Architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, catalogo della mostra (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana A. Bombace, 8-22 novembre) a cura di M.S. Di Fede-F. Scaduto, Palermo 2007.

[7] Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 101755 St. sc., si veda riprodotta in R.C. Proto Pisani, *Riflessi fiorentini all'origine dei paliotti di "Architettura" siciliani*, in *Architetture barocche*…, 2008, p. 35, Fig. 11. A riguardo si veda pure M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare*…, 1992, pp. 16 e 77 nota n. 3.

[8] Un primo studio sui paliotti a portico di proscenio si deve a M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare*…1992, pp. 16-44.

[9] Per i paliotti in marmo e pietre dure si rimanda a V. Sola, *Paliotti architettonici siciliani in marmo e pietre dure*, in *Architetture barocche*…, 2008, pp. 85-97.

[10] L'osservazione è di M. Vitella, *Paliotti architettonici d'argento nella Sicilia occidentale: espressione dell'arte controriformata*, in *Architetture barocche*…, 2008, p. 57.

[11] Per l'iconografia e la vita dei Santi Alfio, Filadelfo e Cirino si rimanda a G. Morabito *ad voces*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961, I, 832-834; B. Iraci, *Bibliografia sui santi Fratelli Martiri Alfio, Filadelfio e Cirino. Opere edite, inedite e manoscritti*, presentazione di C. Versaci, Melegnano 2021 che riporta la vasta bibliografia e M. Re, *Il codice lentinese dei santi Alfio, Filadelfio e Cirino. Studio paleografico e filologico*, Palermo 2007. A riguardo si veda pure pure *L'evoluzione dell'urna reliquiario in Sicilia dal Seicento al Settecento. Un caso inedito: la cassa d'argento di Sant'Alfio a San Fratello (Me)*, in *Las artes suntuarias al servicio del culto divino. Siglos XVI-XVIII*, a cura di L. Illescas, A. Jantos Santos, J. Rivas Carmona, M.C. Di Natale, S. Intorre, Sevillas-Roma 2024, pp. 423-435.

[12] Per l'iconografia si veda M.C. Celletti, *ad vocem*, in *Bibliotheca*…, 1966, VIII, pp. 1104-1107.

[13] M. Re, *Il codice lentinese dei santi*…, 2007, p. 56

[14] Per l'iconografia si veda M.C. Celletti, *ad vocem*, Demetrio di Tessalonica, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1964, IV, pp. 564-565.

[15] M. Re, *Il codice lentinese dei santi*…, 2007, pp. 55-56 e A. Amore, *ad vocem*, in *Bibliotheca*…, 1967, IX, p. 368.

[16] L'espressione è adoperata da M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare*…, 1992, p. 70.

[17] L'osservazione è di M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti*…, 1992, p. 21.

[18] Per la pittura della Maniera in Sicilia si rimanda a *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra (Gangi, 19 aprile-1° giugno 1997), Palermo 1997; *1570 Porto di mare 1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di San Giorgio, 30 maggio-31 ottobre 1999) a cura di V. Abbate, Napoli 1999; *Omaggio ad Antonio Catalano l'Antico*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 20 aprile-20 giugno 2002) a cura di G. Barbera-F. Campagna Cicala, Messina 2002; T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011 e P. Russo, *«Un genio vagante… in giro per la Sicilia»: Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera*, Caltanissetta 2012.

[19] Si veda S. Barraja, *ad vocem* Carlotta (Carotta) Pasquale, in *Arti Decorative*…, 2014, p. 110. Il marchio è stato riscontrato sul tabernacolo per il Giovedì Santo della collezione Cammarata di Piazza Armerina (En), si consulti M.C. Di Natale, scheda II, 125, in *Ori e argenti dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli) a cura di M. C. Di Natale, Milano 1989, p. 271.

[20] R. Civiletto, scheda n. 27, in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lubecca, St. Annen, Museum 21 ottobre 2007-6 gennaio 2008) a cura di S. Grasso-M.C. Gulisano, con la collaborazione di S. Rizzo, Palermo 2008, p. 214.

[21] S. Barraja, *I marchi degli argentieri*…, 2010, pp. 74-75.

[22] A riguardo si veda *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, a cura di S. De Cavi, Roma 2017 e *Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra (Palermo, Oratorio dei Bianchi, 23 giugno-1° ottobre 2017) a cura di V. Abbate, Milano 2017 a cui si rimanda per la vasta bibliografia. Per gli artisti citati si veda pure C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 180-190; D. Garstang, *Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo 1656-1790*, Palermo 2006; C. Monbeig Goguel, *Le gènie de Palerme. Pour Antonino Grano* e V. Abbate, *Aggiunte ad Antonio Grano disegnatore*, in *Per Citti Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 19-29 e P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico-artistica*, Palermo 2016.

[23] V. Abbate, *Il tesoro perduto: una traccia per la committenza laica nel Seicento*, in *Ori e argenti*…, 1989, pp. 54-55; *Idem*, *Palermo 1700: i contatti con Bologna e la committenza del marchese di Regalmici*, in *Barocco Mediterraneo. Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M. L. Madonna, L. Trigilia, Roma 1992, pp. 299-305; *Idem*, *Contatti tra Palermo e Bologna nel Settecento*, in *Il libro dei Panduri. Disegni di Domenico Maria Fratta nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 10 novembre 1994-5 febbraio 1995) a cura di V. Abbate e A. Mazza, Palermo 1994, pp. 78-85; A. Buitoni, scheda n. 48, in *Il Museo di San Petronio in Bologna*, a cura di M. Fanti, testi di A. Buitoni-M. Fanti-M. Medica, Bologna 2003, pp. 182-185 e F. Faranda, *Il reliquiario di Santa Rosalia della Basilica di San Pietro a Bologna*, in *Il Tesoro dell'Isola*…, 2008, I, pp. 95-101 che riportano la precedente bibliografia.

[24] A. Buitoni, scheda n. 48, in *Il Museo di San Petronio*…, 2003, pp. 183-185 e F. Faranda, *Il reliquiario di Santa Rosalia*…, in *Il Tesoro dell'Isola*…, 2008, I, p. 98 che riportano le diverse attribuzioni.

[25] V. Abbate, *Il tesoro perduto*…, in *Ori e argenti*…, 1989, pp. 54-55; *Idem*, *Palermo 1700*…, in *Barocco Mediterraneo*…, 1992, pp. 299-305; *Idem*, *Contatti tra Palermo*…, in *Il libro dei Panduri*…, 1994, pp. 78-85; F. Faranda, *Il reliquiario di Santa Rosalia*…, in *Il Tesoro dell'Isola*…, 2008, I, pp. 95-101, a cui si rimanda per la vasta bibliografia.

[26] A riguardo si rimanda a F. Pollaci Nuccio*, Le iscrizioni del Palazzo Comunale di Palermo, trascritte, tradotte ed illustrate da F.P. N.*, aggiornamento a cura di P. Gulotta, Palermo (1888), 1974, pp. 201-213 e ai contributi indicati *supra* nota n. 23.

[27] V. Abbate, *Il tesoro perduto: una traccia*…, in *Ori e argenti*…, 1989, p. 55.

[28] V. Abbate, *Il tesoro perduto: una traccia*…, in *Ori e argenti*…, 1989, pp. 54-55.

[29] V. Abbate, scheda n. 57a-b, in *Serpotta*…, 2017, pp. 278-279; *Idem*, scheda n. 36, *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Reale, 3 settembre 2018-5 maggio 2019), a cura di V. Abbate-G. Bongiovanni- M. De Luca, Palermo 2018, pp. 220-221 e, in ultimo, S. Mercadante, *Il Tesoro del Santuario di Santa rosalia sul Montepellegrino*, Palermo 2021, pp. 109-113 con precedente bibliografia. Sui reliquiari si veda pure M.C. Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, contributi di P. Collura e M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1991, pp. 43-48. Sul culto di Santa Rosalia in Sicilia, oltre al catalogo della mostra *Rosalia. Protectora et Patrona* (Palermo, Museo Diocesano, Tesoro della Cattedrale, 25 maggio-20 ottobre 2024, mostra a cura di M.C. Di Natale-S. Intorre-P. Palazzotto-F. Sarullo-M. Vitella) in corso di pubblicazione, si rimanda a: *Rosalia Sinibaldi da nobile a Santa*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, testi di I. Barbera-J. Vibaek-M. Vitella, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Asmundo, 28 settembre-4 ottobre 1994), Palermo 1994 e *Rosalia eris in peste*…, 2018.

[30] M.C. Di Natale, *Andrea e gli argentieri Memingher in Sicilia*, in "Storia della Sicilia", 146-148, n.s. 46-48, 2017, pp. 115-138.

[31] R.F. Margiotta, *La mazza d'argento dell'Universitas di Prizzi*, in *Estudios de Platería*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia 2009, pp. 464-466 e S. Anselmo, *Appunti sul Tesoro della Chiesa Madre di Pollina*, in *Estudios de Platería*, a cura di J. Rivas Carmona, Murcia 2010, p. 87 con precedente bibliografia.

[32] *Ibidem*.

[33] Le iscrizioni dei due scudi sono le seguenti: "UNIVERSITAS TERRE POLLINA 1704" e "COMES HIERONYMUS DEI GRATIA COMES MARCHIO HIERACIS".

[34] R.F. Margiotta, *Tesori d'Arte a Bisacquino*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", n. 2, collana diretta da M.C. Di Natale, Caltanissetta 2008, scheda n. 15, pp. 114-115.

[35] G. Bongiovanni, scheda n. II, 135, in *Ori e argenti dal Quattrocento*…, 1989, p. 277. L'ipotesi che l'autore del paliotto di Gioiosa Marea sia Pietro Carlotta è stata avanzata anche da R. Vadalà, scheda n. 24, in *Architetture barocche*…, 2008, p. 203.

[36] A riguardo si veda S. Piazza, *I colori del Barocco*, Palermo 2007, *passim*.

[37] M. Vitella, scheda n. 42, in *Serpotta e il suo tempo*…, 2017, p. 272. Sulle soluzioni floreali nei parati si consulti pure G. Cantelli, *Motivi floreali nell'arte tessile tra tardo barocco e neoclassicismo*, in *Magnificència i extravagància europea en l'art téxtil a Sicília*, catalogo della mostra (Barcelona, Museo Diocesà, 7-22 luglio 2003) a cura di G. Cantelli-S. Rizzo, Palermo 2003, pp. 421-426.

[38] Per il presule, munifico pastore anche della Diocesi di Catania (1729-1757), si rimanda a https://www.diocesipatti.it/cronotassi-vescovi (consultato il 24 settembre 2024) e M. Vitella, *Il percorso espositivo. Le opere gli artisti*, in *Il Museo Diocesano di Catania*, coordinamento scientifico di M. Vitella, a cura dell'Ufficio per i Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Catania, Catania 2017, pp. 27-28.

[39] F. Bongiovanni, *Cultura e manualità dei paliotti architettonici nella Sicilia nord-orientale*, in M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti*…, 1992, pp. 234-235.

[40] R. Vadalà, *Catalogo dell'argenteria sacra*, in *Segni mariani nella terra dell'Emiro. La Madonna dell'Udienza a Sambuca di Sicilia tra devozione e arte*, a cura di M.C. Di Natale, Bagheria 1997, p. 83 la quale ipotizza che il punzone dell'autore sia PC*e non PG*.

[41] R.F. Margiotta, *Tesori d'Arte*…, 2008, p. 79 con precedente bibliografia.

[42] F. San Martino De Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, vol. IV, Palermo 1926, p. 72; R.F. Margiotta, *Tesori d'Arte*…, 2008, pp. 78-79 e Idem, *Ad*

maiorem dei Gloriam. Opere in argento e corallo nella committenza della famiglia Bona per le chiese di Bisacquino, in *Estudios de platería. San Eloy*, a cura di J. Rivas Carmona-J. José García Zapat, Murcia 2019, pp. 387-396.

[43] R.F. Margiotta, *Tesori d'Arte*…, 2008, scheda n. 23, pp. 119-120.

[44] *Ibidem*.

[45] G. Mendola, *Orafi e argentieri tra il 1740 e il 1790*, in *Argenti e cultura*…, 2008, p. 595.

[46] R.F. Margiotta, *Tesori d'Arte*…, 2008, scheda n. 24, p. 121.

[47] M.C. Di Natale, *Il tesoro della Matrice*…, 2005, scheda n. 27, pp. 64-65.

[48] G. Misuraca, *Serie dei vescovi di Cefalù con dati cronologici e cenni biografici*, Roma 1960, pp. 57-58.

[49] C. Guastella, *La suppellettile e l'arredo mobile*, in *Documenti e testimonianze figurative della Basilica ruggeriana di Cefalù*, catalogo della mostra (luglio-settembre 1982), Palermo 1982, pp. 153-154.

[50] S. Barraja, *I marchi degli orafi*…, 2010, p. 75

[51] *Ibidem* e S. Barraja, *ad vocem* Carlotta (Carotta) Pietro, in *Arti Decorative in Sicilia*…, 2014, p. 110 che le riferisce al Nostro.

[52] Le iscrizioni sono le seguenti "OLEUM AD SANCTUM", "OLEUM INFIRMORUM", "OLEUM CATECUMENORUM".

[53] R. Civiletto, scheda n. 27, in *Argenti e cultura*…, 2008, pp. 214-215.

[54] G. Mendola, *Orafi e argentieri tra il 1740 e il 1790*, in *Argenti e cultura*…, 2008, p. 595.

[55] A riguardo si veda P. Fuhring, *L'oreficeria francese e la sua riproduzione nelle incisioni del XVIII secolo*, in *Argenti e cultura rococò*…, 2008, pp. 25-37.

[56] S. Grasso-M.C. Gulisano, *La transizione*, in *Argenti e cultura*…, 2008, p. 185 con precedente bibliografia.

[57] S. Grasso-M.C. Gulisano, *Forme e divenire del rococò nella produzione delle botteghe argentarie a Palermo*, in *Argenti e cultura*…, 2008, pp. 47-48. Sulla produzione artistica del periodo Rococò in Sicilia, oltre al volume *Argenti e cultura*…, 2008, si veda pure *Wolfgang Hüber: un argentiere tedesco a Trapani (1764-1782)*, catalogo della mostra (Erice, chiesa di S. Giuliano-Oratorio di 33 del SS. Crocifisso, 21 luglio-15 settembre 2023) a cura di P. Messana-L. Novara, Erice 2024.

[58] S. Grasso-M.C. Gulisano, *Forme e divenire del rococò*…, in *Argenti e cultura*…, 2008, p. 48.

[59] M.C. Di Natale, *Le suppellettili liturgiche d'argento del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo*, Palermo 1998, pp. 67-68 che riporta la fotografia del marchio.

[60] S. Barraja, *ad voces*, in *Arti decorative*…, 2014, p. 110 e G. Mendola, *Orafi e argentieri*…, in *Argenti e cultura*…, 2008, p. 594.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

L'inedita attività del pittore messinese Nicolò Mazzagatti come disegnatore di paliotti d'altare nel penultimo decennio del sec. XVIII

di Elvira D'Amico

Nell'ambito dell'interrelazione tra arti "maggiori" e arti "minori" nel settore del ricamo liturgico siciliano, è possibile che in territorio messinese il pittore Nicolò Mazzagatti abbia avuto un suo considerevole ruolo. Nativo presumibilmente di uno dei piccoli centri della comarca messinese e attivo tra l'ultimo ventennio del secolo XVIII e il primo decennio del XIX, egli esegue opere per la perduta chiesa di Gesù e Maria delle Trombe di Messina e per alcuni centri del circondario come Rometta, San Pier Niceto, Furnari[1] (Figg. 1 – 2). Considerato un pittore mediocre, stilisticamente sembra ispirarsi alla pittura di Fra' Felice da Sambuca, specie per la resa fisionomica dei monaci[2], e inoltre si caratterizza per la delineazione di visi con lineamenti e orbite marcati, spesso con nasi deformi, che costituiscono una sorta di marchio di fabbrica del pittore[3]. Un inedito documento segnalatomi da Andrea Italiano testimonia ora la sua attività nel settore degli arredi sacri della zona. Nell'Archivio della chiesa parrocchiale di S.Giacomo di San Pier Niceto è infatti annotato: "*1786 – Pagati al Pittore Don Nicolò Mazzagatti per il Quadro di Maria sotto titolo di tutte le grazie e col permesso del Sig.r Arciprete per pittare n° 4 avant'altari onze dieciotto, dico onze 18*"[4]. Un recente studio di chi scrive ha tratto fuori dall'oblio alcuni notevoli paliotti delle Valli del Mela e del Niceto della provincia messinese, che recano parti figurate dipinte per le quali ipotizzavo l'intervento di un buon pittore locale[5].

Fig. 1. Nicolò Mazzagatti, *Discesa dello Spirito Santo* (part.), 1797,olio su tela, chiesa madre, San Pier Niceto.

Fig. 2. Nicolò Mazzagatti, *S. Leonardo abate libera gli schiavi* (part.),1797,olio su tela, chiesa madre, San Pier Niceto.

Fig. 3. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con ovale *raff.l'Assunta* (part.), 1780 ca.,chiesa dell'Assunta, Gualtieri Sicaminò.

Fig. 4. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con ovale *raff.la Sacra Famiglia* (part.), 1780 ca., chiesa madre, Gualtieri Sicaminò.

In particolare, alcuni manufatti siti nell'antico centro feudale di Gualtieri Sicaminò presentano proprio i visi con occhi e naso "errati", caratteristica più sopra evidenziata come propria del Mazzagatti. Così è nell'*Assunta* del paliotto sito nella chiesa omonima, realizzata a ricamo e a pittura (Fig. 3), in cui la Vergine presenta lo stesso viso di tre quarti con sguardo stralunato rivolto verso l'alto di altre Madonne del pittore. Un altro paliotto, ancora inedito, sito nella matrice della stessa località di Gualtieri, da ritenersi della stessa serie del primo, reca in centro un ovale con la *Sacra famiglia* a pittura mista a ricamo (Fig. 4), ove il San Giuseppe di profilo sembra ispirato ai monaci di Fra' Felice da Sambuca, altra caratteristica della pittura del Mazzagatti più sopra evidenziata.
I manufatti, databili al decennio 1780, improntati a un disegno sobrio e lineare in stile tardo barocchetto, caratterizzato da due grandi cespi vegetali con infiorescenze da cui nascono spighe e volute ricurve ricamati in teneri colori pastello (Fig. 5), rientrano nei termini cronologici documentati per l'esecuzione dei paliotti d'altare da parte del pittore. Di nuovo la mano del Mazzagatti si coglie in altri "avantialtari" inediti della zona collinare, come quello della chiesa di S.Antonio Abate di Novara di Sicilia, che presenta un medaglione centrale di forma polilobata a pittura raffigurante *S.Antonio Abate e S.Paolo eremita nel deserto della Tebaide* (Fig. 6), ove il viso del primo santo presenta le medesime caratteristiche di viso emaciato e orbite incavate con sguardo rivolto verso l'alto, identificate come proprie del Mazzagatti, e il secondo santo eremita ha il profilo barbuto simile a quelli di altri santi del pittore. Pure il corpo del paliotto con disegno lineare e semplificato caratterizzato come i precedenti da due cespi con esili volute filiformi e radi motivi floreali (Fig. 7), può essere dovuto al disegno del pittore, somigliando ad altri simili decori da lui adoperati in opere pittoriche, ad esempio negli affreschi finora poco noti della chiesa madre di San Pier Niceto, in particolare nella *S.Agata visitata in carcere da S.Pietro*, ove il drappo che ricopre

Fig. 5. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con ovale *raff.la Sacra Famiglia*, 1780 ca., chiesa madre, Gualtieri Sicaminò.

la santa è ornato da ricami a volute ricurve punteggiate da radi fiori e festoni di foglie nei colori del rosso scuro e verde spento (Fig. 8).
La stessa tipologia di paliotti disseminati da esili virgulti, con la "festina" centrale della *Vergine col Bambino* attorniata da una ghirlanda fogliacea e sovrastata da una corona, si ritrova ancora in un altro vicino centro collinare, S. Piero Patti, in un manufatto in precario stato conservativo della chiesa del Carmine (Figg. 9 – 10).
È dunque plausibile ipotizzare l'esistenza di manifatture probabilmente monacali attive nell'entroterra milazzese, che rifornivano di arredi sacri ricamati le chiese dei centri vicini, servendosi ampiamente dell'ausilio del Mazzagatti per il disegno dei "cartoni", nonché per l'esecuzione delle parti dipinte dei manufatti.
Non è escluso dunque che l'artista, considerato un minore, abbia potuto dare il meglio di sé -come spesso avveniva- in opere d'arte decorativa, come potè essere pure nel caso della perduta decorazione del soffitto della chiesa messinese di Gesù e Maria delle Trombe, della quale non è rimasta alcuna testimonianza visiva.

Fig. 6. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con centrale *raff.S.Antonio Abate e S.Paolo eremita nel deserto della Tebaide* (part.), 1780 ca.,chiesa di S.Antonio Abate, Novara di Sicilia

Fig. 7. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con centrale *raff.S.Antonio Abate e S.Paolo eremita nel deserto della Tebaide*, 1780 ca., chiesa di S.Antonio Abate, Novara di Sicilia.

Fig. 8. Nicolò Mazzagatti, *S.Agata visitata in carcere da S.Pietro*, fine sec.XVIII, affresco, chiesa madre, San Pier Niceto.

Fig. 9. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con ovale *raff.la Madonna col Bambino* (part.),1780 ca.,chiesa del Carmine, S.Piero Patti.

Fig. 10. Maestranze messinesi, Paliotto ricamato con ovale *raff.la Madonna col Bambino*, 1780 ca.,chiesa del Carmine, S.Piero Patti.

Note

[1] G. Barbera, *Episodi di pittura del Settecento nel territorio messinese*, in "Archivio Storico Messinese – Rivista della Società messinese di Storia patria", III serie, vol. XXXI, Anno 1980, pp.277-79; L. Giacobbe, *Mazzagatti Nicolò*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, II – *Pittura*, a cura di M.A. Spadaro, Palermo 1993, *ad vocem*.

[2] G. Barbera, *Episodi di pittura*…, 1980.

[3] Comunicazione orale di Andrea Italiano; ringrazio il dott. Italiano e il maestro Giancarlo Cigala per la fornitura delle foto delle opere qui pubblicate.

[4] San Pier Niceto, Archivio parrocchiale, *Esito della Ven.Chiesa di S.Giacomo dal 1782 al 1868*, f.119.

[5] E. D'Amico, *"Ricamata pittura". Pittori siciliani come designer di arredi sacri. Il caso di Messina,* in "ABOUTARTONLINE.COM", 4 dicembre 2022.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Gli argenti perduti della certosa di San Martino. Intorno a un reliquiario di Domenico Antonio Vaccaro (e a un rame del Solimena)

di Stefano De Mieri

Nell'estate del 1794, su disposizione di Ferdinando IV, il patrimonio degli argenti della certosa di Napoli venne in buona parte requisito. Tale confisca di oggetti preziosi, destinati alla fusione, fu solo una delle varie tappe attraverso le quali, tra il 1783 e il 1798, in particolare per effetto dei «decreti suntuari» e di altri «provvedimenti di emergenza, cosiddetti patriottici», le necessità belliche portarono lo Stato ad incamerare i prodotti in argento religiosi e profani della capitale e delle province del Regno, ad eccezione del Tesoro di San Gennaro e di pochissimi altri contesti, determinando così una delle più gravi perdite del patrimonio d'arte del Meridione[1].
Il lungo atto notarile rogato in occasione della requisizione suddetta ci parla della consegna alla Reale Zecca di una gran mole di argenti appartenuti alla certosa partenopea, comprendente: «sei candelieri d'argento a getto, che servivano per l'altare maggiore»; «dodeci cornucopii d'argento, che servivano per le sei cappelle»; sei «candelieri a getto, detti della Madonna»; «venti candelieri d'argento a getto», «quattro croci d'argento», sei «carte gloria», trentadue «frasche» che «servivano per le cappelle»; «sei frasche a ventaglio […] per l'altare maggiore»; «cinque bacchette d'argento a piancia»; «l'incensiero grande a getto e tutto l'argento che abbelliva il reliquiario della Spina di Nostro Signore Gesù Cristo»; «la pedagna della statua della Madonna con i due puttini d'argento a getto, più il secchio d'argento che serviva nelle domeniche con l'aspersorio, più sei piattini d'argento, e la pisside grande a getto» e, infine, «la statua della Beatissima Vergine»[2], quest'ultima coincidente con l'*Immacolata* fusa da Giovan Domenico Vinaccia nel 1680[3].
Di altri pezzi pregevoli che alcune fonti descrivono in San Martino non v'è traccia nell'elenco citato, sintomo del fatto che fu attraverso altri espropri che andarono perdute importanti opere come la straordinaria croce in argento (alta 9 palmi) di Antonio Gentili da Faenza, realizzata su commissione del priore Severo Turboli tra il 1593 e il 1603[4], o il reliquiario eseguito da Domenico Antonio Vaccaro di cui ci informano alcune testimonianze archivistiche. È una polizza rinvenuta da Gian Giotto Borrelli ad attestare che il 27 agosto del 1717 il poliedrico maestro napoletano ottenne 20 ducati dal procuratore della certosa don Bruno Gallinaro come saldo «di tutte le sue fatiche, accessi, assistenze, disegni, modelli e fatture, e di tutte le spese fatte per rame lavorato, e puttini, incastri di gioie, lavori d'argento, legature di pietre, oro, indoratura ed ogni altra qualsivoglia causa nessuna eccetta, così fatta da lui, come da esso fatta fare per l'ultimo reliquiario fatto in sua casa per la loro Certosa»[5]. Al medesimo reliquiario si riferiscono diversi passaggi di un inedito registro di conti, in cui risultano

annotate spese e introiti derivanti dall'eredità del dottor Francesco Antonio Pisano, scomparso il 21 settembre 1716, il quale aveva lasciato numerosi oggetti in metallo prezioso, monete, medaglie e altri prodotti di pregio in eredità al complesso monastico di San Martino, luogo in cui egli trovò sepoltura[6]. Padre Onofrio Maria Rosso, esecutore testamentario di Pisano, registra una serie di spese effettuate subito dopo la morte del benefattore, tra cui quelle concernenti i lavori condotti nei palazzi che erano stati di sua proprietà a «Toledo» e a Chiaia o, fra le molte altre, quelle effettuate per la realizzazione della «maschera […] di detto signor Pisano» da parte del pittore Francesco Basile, specialista di ritratti[7].

Diverse annotazioni riguardano gli introiti derivanti dalla sopraindicata eredità, come ad esempio i ducati incassati da Domenico Antonio Vaccaro, che aveva acquistato quattro anelli d'oro dal priore della certosa, don Giovanni Angelo Carideo, «mentre gli diamanti, rubini, smeralti che stavano collocati in dette anelle, furno riposti dal detto Vaccaro nel nuovo reliquiario che questo nostro molto venerando priore ha fatto nella nostra chiesa»[8].

Significativi si rivelano gli elenchi di monete in argento e oro, ma anche di medaglie e «gioie» provenienti dalla donazione Pisano, quali quelle conservate «dentro una cassa di noce di lunghezza palmi quattro in circa et larga circa due» e in «due canestrini che stavano conservati dentro due grossi baugli di argentarie» che Onofrio Maria Rosso avrebbe ottenuto il giorno prima del trapasso del donatore[9]. Inoltre, il certosino dichiara di aver consegnato ai padri procuratori Biagio Pacifico e Bruno Gallinaro poco più di 52 «libre d'argento indorato» che sarebbero state vendute «al'incanto a diversi orefici» per poco più di 755 ducati, ed anche molte altre «libre» di argento destinate alla vendita, descrivendo, fra l'altro, «una cassetta tutta di ferro, e dentro di questa vi si riposero diverse gioie, anelle et tre collane tutte d'oro, una corona tutta d'oro di sei paste, tutta guarnita di robini con la sua medaglia a fiocco d'oro, et un'altra coronetta similmente di paste sei tutta d'oro»[10].

Desta interesse particolare la «Nota di tutto l'oro, diamanti, smeralti, rubini et argento» consegnati a Domenico Antonio Vaccaro «acciò ne adornasse il nuovo reliquiario […] fatto fare nella nostra chiesa» dal priore Carideo, tra il 1716 e il 1717. Vaccaro era un artista di fiducia per i certosini, considerato che sin dal 1706, subito dopo la morte del padre Lorenzo, a lui era spettato l'incarico di completare le statue marmoree di quattro *Virtù* per le cappelle di San Bruno e di San Giovanni Battista avviate dal genitore; poco dopo, nel 1709, al maestro vennero richiesti i busti raffiguranti i santi Gennaro e Martino per due delle sovrapporte del chiostro maggiore, mentre nel 1713 eseguì i lavori della cappella di San Gennaro e dal 1718 intervenne nelle cappelle del Rosario e di San Giuseppe[11].

Pur in assenza del manufatto, le notizie riguardanti la realizzazione del reliquiario vaccariano arricchiscono le conoscenze sul poliedrico maestro, al quale non a caso gli studi hanno rivendicato un ruolo rilevante nella storia dell'oreficeria partenopea di inizio Settecento, avendo egli lavorato a diversi modelli specialmente di statue monumentali. Tale competenza era maturata nell'ambito della bottega del padre Lorenzo sin dagli ultimi anni del XVII secolo[12].

La «nota» suddetta elenca un notevole numero di manufatti in metallo prezioso a lui consegnati, quali uno specchio e un «baciletto» in argento, un «cannale con la sua

catena d'argento che serviva per il collo d'una scimia», sei «piattini piccoli d'argento per pigliar sorbetta», sei «giarrette», una dozzina di «bottoni», «dodeci diamanti che stavano riposti in mezzo a 12 bottoni d'argento», quattro «verghette d'oro nelle quali vi erano collocati diamanti numero 4», ed anche un numero cospicuo di rubini, smeraldi e altre pietre rare[13].

Gli oggetti in questione furono utilizzati dall'artista per la composizione di un reliquiario senz'altro di dimensioni considerevoli, collaborando con un argentiere di cui però i documenti noti non tramandano il nome[14]. La prassi del riuso di pezzi di oreficeria più antichi era piuttosto frequente, come è ben noto. Lo prova, ad esempio, la realizzazione di una croce argentea destinata alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, per la quale, nel 1713-1714, l'argentiere Giacomo Antonio Tosi, su un modello fornito dallo stesso Vaccaro, riutilizzò due statue in argento effigianti i santi Giacomo e Giovanni, una «croce con sua pedagna d'argento senza il crocifisso», «dodeci piange che stavano alli zoccoli di dette due statue, due armi di san Giacomo e quattro ciappe che stavano in un messale»[15].

Sorprende il quantitativo davvero elevato di gioielli, medaglie, monete e ulteriori oggetti in oro e in argento lasciati ai religiosi di San Martino dal più volte citato Francesco Antonio Pisano, una personalità al momento sconosciuta[16], forse però da identificare con il committente a un tal Giacomo Querio, nel 1672, «d'una pittura fattali da dentro e fuora ad una cassa di spinetto et cimbalo»[17]. E, così, il documento certosino risulta essere una nuova, rimarchevole testimonianza d'archivio sul ricco collezionismo di oggetti preziosi presso la classe borghese partenopea, orientata «verso l'argento per le qualità stesse del prezioso metallo, adattabile ad ogni moda e, in caso di necessità, rapidamente convertibile in denaro»[18]. Una propensione che, secondo quanto afferma Ferdinando Galiani nel celebre trattato *Della moneta*, aveva portato i napoletani, «quasi in tutto ne' costumi agli antichi Spagnuoli rassomiglianti», a trovare «grandissimo piacere a conservare ripieni di antiche manifatture di argento i loro forzieri, che scrittorj e scarabattoli essi chiamano»[19]. Specialmente a causa delle requisizioni di fine Settecento a cui si è fatto cenno in apertura, purtroppo non si può che constatare la scomparsa quasi definitiva dell'argenteria profana partenopea di alta qualità[20].

Inoltre, assume un valore particolare la notizia che tra gli oggetti consegnati ai certosini, e in parte anche venduti al Vaccaro, come si è visto, compariva pure una «cassetta d'argento» in cui era collocata «l'imagine di un piccolo Salvatore sopra rama pittato dal signor Francesco Solimeno, che adesso si è riposto dietro l'altare maggiore della nostra chiesa, di peso libre quattro, ongie due e mezza»[21]. E il Vaccaro avrebbe anche utilizzato per il citato reliquiario un «chirchetto d'oro dove vi erano collocati sessanta diamanti di fonno, e detto stava situato attorno la testa del detto Salvatore sopra rama». Il poco noto dipinto del Solimena a cui si fa riferimento, privato dell'incorniciatura argentea, venne pertanto riutilizzato come portella di tabernacolo sul retro dell'altare ligneo della certosa (Fig. 3), un insieme di notevole complessità, definito a ragione «l'opera più significativamente 'non finita' del '700 napoletano», a cui si era dato avvio agli inizi del secolo ma che avrebbe poi conosciuto significative manomissioni nei decenni successivi (Figg. 1 – 2)[22].

Così, l'inedita testimonianza archivistica consente di precisare l'origine del rame (Fig. 3), il cui innesto nell'altare maggiore fu forse suggerito dallo stesso Solimena,

Fig. 1. Francesco Solimena, su disegno di (con interventi successivi), sec. XVIII, l'*Altare maggiore verso la navata*, legno dipinto e meccato, Napoli, chiesa della certosa di San Martino.

che ne era stato progettista negli anni 1704-07 circa[23]. Contrariamente a quanto fin qui ipotizzato, il rame non è coevo alle tele solimenesche sistemate nella cappella dedicata al santo titolare della certosa (1723-1724)[24], essendo anteriore al 1716, anno di morte di Pisano. Nato per la devozione privata, esso è da considerare di diversi anni precedente, e forse da connettere alla produzione dei primi anni del secolo, al tempo in cui il linguaggio del maestro risulta fortemente condizionato dalle 'refluenze' barocche di impronta giordanesca che si osservano in opere quali, ad esempio, le *Storie di David e di Salomone* per Filippo V e per l'Alcázar di Madrid (1706)[25]. Basti osservare le pennellate vibranti che definiscono i soldati spaventati in basso e il modo di frantumare il panneggio che avvolge l'anatomia

Fig. 2. Francesco Solimena, su disegno di (con interventi successivi), sec. XVIII, l'*Altare maggiore verso il coro*, legno dipinto e meccato, cartapesta, Napoli, chiesa della certosa di San Martino.

del Risorto, tanto diverso da quello più classicheggiante del Cristo che compare nel *Sogno di san Martino* della cappella summenzionata[26].

È assolutamente rilevante sottolineare le specificità originarie del dipinto, contraddistinto da una cornice di pregio che ne faceva un vero e proprio oggetto di oreficeria, in ispecie per la iniziale presenza intorno al capo di Cristo di un'aureola con sessanta diamanti. E non è da escludere che quella raffinata, perduta incorniciatura potesse essere stata disegnata dallo stesso Solimena, di cui sono ben noti i rapporti di collaborazione con i maestri argentieri[27].

Fig. 3. Francesco Solimena, inizi del XVIII secolo, *Cristo risorto*, olio su rame, portella del ciborio, Napoli, chiesa della certosa di San Martino.

La storia delle arti decorative nel complesso certosino partenopeo rimane ancora in gran parte da sondare. Purtroppo, però, in relazione ai manufatti in argento, si tratta di una ricostruzione tutta documentaria. Come si è detto, del vasto patrimonio di argenti i certosini vennero privati sul finire del Settecento. E l'immagine desolante di un contesto ormai sprovvisto delle preziose dotazioni stratificatesi specialmente tra il Sei e il Settecento viene drammaticamente restituita da uno sconosciuto inventario degli arredi rimasti in San Martino nei primi anni dell'Ottocento, stilato dopo l'allontanamento dei religiosi dalla sede trecentesca[28]. L'importante documento descrive partitamente gli ambienti e le cappelle del complesso monastico, certificando infatti la conservazione di soli manufatti in ottone, talvolta «inargentato» o con «finimenti» di rame dorato, tra decine di candelieri e 'frasche', crocifissi, reliquiari, carteglorie, molti paramenti sacri, quali pianete, camici, stole, tovaglie, borse, tappeti, ma anche campanelli in bronzo, inginocchiatoi e custodie in legno, un dipinto con la Crocifissione, paliotti in seta e raso, messali e libri «per uso del coro», tre crocifissi in avorio, cinque statuette di santi in legno dorato, reliquiari in legno, scarabattole con varie immagini sacre, *etc.*[29].

Nella sagrestia risultavano però presenti quattro calici in argento, un altro con coppa di argento e piede di rame, altri due con coppa di argento e piedi di porcellana e una piccola pisside in «argento indorata»; evidentemente si trattava degli oggetti che, risparmiati dalle confische borboniche, erano rimasti a disposizione dei padri per le celebrazioni[30]. E, così, nel Tesoro vecchio sopravviveva «un reliquiario di argento a piancia», mentre nel Tesoro 'nuovo' comparivano ancora, fra l'altro, insieme a una statua lignea di *Sant'Anna e della Madonna bambina*, un altare dorato in legno, una «sfera di coralli», sei scarabattole grandi in ebano «con varie reliquie di santi, ornamenti e puttini indorati […]; diciotto altri reliquiarj situati in piccola forma nello stiglio del Tesoro a fianco di detto altare» e poco altro[31]. Erano queste le condizioni in cui versava il monastero in seguito alle massicce e dolorosissime perdite degli anni precedenti.

Fig. 4: Frans Vervloet, *La cappella del Tesoro nella certosa di San Martino*, 1848, olio su tela, Napoli, Certosa e Museo Nazionale di San Martino.

Dai dati disponibili si ricava che solo nel 1798, in meno di quattro mesi, la Zecca di Napoli aveva raccolto nel Regno circa un centinaio di tonnellate di argenti, sacri e profani, da trasformare in barre metalliche. Nei luoghi sacri, tali requisizioni avevano risparmiato esclusivamente i busti in argento dei santi patroni e lo stretto necessario per le funzioni religiose[32].

Il rientro dei certosini a San Martino agli inizi del quarto decennio dell'Ottocento[33] coincise con una fase di nuove acquisizioni o di riadattamenti e restauri di arredi più antichi. Raffaele Tufari, nel 1854, registra infatti nuovamente la presenza di argenti, come il «reliquiario con la porpora di Nostro Signore tutto incastrato a lapislazzoli, ed adorno di puttini d'argento che tengono in mano gli strumenti della Passione»; l'ostensorio «regalato nel settembre 1841 dal cardinale Francesco Serra de' duchi di Cassano» o il reliquiario della Sacra Spina, donato da Giovanna I d'Angiò alla chiesa dell'Incoronata (di pertinenza dei certosini), nel Settecento attestato nella sacrestia di quell'edificio, in «un ostensorio» argenteo «a parte interiori elaborato»[34]. Tufari, però, parla di questa reliquia come di «una spina della corona di Nostro Signore intinta di sangue, riposta entro un fregio d'oro, con quattro colonnette spirali di lapislazzoli»[35], a conferma dunque del fatto che il reliquiario in questione aveva perduto le parti argentee di cui testimonia il citato atto notarile del 1794.

Una parte dei nuovi arredi e di quelli superstiti del complesso monastico si intravede nel dipinto di Frans Vervloet del 1848 che illustra la cappella del Tesoro durante una funzione religiosa (Fig. 4). Sul lato sinistro, infatti, si osserva una notevole concentrazione di reliquiari, a ostensorio, a tabella, a braccio e a urna, in cui, forse, è da riconoscere qualcuno di quei «diciotto altri reliquiarj situati in piccola forma nello stiglio del Tesoro a fianco di detto altare» ricordati nel documento di primo Ottocento appena discusso[36].

Tufari e Vervloet avevano frequentato quel luogo sacro in anni che di poco precedono la soppressione definitiva avvenuta nel 1866, fase contraddistinta da ulteriori dispersioni e dall'avvio della storia non poco travagliata del Museo Nazionale di San Martino.

Appendice

1) Archivio di Stato di Napoli (ASNa), Corporazioni religiose soppresse, 2368, San Martino[37].

(c. 1r) Essiti. Spese fatte da me don Onofrio Maria Rosso per ordine del nostro molto venerando padre don Giovanni Angelo Carideo priore di questa Real Certosa di San Martino dalli 21 settembre 1716 giorno che passò a meglior vita il quondam dottore signor Francesco Pisano, come esecutore testamentario di quello, con dichiaratione, come tutte queste spese si sono fatte con denaro del'istesso signor Pisano […]. Dato a due portieri et a due scrivani la prima volta che si principiò l'annotatione delle robbe nel Palazzo di Toledo, d. 3 […]. Per il mancamento che fece Nicola il Schiavo nel Palazzo di Chiaia, sì per accesso del scrivano come per fare accomodare tre porte et mascature, d. 1.4.10 […]. Per un scrittorio fatto a modo di custodia trasportato in San Martino, quale fu da noi ricomprato docati 15, dato alli facchini d. 0.2.10. Per portatura di un quadro con la pittura di un Ecce Homo che fu condotto all'Incoronata, d. 5 […]. A Francesco Basile pittore dato docati per il banco di San Giacomo per la maschera che fece di detto signor Pisano, d. 4 […]. Al scrivano Pietro Tortora se gli sono pagati docati cinque per il banco di San Giacomo per sue fatiche che fece delle annotationi delli mobili di detto signor Pisano, d. 5 […].

Per haver fatto pulire un stucchietto di christallo di rocca et per far polire un altro stucchetto di rama indorato con cavalli et un officio piccolo della Madonna si è fatto polire la sopraveste d'argento, essendomi così ordinato dal nostro superiore per poi dover regalare dette coselle alla signora madre suor Maria Caterina Pisano mentre dalla medesima furno richieste, si è pagato il signor Giuseppe Volpe orefice, d. 0.4.10 […].

(c. 21r) Introito di tutto quel denaro che io don Onofrio Maria Rosso ho ricevuto in diverse volte per ordine del molto venerando padre don Giovanni Angelo Carideo, priore di questa Regal Certosa di San Martino, principiando dalli 21 settembre 1716, giorno che passò a miglior vita la buona anima del quondam signor dottor Francesco Pisano, et tutte queste infrascritte summe sono pervenute a questa nostra Certosa da tutta l'eredità di detto signor Pisano. […]

A dì 5 settembre 1717 ho ricevuto docati sei et un tarì dal signor Domenico Antonio Vaccaro, quali doveva a questa Certosa per l'oro di quattro anelle che gli furno date dal nostro superiore; mentre gli diamanti, rubini, smaralti che stavano collocati in dette anelle, furno riposti dal detto Vaccaro nel nuovo reliquiario che questo nostro molto venerando priore ha fatto nella nostra chiesa, e dette anelle si presero da tutte le gioie del quondam signor Pisano, d. 6.1 […].

A dì 21 febraro 1718 ricevuto docati dodeci per mano di fra Lorenzo Russo nostro converso, quali furno restituiti a questa nostra certosa dal signor dottor Titta Pacifico per haverli detto fratello restituiti due anelle d'oro, uno con diversi diamanti, e l'altro con uno grosso smaraldo, e sei diamanti, e dette anelle funno date in pegno dal detto Pacifico al quondam signor Pisano vivente per docati dodeci. Et perché detto Pacifico doppo trascorso più di un anno restituì quella summa che dovea al signor Pisano a questa certosa come sua erede da me don Onofrio Maria per ordine del mio superiore gli furno restituiti dette due anelle per mano del sopradetto fratello e detti docati 12 similmente da me furno depositti nella nostra cassa, d. 12 […].

Dichiaro io don Onofrio Maria Rosso come per ordine del molto venerando padre don Giovanni Angelo Carideo priore di questa nostra certosa di San Martino, tutta quella summa di denaro, così di monete d'argento come d'oro che furno lasciate a questo nostro monasterio dalla buona anima del quondam dottor signor Francesco Pisano, così dentro una cassa di noce di lunghezza palmi quattro in circa et larga circa due palmi, come dentro due canestrini che stavano conservati dentro due grossi baugli di argentarie, quali furno a me consignati dal sudetto defonto un giorno prima che il medesimo passasse a miglior vita, acciò l'inviasse in questa nostra certosa come sua erede. Questo nostro molto venerando padre priore si compiaccque consignare a me tutte detti argenti, oro, gioie e monete acciò le conservasse come esecutore testamentario di detto Pisano, et poi appresso mi è stato ordinato in diverse volte dovesse consignare così al venerando padre don Bruno Gallinaro procuratore delle lite come alla nostra cassa et ad altri le cose infrascritte […].

A dì 6 dicembre 1717.

Da me don Onofrio Maria per ordine del mio superiore furno cosignate alla nostra cassa le qui sottoscritte monete d'oro e d'argento. Doppie di Spagnia numero 43 e mezze a carlini 45 con cinque accine scarse, d. 195.3.15. Doppie romane numero 27. Doppie di Francia numero sei in uno numero 33 a carlini 44, con 64 acine scarse, importano d. 145.1. Doppie di Portogallo numero 3 importano d. 21. Zecchini numero 115, cioè uno zecchino di quaranta zecchini, due di dodeci, tre di diece et uno di cinque e l'altri semplici a carlini venticinque, con 36 acini scarsi importano d. 287.2.10.

Monete d'argento

Quattordice piastre romane, quattordeci testoni et sette giulii, importano d. 26.13. Quattro genovine scarse, importano d. 7. Una piastra livornina, importa d. 1.1 […].

Alla medesima nostra cassa ho consignato ancora le qui sottoscritte monete tutto d'oro e medaglie similmente tutte d'oro.

Un doblone genoese di dodeci doppie e mezza, d. 53.3.15. Un altro doblone genoese di dieci doppie e si valuta d. 43. Altre quattro doppie genovese di 2 doppie l'una, d. 17.1. Un'altra moneta mantuana con l'imagine di nostra Signora di doppie sei, d. 25.4. Ungari numero cento e dieciotto, cioè nove di diece l'uno, due di cinque e 3 di due e 12 semplici, d. 287.2.10; una moneta polacca di peso ungari quaranta, d. 100.

Un medaglione della regina Christina di peso doppie diecedotto e mezza, d. 527.1.5. Un'altra dell'istessa di peso doppie nove scarse. Un medaglione di Ludovico XIII di peso doppie diecesette scarse[38].

[A margine] Questi tre medaglioni si conservano dentro una cassetta di ferro dove stanno riposti molte cose d'oro, e detta cassetta sta nel 30, riposta nella cassa a tergo, comunque del nostro monasterio. Questa cassetta sta in deposito. Si deve notare et avertire come tutte le sudette monete d'oro e d'argento non sono state consignate alla cassa come in deposito, ma furono nella medesima introitati in denari contanti, per lo che non sono tenuti i cassieri pro tempore a dar conto del suddetto denaro come cosa a parte ma solo di quello ch'è resta di cassa, mentre dall'introscritto alla medesima cassa né meno si verifica esser stato il sudetto denaro introitato come pervenuto dall'eredità del sudetto Pisano, e questo si fe' per giusti rispetti; come è noto e d'ordine de' superiori et introscritti officiali respettive etc.

Similmente da me don Onofrio Maria sono state consignate al venerando padre don Biase Pacifico procuratore di casa libre quaranta nove et ongie nove ½ d'argento indorato, et dal medesimo furno consignate al venerando padre don Bruno Gallinaro procuratore delle lite, d. 49 et ongie 9 ½. Un'altra volta ho consignato al medesimo venerando padre don Bruno tre altre libre d'argento indorato, che in tutto sono libre cinquantadue et ongie nove e mezza, d. 52 et ongie 9 ½.

Tutto detto argento indorato detto venerando padre don Bruno per ordine del nostro superiore ha fatto vendere al'incanto a diversi orefici per docati settecento cinquantacinque, uno tarì e grana 17, et di tutto detto denaro ne ha dato lui riscontro, d. 755.1.17.

Dichiaro come per ordine del mio sudetto molto venerando padre superiore tengo appresso di me libre settantacinque d'argento, quanti si averando da vendere e se inpiegheranno o in capitale o in altro a beneficio di questa nostra certosa.

Si sappia come in un bauglietto foderato di montone rosso e centrellato vi sono riposti più di cinque libre d'argento et un orologgio e diverse anelle di argento et oro con diversi diamanti, rubini et altre pietre che in tutti sono tredici con due fibie d'argento indorate et uno stucchio con cocchiaro, brocca, cortello d'argento e vi è la manica al cortello con uno leone, tutte queste cose sono di Mimmo, seu Marco di Fiore, quali gli furno lasciate dalla beata memoria di suo avo.

Similmente dichiaro come per ordine del nostro molto venerando padre priore in presenza del venerando padre don Giovanni Vernuccio vicario di questa nostra certosa et del venerando padre don Innocenzo Casanova Antiquiore da me fu consignata alla nostra cassa una cassetta tutta di ferro, e dentro di questa vi si riposero diverse gioie, anelle et tre collane tutte d'oro, una corona tutta d'oro di sei paste, tutta guarnita di robini con la sua medaglia a fiocco d'oro, et un'altra coronetta similmente di paste sei tutta d'oro. E da noi medesimi furno pesate tutte dette cose, quali ascendano al peso di libre cinque, meno mezz'ongia, e detta cassetta fu serrata e sigillata in nostra presenza dal venerando padre don Giustino cassiero; et detta cassetta con tutte le cose sopradette si tengono in deposito nella sudetta nostra cassa, per doversi ademplire

tutto quello che sta ordinato in una scrittura del quondam signor Francesco Pisano, quale sta riposta dentro l'accendata cassetta di ferro, et da me se ne conserva la copia et anche la nota di tutto che se ritrova in detta cassetta […].

(c. 30r) Nota di tutto l'oro, diamanti, smeralti, rubini et argento che da me don Onofrio Maria Rosso per ordine del molto venerando padre don Giovan Angelo Carideo nostro superiore ha preso dalle robbe che furno lasciate dal quondam signor dottor Francesco Pisano a questa nostra certosa di San Martino, et si sono consignate al signor Domenico Antonio Vaccaro acciò ne adornasse il nuovo reliquiario che detto nostro superiore ha fatto fare nella nostra chiesa.

Uno specchio d'argento di peso libre 2. Un baciletto d'argento liscio, due cocchiari, due brocche e due maniche di cortelli usati d'argento di peso libra una et ongie 5. Un cannale con la sua catena d'argento se serviva per il collo d'una scimia, di peso ongie sei et un trappeso. Una cassetta d'argento dove stava collocato l'imagine di un piccolo Salvatore sopra rama pittato dal signor Francesco Solimeno, che adesso si è riposto dietro l'altare maggiore della nostra chiesa, di peso libre quattro, ongie due e mezza. Sei piattini piccoli d'argento per prender sorbetti, di peso libra una, un'ongia e mezza. Sei giarrette d'argento liscie similmente per pigliar sorbetta, di peso nove et una quarta. Bottoni 12 d'argento di peso un'ongia e mezza. Tutto detto argento importa libre nove, ongie sei, una quarta et un trappeso.

Similmente ho consignato al sopra detto signor Vaccaro l'infrascritte cose quali ancora si sono riposte al sopra nominato reliquiario. Un chirchetto d'oro dove vi erano collocati sessanta diamanti di fonno, e detto stava situato attorno la testa del detto Salvatore sopra rama. Altri dodeci diamanti che stavano riposti in mezzo a 12 bottoni d'argento. Similmente ho consignato al detto signor Vaccaro quattro verghette d'oro nelle quali vi erano collocati diamanti numero 4; smeraldi numero 18; rubini numero 10. Nella cornicetta che stava attorno all'accendato Salvatore vi erano riposti altri diamanti numero 6; rubini numero 31; granate numero 10; pietre torchine numero 12.

Tutto dett'oro e gioie mi fu imposto che fussero consignate al sudetto signor Vaccaro acciò quello ne adornasse il detto reliquiario, e così si esequì.

Un'altra volta me fu ordinato dover prendere dalle robbe del quondam signor Pisano qualche galanteria, essendo richieste dalla molto reverenda madre suor Maria Catarina Pisano figlia legitima del detto defonto al nostro molto venerando padre priore per volerle regalare alla figlia del signor dottor Leone Cesario sua nipote, stan che quella si casò et per ordine del sudetto mio superiore gli fu dato una verghetta d'oro con sette diamanti piccoli che fu valutata docati otto, un officio piccolo della Madonna con la coverta d'argento di valuta docati tre e uno stucchietto di christallo di rocca di valuta docati due; et tutte dette cose importando docati 13.

Similmente nel mese di dicembre 1718 le due figlie naturali di detto quondam signor Pisano, monache nel conservatorio di Santa Maria de Visita Povere havendo fatto molte istanze al nostro molto venerando padre priore acciò si compiacesse inviarli uno paro di candelieri d'argento per ciascheduna et due orologi, il sudetto superiore per conten-

tarli in qualche parte mi comandò che gli mandasse due orologi che vi erano le casse di christallo di rocca e due tabacchere di tartaruca usate, quali dette mostrine e tabacchiere furno valutate docati sette e da me se li mandorno l'anno passato 1718 […].

Nel'anno 1717 mentre il venerando padre don Innocenzo Casanova se ritrova monaco claustrale con licenza del nostro molto venerando padre priore da me gli fu improntato un orologio che sonava l'ore alla spag[n]iola, e detto era composto con due cassette d'argento, una trasforta e l'altra liscia, quale se ne serviva vivente il quondam signor Francesco Pisano, né ancora sono li 20 agosto 1719 mi è stato restituito.

Per ordine del nostro molto venerando padre convisitatore da me don Onofrio Maria si sono dati docati diece di contanti al venerando padre don Innocenzo Casanova procuratore delle lite, quali da esso furno pagati al signor secretario del Sacro Regio Consiglio per aggiustare il ius sententiae che da noi si doveva come eredi del quondam signor Pisano, e detti docati 10 si sono presi da alcune robbe vendute per ordine del detto nostro superiore quali similmente erano del detto quondam Pisano.

Similmente per ordine del detto mio superiore ho dato al medesimo venerando padre don Innocenzo una tabacchiera d'argento tutta sigillata e indorata da dentro di peso ongie tre meno mezza quarta in circa, e detto venerando padre don Innocenzo dice che con licenza del nostro superiore la voleva regalare al signor Antrea Canale per l'assistenza che ha fatto per la nuova gradiata si è fatta all'ospitio dell'Incoronata.

Nota di quelle robbe che [per] ordine del nostro molto venerando padre priore da me sono state vendute a diversi.

Un cimbalo grande del quondam signor Pisano si è venduto docati 22.1.10. Uno spinetto piccolo si è venduto docati diece, però si sono pagati carlini 9, diece al ci[m]balaro per accomodarlo, e però restano docati nove. Uno cortiello ricamato si è venduto docati 8. Otto cocchiarini d'argento per prendere surbetta docati 4. Per dodeci medaglie d'argento romane, cioè sei grosse e sei piccole, docati 12.10[39].

(c. 34r) Dichiaro io don Onofrio Maria Rosso come per ordine del molto venerando padre don Giuseppe Nardelli mio superiore ho ricevuto circa li 10 di novembre 1713 dal magnifico dottor signor Francesco Pisano docati tremilia di contanti, et da me furno consignati alla nostra cassa in tempo che era casciero il venerando padre don Giovanni Vernuccio, e detti docati 3000 dal nostro monasterio furno restituiti alla certosa di San Lorenzo della Padula col peso però che questa nostra certosa dovesse darne docati novanta l'anno al sudetto signor Pisano sua vita durante a ragione di tre per cento, mese per mese, et tutto ciò si è eseguito da me puntualmente principiando dalli quindeci di novembre 1713 sino alli 15 di settembre 1716 […].

Per ordine del medesimo [priore] ho consignato al venerando padre don Giacomo Cesare sacristano una bellissima tovaglia di seta di color cremosino lavorata con ricamo d'oro.

Per ordine del sopradetto nostro molto venerando padre priore una volta ho venduto sei cocchiarini piccoli per prendere cecolata valutati docati quattro […].

Similmente ho venduto per ordine di detto nostro superiore uno spinetto piccolo apprezzato per docati diece, però si sono pagati carlini diece al ci[m]balaro che l'accomodai, et si sono riceuti docati nove per complimento di detti docati dece, 9.

Ancora per ordine del sudetto superiore si è venduto un ci[m]balo docati ventitré, et al ci[m]balaro che ha procurato di farlo smaltire se gli sono regalati carlini cinque, sì che sono restati netti in nostro potere docati 22.2.10.

Essendo rimaste dodeci piastre romane in mio potere del monet[ier]e d'argento lasciate dal quondam dottor signor Francesco Pisano, cioè sei valutate a carlini 14 l'una et sei altre più piccole valutate a carlini 7 l'una, importavano docati 12, tarì 3 di moneta di regno, quali 12 piastre si sono cambiate per ordine del mio superiore et la valuta di quelle che inportano docati 12 sono rimaste in mio potere per doverli spendere agl'ordini del mio superiore in beneficio del commune, 12.3.

Un'altra piastra d'argento indorata valutata per docati otto e un tarì si è cambiata per ordine del detto nostro superiore. Similmente ho venduto uno violino vecchio per docati tre, né se ne è possuto aver più.

Robbe vendute importano docati 67.1.10.

Essiti.

[…]

(c. 40r) Dichiaro io don Onofrio Maria Rosso come avendo richiesto cautela di tutto il denaro d'argento contanti, di fede di credito, di doppie e zecchini, argenti indorati et d'altre libre 75 e più di argento, e di diverse gioie et anelle e mobili, quali in diverse volte da me sono state consignate a diversi, tutto per ordine del nostro molto venerando padre don Giovanni Angelo Carideo nostro superiore, quali furno lasciate in beneficio di questa Real certosa di San Martino come erede del quondam dottor signor Francesco Pisano et a me consignate come esecutore testamentario. Dal sopradetto mio superiore mi fu fatta una nota di sua propria mano e fu a comandarmi che dovesse notarmeli in questo modo, videlicet per mia cautela.

Per tanti esatti dal venerando padre don Bruno Callinaro procuratore delle liti, come dall'inventario appare, per la vendita de mobili, argento indorato, esattioni ed altro ed impiegato nella fabrica della casa a Porta Medina, e restanti netti per noi docati 2148.3.

Per tanti contanti in oro ed argento, che la buona anima molto tempo prima della sua morte m'havea dato, d. 2037.3.11. Quali si sono spesi per Sparano, Vaccaro, Patiente e Pessolani, d. 4186.1.11. […]. Per 24 sedie di porta nova, setti quadri, un cembalo ed uno spinetto, un organo, una cartera, 34 ferze di morcatello, un Ecce Homo alla chiesa ed uno alla cella di Mimmo, tre mule, un scrittorio di Venetia, come dall'apprezzo, d. 471. Per lo parato, trabacca e due scrittorii della Galleria, d. 300. Argento e gioie poste al nuovo reliquiario e per un travacchino di portanova, d. 129. […]

Per la gioia e collana riposte alla statua del nostro padre San Bruno, d. 800. Argento bianco da vendere libre 75 et ongie 2 […]. Anella e gioie e catene e tre medaglioni d'oro stanno in cassa in deposito per farne a suo tempo la volontà del testatore.

Noi sottoscritti cassieri dichiaramo aver ricevuto dal venerando padre procuratore don Onofrio Maria Rosso una cassa chiusa et un baullo sigillato, le chiavi de' quali sono appresso il medesimo essendo stati a noi consignati così chiusi et sigillati come sopra, e nelli medesimi vi sono, conforme asserisce il medesimo, libre d'argento bianco lavorato settantacinque e più; quali furono lasciati dal quondam dottore Francesco Antonio Pisano fra gli altri beni ereditarii lasciati alla nostra certosa, et per sua cautela l'abbiamo fatta la presente ricevuta, certosa di San Martino li 20 giugno 1720. Don Ambrosio cassiero affermo ut supra, don Nicolò Maria cassiero affermo ut supra.

Per cautela delli sopra detti venerandi cassieri ed anche mia, dico come per ordine del nostro molto venerando padre convisitatore a dì 6 novembre 1720 in sua presenza si aperì il sopradetto bauglio sigillato e se ne prese un trapenaturo d'argento di libre ed anche uno stuchio grande lavorato alla turchesca d'argento, con tre cortelli con le maniche d'avolio, per donarli al signor dottor Giuseppe Fiano, per haverci favorito per la causa del Gaudo.

Si sono anche levati altri argenti per fare le croci alle cappelle della chiesa.

2) ASNa, Corporazioni religiose soppresse, 2421

Nota degli utensili e sagri arredi rimasti esistenti nel soppresso monastero di San Martino di Napoli dopo la consegna fatta al reverendo don Francescantonio Crispo d'Oria decano della Real Cappella e cappellano di Camera di S.M.D.G., cioè nel monastero di San Martino,

Cappella detta sagrestia della Panella: quattro candelieri grandi di ottone inargentato e quattro piccoli; quattro frasche grandi con loro buccari similmente di ottone inargentato; quattro piccole frasche come sopra; un crocifisso di ottone inargentato con pedagna di legno con foglia di tart[ar]uca; cinque pianete feriali di portanova de' seguenti colori, cioè una bianca, altra rossa, altra verde, altra violacio ed altra negro con loro finimenti; un velo, stola, manipolo e borsa di drappo in oro con francia; sei cossini differenti; un tappeto di folbone di diversi colori con bordo di seta gialla; un ginocchiatojo vecchio di noce; un quadro dinotante la Santa croce con le Marie in piedi e lastra in avanti; due candelieri di legno indorato a mistura con pannetto avanti; un campanello a tre con ferro nel muro; un panno per covrire l'altare.

Cappella sita dentro l'appartamento del Priore: una pianeta; un camice; un cossino ed un ginocchiatojo vecchio.

Cappella della Foresteria di sopra: quattro candelieri di ottone; quattro frasche con piccole giarre di ottone; tre cossini vecchi; un parato di ferse attorno.

Nel Tesoro della chiesa: una sfera di coralli; una pedagna di legno indorato; cinque quadretti rigamati in seta con cornice di legno indorato; una statua di Sant'Anna di legno con piccola statuetta di Maria Santissima; un altare di legno indorato; sei scarabatti grandi di ebbano con varie reliquie di santi, ornamenti e puttini indorati; sei altri scarabatti più piccoli dell'istessa materia; diciotto altri reliquiarj situati in piccola forma nello stiglio del Tesoro a fianco di detto altare; un panneggio di damasco cremisi con cornice indorata che cuopre i suddetti reliquiarj; un pallio di amoer semplice;

ventisei rami di figure diverse; una cassa con due scatolette di pietre dure per formar l'altare; un orologio di smalta e sfera con varie pietre fine e pedagna dell'istessa materia; un giardinetto di ottone indorato.

Nel Tesoro vecchio: un reliquiario di argento a piancia; due sedie di legno coverte di velluto cremisi con galloni d'oro.

Nella sagrestia della chiesa di San Martino, pianete: tre pianete di stoffetta di Francia col fondo bianco con galloni d'oro; tre altre di amoer celeste rigamato in oro; altra di raso lattino; altra di amoer rigamato in oro; tre altre di amoer a due faccie con piccolo rigamo d'oro; altra di drappo color cremisi; tre altre di drappetto bianco con galloni d'argento.

Paliotti: uno di raso celeste con coralli; altro di seta con galloni d'oro; quattro portieri diversi; una coverta di amoer falso per l'altare maggiore e due altre più piccole.

Cossini per gli altari: tre cossini di classè in argento con galloni d'oro; altri cinque di amoer color celeste rigamato in oro; altri tre di stoffetta color bianco con galloni d'argento.

Calici: quattro calici di argento; altro colla coppa di argento e piede di rame; due altri con coppa di argento ed i piedi di porcellana; una pisside piccola di argento indorata; diciotto camici arricciati con i loro ammitti; otto cincoli di seta di varj colori; un parato composto di quarantadue ferse di rasino falso color giallo per covrire lo stipo di detta sagrestia; quattro cotte.

Chiesa di San Martino, nella cappella di San Nicola: una custodia di legno guarnita di tartaruca e portellino di rame indorata con croce sopra e crocifisso simile; sei candelieri di ottone; sei frasche di fiori colle giarre di ottone; una carta di gloria con finimenti di ottone; due reliquiarj di ottone indorato; sei candelieri di ottone indorato per l'altare maggiore più piccoli; tre pianete di armesino di varj colori; altre quattro di amoer damascato color verde con loro cossini; quattro parati di portieri di damasco, cioè il primo rosso, il secondo bianco, il terzo violaceo e l'ultimo verde; due cossini di amoer verde; altri due di amoer giallo frascheggiato; un parato di frasche di fiori colle rispettive giarre di rame indorato; tre tappeti per gli altari; sette tovaglie di tela di lino per l'altare; otto camici colli rispettivi ammitti di tela di lino con pezzilli; sei cincoli; quattro palle; sei manutergi; undeci pezzi di velo giallo per ornare la chiesa in tempo delle quarantore; trentatré altri pezzi di velo color rosso; cinque portieri per l'altare di amoer di Francia con galloni d'oro; varj buccheri di stagno per le quarantore; dieci libri per uso del coro.

Nella cappella della Santissima Vergine Assunta: quattro candelieri di rame indorata; una croce di legno con pedagna e suo crocifisso, e finimenti di rame indorata; una carta di gloria con finimenti di ottone; una bacchetta di ottone sotto l'altare; due tappeti; quattro cossini, uno di amoer negro, altro di damasco rosso, altro color violaceo ed il quarto di color bianco; un camice di tela di lino; una tovaglia con pezzilli; una coverta di portanova color rosso per l'altare; un messale.

Nella cappella di San Bruno: quattro candelieri di ottone indorato; una croce di legno e sua pedagna col crocifisso e finimenti di rame indorata; una carta di gloria con suoi finimenti di ottone; una bacchetta di ottone sotto l'altare; due tappeti; quattro cossini,

uno di amoer negro, l'altro di damasco rosso, il terzo di color violaceo ed il quarto bianco; un camice di tela di lino; una tovaglia con pezzillo per l'altare; un messale; una coverta di portanova per l'altare.

Nella cappella di San Gennaro: quattro candelieri di ottone indorato; una croce con sua pedagna di legno e finimenti indorati; una carta di gloria con finimenti di ottone; una bacchetta di ottone sotto l'altare; due tappeti; quattro pianete, cioè una di amoer negro, l'altra di damasco rosso, l'altra di color violaceo e la quarta di color bianco; quattro cossini simili a dette pianete; un camice di tela di lino; una tovaglia con pezzillo per l'altare; una coverta di portanova color rosso per detto altare; un messale.

Nella cappella di San Giuseppe: cinque pianete, cioè una di amoer bianco, altra negra, altra damascata rossa, altra violace ed altra verde; cinque cossini a norma di dette pianete; un camice; un messale; quattro candelieri di ottone; quattro frasche di seta con giarre di ottone; sei candelieri piccoli anche di ottone; uno scarabatto di legno con crocifisso sopra d'avorio; due statuette di legno indorate, cioè una dinotante santa Barbara e l'altra sant'Irene; una carta di gloria con legno indorato; una tovaglia dell'altare e sopraveste di portanova; un tappeto.

Nell'altare di San Michele: quattro candelieri di ottone; quattro frasche di seta con giarre di ottone; una croce col crocifisso, due statuette e finimenti di ottone; una carta di gloria anche con finimenti di ottone; una tovaglia bianca per sopra l'altare e sopraveste di portanova; quattro pianete, cioè una violace, altra bianca, la terza rossa e la quarta negra domascata con loro rispettivi coscini; un camice di tela di lino; un messale.

Nella cappella di San Martino: una croce di legno con crocifisso e finimenti di rame indorata; quattro candelieri di ottone indorato; quattro frasche simili; una carta di gloria con finimenti di ottone; una bacchetta sotto l'altare di ottone; due drappetti; quattro pianete, una di amoer negro, un'altra di damasco rosso, la terza violace e la quarta color bianco fiorato; quattro cossini simili; un camice di tela di lino; una tovaglia con pezzilli e coverta di portanova color rossa; un messale.

Nella cappella di San Giovanni Battista: una croce di legno con crocefisso e finimenti di rame indorato; quattro candelieri e quattro frasche di ottone indorato; una carta di gloria con finimenti di ottone; una bacchetta per sotto l'altare di ottone; due drappetti; un messale; una tovaglia con pezzilli e coverta sopra di portanova color rosso; un camice di tela di lino; quattro pianete, cioè la prima di amoer negro, la seconda di damasco rosso, la terza color violace e la quarta fiorata bianca, e quattro cossini simili.

Nella cappella di Sant'Ugo: una croce di legno con crocefisso e finimenti di rame indorato; quattro candelieri e quattro frasche di ottone indorato; una carta di gloria con finimenti di ottone; una bacchetta per sotto l'altare di ottone; due drappetti; un messale; una tovaglia con pezzilli e coverta sopra di portanova color rosso; un camice di tela di lino; quattro pianete, cioè la prima di color negro, altra di color rosso, le terza di color violace e la quarta bianca, con quattro cossini simili.

Nella cappella del Santissimo Rosario: due statuette di legno indorate dinotantino san Vincenzo e l'altra santa Rosa; otto candelieri di ottone; quattro reliquiarj sopra legno indorati; un scarabatto indorato con reliquia dentro; una carta di gloria guarnita

di ottone; una tovaglia di lino per l'altare; una sopraveste di portanova; un tappeto; quattro parati, il primo color bianco, il secondo rosso, il terzo violace, il quarto negro con loro cossini simili; un camice; un messale; una lampade di rame inargentato con pottini di ottone indorato.

Nella cappella della Maddalena: un crocefisso di avorio sopra legno negro; una statovetta della Concezione con piramide di legno indorato; dieci candelieri di ottone; dieci frasche di seta con giarre di ottone; una tovaglia per sopra l'altare con veste di portanova; un tappeto.

Nella cappella dell'Infermeria: un parato di frasche di ottone indorato in argento… 4; candelieri simili… 4; una croce di legno con crocefisso di ottone; un'immagine di Maria Santissima del Carmine con cristallo avanti e corona in testa indorata; un cossino; un camice; una carta di gloria; una lampade di ottone indorata; un panno per covrire l'altare; un crocefisso sopra legno d'avorio; un pannetto; due frasche di fiori; un quadro con cornice indorata; un scarabatto coll'immagine del Carmine e corona in testa di argento; un campanello di bronzo ed altro più piccolo; una tovaglia per il lavamano.

Nel passetto della sagrestia: due tavolini di radice di noce, sopra de' quali una repetizione con cassa di legno e pedagna indorata, ed un scarabatto di San Martino di legno e pedagna indorata. Nel lavamano della detta sagrestia due ginocchiatoj di noce, due scarabatti, in uno vi è la statua di legno del Santissimo Bambino, vestito di drappo, e nell'altro una statua anche di legno della Beata Vergine del Carmine con Bambino nelle mani vestito di drappo.

Note

[1] R. Causa, *L'arte nella certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni-Napoli 1973, pp. 84-85. Sul tema cfr. in particolare E. Catello-C. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1972, pp. 19-28; E. Catello-C. Catello, *Argenti*, in *Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli 1979-1980), Firenze 1980, II, p. 217; E. Catello, *L'arte argentaria napoletana nel XVIII secolo*, in *Settecento napoletano. Documenti*, a cura di F. Strazzullo, Napoli 1982, p. 48; C. Catello, *Tre secoli di argenteria napoletana*, in *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra (Napoli 1988), a cura di A. Caròla-Perrotti e C. Catello, Napoli 1988, pp. 17-18; E. Catello, *Argenti Napoletani del Seicento. Considerazioni su documenti inediti*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 1998*, Napoli 1999, p. 7.

[2] Archivio di Stato di Napoli (ASNa), Corporazioni religiose soppresse, n. 2143, F. 23 N. 18, *Istromento fatto colla fedelissima città di Napoli alla quale si diedero parte degl'argenti della nostra chiesa ed impiegato il capitale di ducati 16755 per soccorso delle publiche necessità al 4 per cento. Dentro vi sono le note di detti argenti, peso etc.*, 6 settembre 1794, atto notarile di Giovan Battista Girardi, cc. 437r-460v. L'elenco menzionato è compreso nella «Nota dell'argento consegnato al nostro venerando padre procuratore don Dionisio Pugliese per fondersi secondo l'ordine auto dal reverendissimo padre priore don Martino Cianci…», cc. 439r-439v.

[3] R. Causa, *L'arte*..., 1973, p. 84 (lo studioso riporta alcuni stralci dell'atto notarile del 1794, pp. 112-113, nota 170).

[4] S. De Mieri, *Don Severo Turboli e il cantiere della Certosa di Napoli: precisazioni su Giovanni Antonio Dosio, Lorenzo Duca, Ruggiero Bascapè, Antonio Gentili da Faenza e Pietro Bernini*, in "Il Capitale culturale", 26, 2022, pp. 24-26, col rinvio ai documenti e alle fonti, tra le quali assume un'importanza assai rilevante L. Catalani, *Discorso su' monumenti patrii*, Napoli 1842, pp. 68-69, che ricorda un disegno della croce di Pietro Saja, realizzato poco prima che i padri decidessero di destinare «quel metallo» «ad altro uso».

[5] G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinaccia, Domenico Antonio Vaccaro: modelli per argenti, argenti come modelli*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno (Lecce, 9-10 maggio 2008), a cura di R. Casciaro, Galatina 2012, p. 147, nota 12.

[6] Il documento è parzialmente trascritto in *Appendice*, n. 1.

[7] Su di lui cfr. in particolare B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2017, III (parte I), p. 715; A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni*, parte 1.1, *Artisti e artigiani A-L*, ed. XI, 2023, p. 948, in www.fedoa.unina.it. Forse è dello stesso pittore una *Sacra famiglia* firmata e datata 1710 in Santa Teresa a Massa Lubrense (Na) (scheda OAP1500065462).

[8] Cfr. *Appendice*, n.1.

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem*.

[11] Su queste imprese cfr. R. Causa, *L'arte*…, 1973, pp. 75-79; R. Lattuada, *Domenico Antonio Vaccaro, pittore, scultore e decoratore, "ornamento della sua patria"*, in *Domenico Antonio Vaccaro. Sintesi delle arti*, a cura di B. Gravagnuolo e F. Adriani, Napoli 2005, pp. 33-49. Per una panoramica sull'artista, insieme agli scritti di G.G. Borrelli, più volte qui citati, cfr. principalmente V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001; A. Russo, *Vaccaro, Domenico Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVII, Roma 2020, pp. 671-678.

[12] Sul ruolo di Domenico Antonio Vaccaro autore di modelli tradotti in argento cfr. in particolare G.G. Borrelli, *Domenico Antonio Vaccaro autore di modelli per argenti*, in "Antologia di belle arti", 21-22, 1984, pp. 127-135; C. Catello-E. Catello, *Scultura in argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Sorrento 2000, pp. 39-41, 96, n. XXXVIII; M. Confalone, R. Catello in *Giubili e Santi d'argento*, catalogo della mostra (Napoli 2000-2001), Napoli 2000, pp. 32-35, nn. 5-6; G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro*..., 2012, pp. 143-147.

[13] *Appendice*, n. 1.

[14] Il documento di cui si discute va considerato insieme alla «Nota de argenti del dottore Francesco Antonio Pisano», senza data (ma verosimilmente del 1716-17 circa), confluita in un differente faldone delle carte appartenute alla certosa partenopea: ASNa, Corporazioni religiose soppresse, 2092, in cui sono elencati, con il loro valore economico, molte decine di oggetti, tra saliere, brocche, «sfrattatavole», sottocoppe, candelieri, piatti, fiaschi, «carrafoni», bacili, canestre, acquasantiere, coltelli, cucchiai, cioccolatiere, bicchieri, «giarre», «pavoni d'argento», tegami, «pignatelli» ed anche una «statua de argento con pedagna, frasche e figure de San Sebastiano […], due statue de argento con fiori e figure, una de Sant'Antonio, l'altra de San Francesco di peso di libre sette et onse otto […], quattro altre statue de argento di peso de libre 12 et onse 6 con figure de San Pietro, San Paolo, San Gennaro e San Nicola […], uno Crocifisso d'ebano guarnito de argento […], un Presepio de argento […], una fontana d'argento con cristalli […], una canestrella piccola de Venetia con manichelle» e, infine, lampade, calamai, campanelli, ostiere, un «cane d'argento», *etc*.

[15] G.G. Borrelli, *Lorenzo Vaccaro…*, 2012, p. 147, nota 12.

[16] Verosimilmente fu un figlio di Baldassarre Pisani, autore de *L'armonie feriali, poesie liriche*, stampate da D.A. Parrino a Napoli nel 1695 (che contiene alcuni versi dedicati a «Francesco Antonio Pisani, mio figliuolo», pp. 197-200). Ciò esclude che sia lui il personaggio che pagò un *Martirio di san Lorenzo* ad Andrea Malinconino il 4 febbraio 1671, identificato come «Francesco Antonio Pisano di Fabio» (V. Rizzo, *Documenti su Cavallino, Corenzio, de Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 316).

[17] R. Ruotolo, *Documenti sulle arti applicate napoletane del seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, Milano 1984, p. 213. Peraltro, l'interesse per la musica di Pisano emerge pure nell'elenco dei beni lasciati ai padri di San Martino, dove compaiono diversi cembali, spinette e un organo (*Appendice*, n. 1).

[18] E. Catello-C. Catello, *Argenti…*, 1980, p. 217.

[19] F. Galiani, *Della moneta*, Napoli 1751, ed. cons. II, Napoli 1780, p. 56. Il passo è citato pure da E. Catello-C. Catello, *Argenti…*, 1980, p. 217 e da P. Giusti, *Le arti decorative*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, p. 278.

[20] A. González-Palacios, *Le arti decorative e l'arredamento alla corte di Napoli: 1734-1805*, in *Civiltà del '700…*, 1980, pp. 81-84. Per alcuni esempi sopravvissuti si veda, oltre che il citato intervento di González-Palacios, complessivamente il catalogo della mostra *Tre secoli di argenti…*, 1988. Sulle specificità dell'argenteria profana napoletana cfr. anche E. Catello, *Lorenzo Vaccaro scultore argentiere*, in "Napoli nobilissima", XXI, 1982, p. 13.

[21] *Appendice*, n. 1.

[22] Per un inquadramento generale della vicenda e per le stratificazioni del manufatto, che comportarono ad esempio la sostituzione degli angeli 'capoaltare' di Giacomo Colombo con quelli attuali in cartapesta, di Giuseppe Picano su modello di Giuseppe Sanmartino, cfr. S. Pisani, *Un disegno di Francesco Solimena per l'altare maggiore del Tesoro a Napoli*, in "Paragone", XLVII, s. III, 5-7, 1996, pp. 179-192; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro…*, 2001, pp. 53-58; L. Di Mauro, *Francesco Solimena e l'architettura a Napoli*, in *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, II, Roma 2018, pp. 273-275; G.G. Borrelli, *Solimena con gli scultori e i decoratori*, ivi, pp. 295-297 (da cui è presa la citazione).

[23] G.G. Borrelli, *Solimena…*, 2018, p. 296.

[24] N. Spinosa in *Francesco Solimena…*, 2018, p. 433. Allo studioso sfugge la bibliografia precedente inerente all'opera, da integrare almeno con le seguenti voci: R. Causa, *L'arte…*, 1973, pp. 74-75; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro…*, 2001, pp. 55-56.

[25] N. Spinosa in *Francesco Solimena…*, 2018, pp. 358-367.

[26] A conferma di una datazione più antica del rame, occorre rilevare che G.G. Borrelli, *Solimena…*, 2018, pp. 296-297, evidenzia alcune tangenze compositive tra il *Cristo* solimenesco e quello di Lorenzo Vaccaro che compare nella portella del ciborio del lato anteriore del medesimo altare certosino. In generale, per la comprensione della cultura di Solimena rimane imprescindibile F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958; si vedano, inoltre, N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, dal Barocco al Rococò*, Napoli 1993, in particolare pp. 9-27; S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività*

giovanile agli anni della maturità (1674-1710), Roma 2015 e il lavoro in due volumi, a cura di N. Spinosa, *Francesco Solimena…*, 2018.

[27] Sul tema cfr. G.G. Borrelli, *Solimena…*, 2018, pp. 288-308, con bibliografia precedente. Un raro esempio di dipinto solimenesco di piccolo formato, con una cornice argentea è la *Sant'Anna con la Vergine Bambina* di Palazzo Pitti a Firenze (A. González-Palacios, *Le arti decorative…*, 1980, p. 82; E. Catello in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), a cura di S. Casciu, Livorno 2006, pp. 278-280, n. 145).

[28] La certosa venne soppressa una prima volta nel 1800 dai Borbone, poi nel 1807, in età napoleonica (R. Tufari, *La certosa di S. Martino in Napoli, descrizione storica ed artistica*, Napoli 1854, pp. 11-12). Il documento a cui si fa riferimento (*Appendice*, n. 2) purtroppo è senza data, ma è possibile che esso risalga ai tardi anni dieci, considerato che si fa riferimento a Francesco Antonio Crispo Doria, cappellano di Camera del re e decano della Real Cappella, incarico quest'ultimo da lui ottenuto nel 1817 (la questione però non è del tutto chiara: N. Capece Galeota, *Cenni storici sul clero della Real Cappella Palatina di Napoli*, Napoli 1854, pp. 242, 289, 292, 366).

[29] *Appendice*, n. 2.

[30] E. Catello-C. Catello, *Argenti napoletani…*, 1972, cit., p. 23.

[31] *Appendice*, n. 2.

[32] E. Catello-C. Catello, *Argenti napoletani…*, 1972, pp. 23-26.

[33] R. Tufari, *La certosa…*, 1854, pp. 12-13.

[34] R. Tufari, *La certosa…*, 1854, p. 92. Un accenno confuso al reliquiario è in P. Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma 2008, p. 30, che tuttavia, trascurando la bibliografia specifica su San Martino, riferisce di un trasferimento del reliquiario nella certosa dopo le «soppressioni del 1860 [*sic*!]».

[35] R. Tufari, *La certosa…*, 1854, p. 92.

[36] *Appendice*, n. 2. Su Vervloet cfr. almeno R. Causa, *La Scuola di Posillipo*, Milano 1967, pp. 17-18, 46-51, 97; B.M. Savy, B. Di Castro in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli-Caserta 1997-1998), Napoli 1997, pp. 492-495, nn. 17-86-17.89, 628.

[37] Si tratta di un registro di introito ed esito composto da 44 carte, molte delle quali bianche.

[38] Le ultime tre frasi risultano biffate.

[39] Le ultime cinque frasi risultano biffate.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Dowries and Foreign Influences in Fashion and Taste in Eighteenth-and Nineteenth-Century Malta

di Joan Abela

One of the most complex endeavours which historians face is to recognise how seemingly silent voices may be identified to produce history. Women are often perceived as belonging to a segment of society with limited representation. However, their unique historical experiences occasionally emerge with considerable clarity illuminating other phenomena that have shaped society. This paper aims to conduct a microhistorical analysis of twenty notarial registers associated with twelve notaries, covering the period from 1712 to 1870. Through this analysis, the study seeks to explore whether marriage and dowry agreements can serve as a conduit for identifying foreign cultural influences on fashion within the Maltese society of the eighteenth and nineteenth centuries, with a particular focus on the domain of jewellery[1].

The legal background

Malta developed as an interesting comparator to other European influences both in its cultural time lag and in its intensely masculine context[2]. The relationship between women and patrimonial property has garnered increasing scholarly attention, revealing a number of potential avenues for multi-disciplinary research[3]. A recent study examining sixteenth-century Maltese marriage contracts identified two predominant marriage regimes in Malta during this period. The first, known as the *alla Maltese* regime, stipulated that women lost control over their dotal property approximately fifteen years from the birth of the first child. In contrast, the *alla Greca, sive alla Romana* regime established a complete separation of the couple's assets, affording women greater control over their dowry. Under this arrangement, women retained legal competence to dispose of their dowries as they saw fit. Although the husband was permitted to administer the dowry, his role was restricted to managing it in a way that served the collective interests of the family. This regime, therefore, provided women with a higher degree of economic autonomy and legal agency compared to the *alla Maltese* system[4]. Moving into the period under examination, notarial deeds from the eighteenth and nineteenth centuries provide significant insight into the prevalent marriage regimes of the time. These documents reveal a marked preference for the *alla Greca sive alla Romana* system, which had emerged as the dominant matrimonial framework. A close analysis of twenty-five marriage contracts from this period underscores the pervasiveness of this regime, as all the contracts adhered to this model. Notably, many of the agreements from the eighteenth century further reinforced the principle of dowry inal-

ienability by including the stipulation *in perpetuum*, thereby emphasizing the dowry's permanent protection from alienation[5].
Although the choice of the spouse was centrally important, at the heart of every marriage lay the exchange of property. The contracts under study show that in most cases, apart from the bride's dowry, the notary would also mention the legacy given to the groom by his parents – what in legal terminology is known as the *propter nuptias*. Both of these donations were considered by law to be part of the children's inheritance and, once given, it was usually stated that the children could not make any further inheritance claims[6]. Another requirement by law was the promise of a *dodarium* or dower, a sum pledged by the bridegroom to the wife, to be paid in the event he predeceased her, ensuring her financial security[7].

Dowries as a reflection of society

In addition to immovable property, such as land and buildings, dowries often included items like furniture, clothing, jewellery, and various household paraphernalia, which were deemed essential for the efficient running of a household. These items serve as significant indicators of social class and presumed wealth, shedding light on the economic standing of the families involved. For instance, in 1776, Agostino Camilleri was so impoverished that his future mother-in-law had to cover half the expenses for his "*abito dello sponsalizio*" (wedding suit), illustrating that even spouses from the same social rank did not necessarily possess equal financial resources[8]. Similarly, in 1833, Antonio Borg from Valletta could only afford to provide his daughter with "*una tavola Bianca per Cucina*" (a kitchen table made from spruce wood) and a "*specchio piccolo*" (a small mirror), amounting to a modest five *scudi* and six *tarì,* for furnishing her home[9]. In stark contrast, when the widow Augusta Pulis, née Pellegrini chose to remarry in 1868, her personal wealth included an impressive array of assets, among them a number of oil paintings, two of which were believed to be the work of the French artist Antoine Favray (1706–1798)[10]. An examination of her extensive inventory of both moveable and immoveable possessions reveals a diverse collection, ranging from American napkins to French-styled furniture[11]. Of particular note are her rich library, featuring books in both Italian and English, an assortment of silverware and porcelain used for banqueting and tea tables[12], and, notably, her jewellery pieces[13]. The bride-to-be also pledged to embellish their home with a "Boisellot" (*sic*) piano[14], a highly valued instrument that alone was appraised at forty *scudi*[15].
Augusta's husband, Etelvoldo Agostino Ferro[16], a commercial clerk by profession, harboured a deep appreciation for music, as evidenced by his substantial contribution to the marriage in the form of an impressive collection of musical instruments from Italy, France, and England. Among these instruments were three stringed pieces crafted by the renowned Gagliani family, one of which was notably described as a highly prized "*violino, Galliani [sic] padre con cassa*"[17]. This refers to the famous Neapolitan family of luthiers, whose craftsmanship dates back to the seventeenth century, making their instruments highly coveted across Europe (Fig. 1)[18].
Etelvoldo's musical repertoire further underscores his passion for the art form, as it comprised over one hundred compositions, featuring works by celebrated composers such as Verdi, Rossini, Bellini, Mozart, and Beethoven[19]. His collection, which

reflected a keen and discerning taste in music, positions him alongside seasoned music connoisseurs of his time, bridging both personal enjoyment and the wider cultural trends of nineteenth-century European musical appreciation.

His collection of silver, gold, and diamond artifacts was also notably impressive[20], featuring a range of luxurious items. Among these were brooches studded with diamonds, lockets— including one described as "*con Croce di smalto Bianco et catena*" (with an enamelled cross and a chain)[21] (Fig. 2) and a variety of rings, one of which was embellished with a cartouche[22]. The latter item is indicative of the Egyptomania that pervaded European cultures at the time which "captured the imagination of the French and charmed England and Ireland during the Regency era of the early nineteenth century, particularly in architecture, the decorative arts and jewelry"[23]. Etelvoldos' button collection also displayed remarkable diversity in both style and material composition, featuring items such as buttons "*per camicie con smalto e perle*" (for shirts, enamelled and pearl-adorned),

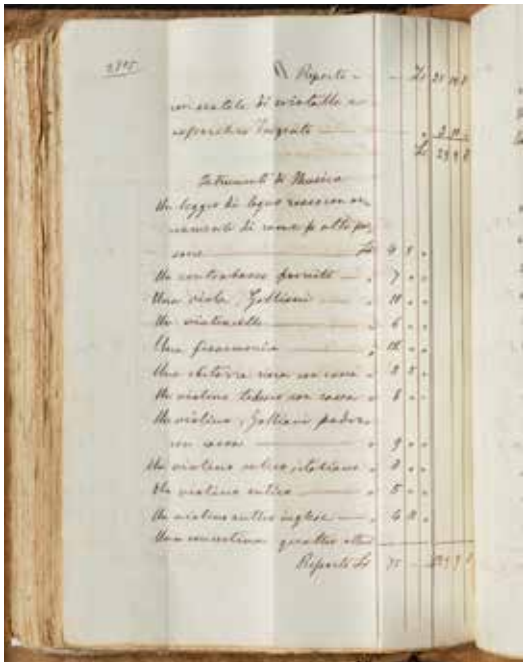

Fig. 1. Musical instruments in possession of the groom amongst which was a much prized "*violino Galliani padre con cassa*".
Source: NAV, Notary Antonio Micallef, R348/60, 10 October 1868, p. 2105.

Fig. 2. Maltese cross locket pendant, Gold, enamel, 29 x 17, Late 19th century, Malta (?), (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

others "*per polso di tartaruga con stelle d'oro"* [24] (for cuffs, crafted from toroise-shell with gold stars), "*per gilè di corallo" (*for waistcoats, made of coral), and "*per maniche con fibbre d'oro"*[25] (for sleeves, with gold clasps). A particular item which mirrors the influence of contemporary European trends of wearing jewellery that conveyed a message[26] includes an unidentified piece of jewellery bearing the interlaced symbolic element of the three virtues: Faith, Hope, and Charity[27].

Another notable dowry was that given to Olga Tagliaferro, daughter of a rich Valletta businessman of Genoese descent, Girolamo Tagliaferro, and his late wife, Maria née Borg[28]. In the early nineteenth century, the Tagliaferro family had established themselves as influential figures in the local economy, having first operated an insurance company and subsequently, by 1812, founded their own private bank[29]. It is therefore unsurprising that Olga's dowry not only included substantial assets but also a generous income derived from investments in various foreign bonds, notably in France, Egypt, and Italy[30]. Olga's marriage to the Contino Alfredo Sant Fournier (1840–1903)[31], a Lieutenant in the Royal Malta Fencible Artillery and son of Count Don Lazzaro Sant Fournier (1813–1898)[32] and the late Countess Donna Adelaide Sant[33], further solidified her position in society[34]. Through this union, Olga not only brought with her a rich estate but also ascended socially by gaining the title of nobility, thus enhancing both her family's stature and her personal status.

The donated lands, buildings, furniture, and various paraphernalia—including garments and other domestic items—not only reflect the opulent lifestyle characteristic of these families, but also, as previously observed, underscore the influence of foreign trends on local tastes and fashion. This influence is particularly evident in references to items such as the "*servizio d'argento con smalto*"[35], a silverware set of Russian manufacture, which serves as a symbol of the broader cultural and stylistic exchanges of the period. Moreover, as shall be explored in further detail, the donation of exquisite pieces of jewellery, adorned with precious gemstones and encrusted in diverse styles, to both the bride and groom, further exemplifies the intersection of wealth, social status, and cosmopolitan influences within the material culture of the time[36].

The Brilliant-Cut Diamond

During the eighteenth century, the ever-growing desire of those in the higher echelons of society to sparkle and shine during social events saw the brilliant-cut diamond take precedence over coloured stones[37]; it became a favourite item for those who could afford it[38]. A study by Francesca Balzan on jewellery in nineteenth-century Malta established that the nobility and the rich Maltese bourgeoisie tended to keep up with these new trends and were open to foreign influences[39]. The results of the current study supplement these findings[40].

Indeed, a look inside Olga Tagliaferro's jewellery box confirms such preference since the future bride could live up to her newly acquired noble status by adorning herself with exquisite pieces such as *"1 Croce con 16 Brillanti" (a cross with 16 brilliants)*, "*un anello con piccoli brillanti"*, (a ring with small brilliants) "*1 pajo* [*d'*] *orecchini con 2 brillanti e 12 piccole attorno"* (a pair of earrings with 2 brilliants surrounded by 12 small brilliants), and another pair of earrings styled with "*4 brillanti"* (four brillinats)[41]. Reflecting the trends of the 1850s, hair jewellery was highly fashionable among young women. In keeping with this, Olga's dowry contained "*un fiore per testa con 37*

Fig. 3. Giorgio Bonavia, Portrait of Marchesa Bugeja wearing star in her hair, 1880 oil on canvas, *Conservatorio Vincenzo Bugeja*, Santa Venera, Malta (Photo James Bianchi, Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

Fig. 4. Crescent moon brooch, Diamonds, white gold, 24 x 38, Mid to Late 19th century, Russia (?), (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

brillanti" (a flower with 37 brilliants for the head)[42] (Fig. 3). The fashion of the time favoured a central hair parting, which also served as an excellent frame for wearing "*una corona contenente brillanti e bozzetti 75"* [43]. With its array of closely set diamonds this crown would have glistened all over, being particularly effective in reflecting the fire of the candlelight. All of the above items carried a total value of £182 and ten shillings[44]. The groom's great aunt was also keen on enriching the bride's diamond collection by donating, "*una collana con nove brillanti e sette topazi orientali"* (a necklace with nine brilliants and 7 oriental topaz) costing £55, and, the most prized of all: "*un anello a rosetta con un brillante grande e dodici piccole"* (a rose-shaped ring with a big brilliant and twelve small ones), which was valued at £185[45]. Apart from these, Olga's future father-in-law gifted her with "*una spilla con crysaletti montata a forma di mezza luna con 17 brillanti"* (a half-moon brooch with 17 brilliants) (Fig. 4), "*un anello alla marchesa con 1 rubino e 6 diamanti"* (a ring *alla marchesa* with 1 ruby and six diamonds), and "*una collano con un topazio, Briolet*[46]*, due rubini doublet*[47]*, perle e brillanti"* (a necklace with a topaz, *Briolet*, two rubies *doublet*, pearls and brilliants), all valued at £50 by the German Jeweller from Dresden, Hugo Plesch, who at the time was residing in Valletta[48].

General Descriptions

From these lists one can observe that although donated items were individually valued, they often carried a very short and general description, for example: "*un abito di seta, guarnizione e fattura"* (a silk gown, decoration and make), "*un ombrellino di seta"* (a silk umbrella)[49], "*un ditale*' (a thimble), '*un paro d'orecchini"* (a pair of earrings)[50], or "*2 ritratti ad olio"* (2 oil paintings)[51], making it difficult to visualise their actual style and composition. Some entries, especially for the eighteenth century, are even

more general, like "*mobili di casa" (house furniture)*[52], "*vestimenti e robbe"* (clothing and goods), "*giocali d'oro e d'argento"* (gold and silver items)[53], "*utensili di cucina e rame"* (kitchen utensils and copper), and "*altri diverse robbe, abiti di Casa ad uso di Donna"* (various other goods, housecoats for women)[54]. Such was the case for three brides: Gratia Mifsud, who formalised her marriage on 1 July 1775 and was promised sixty *scudi* worth of goods, including gold and silver items, as part of her parents' inheritance[55]; Liberata, from Valletta, whose parents contributed sixty *scudi* in gold and silver items to sustain the marriage[56]; and Anna, an orphan girl resident at the *Casetta*[57], who was provided with over forty *scudi* worth of gold and silver items by Donna Catherina Lhoste, her benefactor[58]. It is important to highlight that in such cases a more detailed description of the items could have formed part of a separate contract when the actual transfer of the goods was made to the groom, or it could also have been included in the original version of the contract. This is clearly stated in the marriage contract between Petra, another orphan girl living at the *Casetta*, and Salvatore Darmanin, who were given twenty-five *scudi* and six *tarì*'s worth of gold and silver items[59], which, it was stated, were listed in the original version of the contract[60].

Notarial deeds for the nineteenth century indicate that there seems to have been a drive for notaries to provide a more detailed description of the weight of gold and silverware and a separate note for the cost of its manufacture[61]. This might be due to the number of 'irregularities at present existing in the manufacture of Gold and Silver articles within this Island'[62]. Such abuses led to the enforcement of 'ancient Laws'[63], and the issuing of a number of laws and binding regulations starting from 1820 and continuing up till the reform of 1856[64]. These regulations were to ensure homogeneity and authenticity in the finished gold or silver product. Already before the late seventeenth century, the Knights of St John (1530–1798) had established strict laws which provided for the election of two Consuls, one for silver and another for gold, each appointed by the Grand Master[65]. In addition to these, the 1820 regulations decreed that an Assayer[66], was to be 'appointed by Government, for the purpose of inspecting all such articles, in concert with the Consuls, previous to their being stamped with the Government Stamp'[67]. These were to be administered by the *Monte di Pietà* which, in addition to pawning services, was also invested with the responsibility of "assessing, scrutinising, weighing [and] stamping of precious metals, and evaluation of precious gems"[68].

Indisputably, the value of gems and jewellery varies depending upon the relationship of the item to the person, to the culture, and to the social, regional, and geographical location. The records of Notary Antonio Micallef for 1856 give us a good indication of the quality of silver found in Maltese houses during this period. When recording the transfer of silverware by Concetta, widow of the merchant Luigi Barbar, to her daughter Maria, the said notary stated that he was present during the Consul's evaluation[69]. Accordingly, he faithfully noted down all details, providing information on their exact weight, the cost of manufacture, and whether the items were made of silver "*di Francia"*, "*di Malta"*, "*di Roma"* or "*inglese"*[70]. These different alloys were used for specific artefacts depending on their usage, with "*Argento di Francia"*[71] being the highest alloy used by silversmiths in Malta[72], followed by the "*Argento di Roma"* and the "*Argento di Malta"*, respectively[73] (Fig. 5).

Typical jewellery worn by the Maltese

Notarial deeds also give us an indication of the type of jewellery worn or owned by the populace at the time, with inherited or donated items possibly pointing towards earlier fashion trends. Although, just like clothes and furniture, jewellery styles circulating in Malta enjoyed their own local character, as already noted these also reflected similar fashion trends that were popular abroad and show Malta to be a microcosm of European civilization. Typical jewellery items such as rings, brooches, earrings and necklaces, get a recurring mention in deeds. Among the most notably mentioned styles are articles of filigree[74] – a technique which reached its culmination in popularity, mastery of technique, and workmanship in the nineteenth century[75]. As is so well evidenced by various reports produced during this period, this intricate method of metalwork began to be identified as a local jewellery niche and, over the course of the years, it became intrinsically tied to Maltese jewellery production[76] (Fig. 6).
According to Marika Azzopardi, interest in this type of craftsmanship derived from a general trend which saw a stronger appreciation in the technical, creative, and artistic elements in the manufacture of jewellery items. The increase in demand fuelled the imagination of artists and exposed the skill and dexterity of the silversmiths and goldsmiths when executing the intricate designs[77]. Filigree was also not too expensive to produce due to its light weight, thus making it accessible to a broader section of the local market[78]. The setting up of the Society of Arts, Manufactures and Commerce in 1852 enhanced interest in filigree production through its teaching schemes for aspiring filigree makers[79]. Socio-cultural realities and fashion trends of the time dictated the pro-

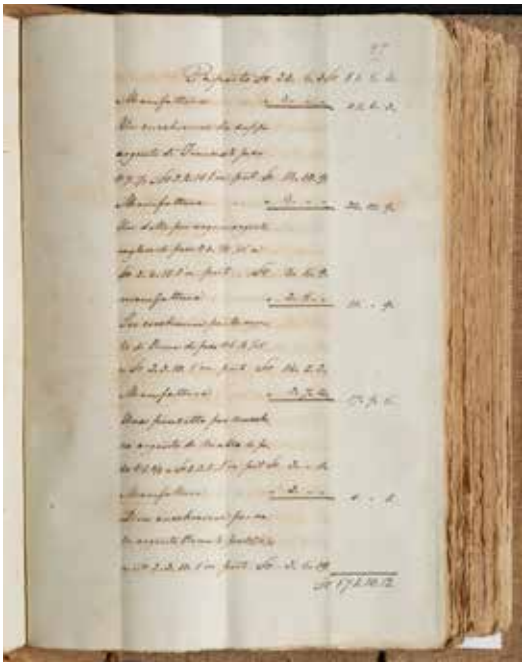

Fig. 5. Notarial records provide useful information on the quality of silver found in Maltese households. Source: NAV, Notary Antonio Micallef, R348/30, 30 January 1856, p. 97.

Fig. 6. Filigree pendant known. As "*Tas-sapuna*",Gold, topaz, Turquoises, 51 x 34, Mid- to Late 19th century (?), Malta, (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

duction of diverse specimens, as is so well indicated in the documents under study. Here one finds items such as: "*anelli di filigrano" (*filigree rings)[80], "*pendenti d'oro filigrano ultima moda"* (gold filigree pendants, latest style), "*una catinella d'oro filograno di 6 palmi con croce fatta a sfera"* (a gold filigree chain of 6 palms with a sphere cross)[81], and also filigree brooches "*fatti a Rosa"* (rose-shaped)[82].

Jewellery embellished with pearls[83] and coral[84] was another regularly found item in eighteenth- and nineteenth-century dowry lists. Coral was highly prized for its protective and medicinal qualities, which were said to ward off any form of evil or disease, especially to those most susceptible in society. The assumed apotropaic power of coral was intrinsically tied to its vivid red colour which in the Christian culture was associated with Christ's blood[85]. Apart from its common use in the manufacture of religious items such as rosary beads[86], it was also styled in various other forms and worn copiously by both women and children[87]. Among the list of coral jewellery one finds mentioned in the sample of documents being studied are the following examples: "*un paio di anelli orecchini d'oro con corallo"* (a pair of ring earrings with coral), "*una collana di corallo con sua croce di Corniola"* (a coral necklace with a Carnelian cross), "*un paio di pendenti di corallo coi suoi bottoni, pure di corallo in camei"* (a pair of coral pendants with their cameo buttons), "*tre bottoni di corallo per camicie montati in oro"* (three gold-mounted coral buttons for shirts), and another set of the same "*per polso"* (for cuffs)[88] (Figg. 7 –8).

The rose-cut diamond, which is also known as the 'Antwerp', 'Holland', or 'Dutch rose', is also represented in the dowries analysed and is referred to as "*rosa d'Olanda"* or "*diamanti Fiaminghe"*[89]. It is found integrated into various styles amongst which one finds, "*un circhetto con Diamanti Fiaminghe num[er]o 7" (a ring with 7 Flemish diamonds)*[90], "*un anello d'oro con rose d'Olanda" (a gold ring with Dutch rose)*, "*due orecchini con rosa d'Olanda" (two Dutch rose earrings)*[91], and "*una spilla fattura con Rosa d'Olanda prim'acqua"* (a brooch manufactured with fine Duch Rose)[92].

Fig. 7. Rosary Coral, Gold, Fabric tassel, Rosary: 500 (length); Terminal 50 x 35, Late 18th/Early 19th c. Malta, (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

Fig. 8. Brooch Coral, Gold filigree, 54 x 47, 1860, Italy (coral) Malta (filigree), (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

British influence

While the long rule of the Hospitaller Knights (1530–1798) and their conspicuous living introduced new trends in the decorative arts which were mainly influenced by Italian, Spanish, and French styles, British possession of the island during the nineteenth century meant that a Mediterranean community had to co-exist with an Anglo-Saxon culture. Although the early years of British rule saw only a handful of Maltese aristocrats interested in mingling with their colonial masters, by the second half of the nineteenth century, Malta's prosperity saw a rise in its middle-class due to their involvement in various business opportunities generated through contacts with the British[93].

Perhaps, one of the most noticeable British influences on Maltese culture was the increase in popularity of the consumption of tea[94]. Porcelain and silver tableware listed in nineteenth-century dowries are highly reflective of this ever-increasing influence on local taste. In fact, during this period, dowries begin to include items which are typical of nineteenth-century British fashion, such as the "*servizio per caffe e per te in porcellana riccamente dorato"* (a porcelain coffee and tea set, richly decorated with gold), or the "*tettiera piccola d'argento"* (a small silver teapot), or even still the sugar tongs described as "*molette per zucchero"*[95].

Such influence also translated itself in the language used by the notary to describe certain items, this also being the case when the notarial deed was written in Italian, the language used by the legal profession in Malta. It may be noted how during this period, notaries began to use words like "locket"—a sentimental jewellery style which is tightly linked to Victorian England (1837–1901)[96] – to describe a "*medaglione"*[97], "desk" to replace the Italian word "*scrivania"*, or "side-board" to describe the usual "*credenza"*[98].

When referring to new influences on jewellery in Malta during the British period, Balzan argued that objects having a reference to the Classical past, like coral, cameos, 'lava' jewels and micro mosaics, seem to have been in demand, especially as tokens of the Grand Tour. Such items, either finished or to be incorporated in jewels, were imported from Italy, reflecting the long historical ties between the two countries[99]. In the dowry lists analyzed these are randomly mentioned and include items such as, "*un Pajo pendenti di corallo con suo bottoni pure di corallo in cameo"* (a pair of coral pendants with their buttons also of coral cameo)[100], "*anello con cameo di corallo"* (a ring in coral cameo)[101], "*una spilla con carbonchio d'oro"* (a brooch with gold granite), "*una spilla Giove"*[102] (a Giove brooch), "*spilla con mosaico Bizzantino"* (a brooch with Byzantine mosaic)[103], "*spilla con mosaico porpora"* (brooch with porpora mosaic)[104], and a "*braccioletto d'oro con mosaico"* (a gold bracelet with mosaic)[105] (Fig. 9).

Fig. 9. Micromosaic brooch, Micromosaic, Gold filigree, Onyx (?) 37 x 50, c. 1920 filigree mount, Rome (Micromosaic), Malta (gold filigree), (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

Fig. 10. Snake terminal bracelet, Sliver, 74 (diametre).19th c. Malta, (Courtesy: Fondazzjoni Patrimonju Malti).

Other interesting encounters are the mention of an insect brooch, referred to as "*una spilla a mosca con turchini*[106] (a fly brooch with turquoise)– a style that was in fashion on the continent in the early 1860s, and that of a "*braccioletta con testa di Serpente"* (a bracelet with a serpent's head)[107]. (Fig. 10) While it may be stated that the serpent design could be linked to the strong presence of Maltese emigrants in North Africa[108], at the time it was also one of the most successful designs in Victorian fashion[109]. Another item worthy of mention is the "*Croce d'Abissinia d'oro/oggetto d'affezione"* (A gold Abyssinian cross of sentimental value)[110]. The Abyssinian Cross, through its intricate lattice-like pattern, represented the interconnection between humanity and divinity and was believed to protect the wearer from evil. It is interesting to note that in 1868, the year in which this item was recorded by the notary, there was the Abyssinian Expedition (1867-April1868) wherein British troops participated in a campaign to free Europeans held hostage in Abyssinia (Ethiopia)[111]. A result of the success of this campaign was the looting of the treasures of Magdala, which soon became desired objects for both soldiers and civilians[112]. One wonders whether the sentimental value declared to be attached to this cross recalls this war.

Concluding remarks

In conclusion, this research aimed to examine foreign influences on fashion and taste in eighteenth- and nineteenth-century Maltese society through the lens of legal sources. Malta, being well placed at the crossroads of the Mediterranean and serving as a base for both the Hospitaller Order of St John during the eighteenth century, and, later on in the nineteenth century, for the British Empire, serves as a prime example of how cultural trends which were circulating in Europe and the Mediterranean often left an indelible impact on societies.The documents discussed in this study represent only a fraction of the extensive information that can be uncovered through a detailed examination of Maltese notarial records. These initial findings suggest that Maltese society rapidly embraced contemporary European and Mediterranean fashions and tastes during this period, and it is hoped that they will stimulate further research, drawing on the vast array of sources available to explore the complex intersections of time, place, and culture[113].

Note

[1] Although clothing and textiles possessed an economic value which made them important reserves of wealth, it is not the scope of this study to consider them when discussing fashion trends in the interest of conciseness. With regards to the nineteenth century, the topic is studied by C. Tonna, *Society Fashion in Malta. The Portrait Photography of Leandro Preziosi (1830–1860)*, Malta 2022. For the international context of jewellery in Nineteenth-Century Malta see R. Cruciata, *Gli anni maltesi dell'incisore in pietre dure e preziose Michele Laudicina senior (1762-1832)*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a 14 n. 28, dicembre 2023, https://www.oadirivista.it/2023/12/29/roberta-cruciata. Accessed 22 October 2024.

[2] For a brief overview of eighteenth-century Malta, see: A. Luttrell, *Eighteenth-Century Malta: Prosperity and Problems*, in "Hyphen", Vol. 3 No. 2 (1982), pp. 37-51. For the nineteenth century see: *The British Colonial Experience 1800-1964. The Impact on Maltese Society,* Victor Mallia-Milanes ed., Malta 1988.

[3] I. Fazio, *Le Ricchezze e le Donne: Verso una ri-problematizzazione*, in "Quaderni storici", Vol. 101 No. 2 (1999), pp. 539-550. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/43779196>. Accessed on 8 April 2023.

[4] J. Abela, *The* alla Maltese *marriage regime and its implications on women's property rights in the sixteenth century*, in *Non Omins Moriar, Essays in memory of Dun Gwann Azzopardi,* Petra Caruana Dingli and Mario Gauci, eds, Malta 2022, pp. 197-222.

[5] The inclusion of the term *in perpetuum* after the mention of a particular marriage regime meant that this could not be changed into another one, not even if there was an agreement between the parties. J. Abela, *The* alla Maltese…, 2022, p. 199. From a sample of 16 eighteenth-century marriage agreements, 14 included this term. As for the nineteenth century, from a total of 9 marriage contracts, only two included it.

[6] A. Micallef, *Dritto Municipale Di Malta Compilato Sotto De Rohan G.M. Or Nuovamente Corredato di Annotazioni*, Vol. 1, Malta 1843, pp. 384-385.

[7] J. Abela, The *alla Maltese*…, 2022, pp. 208-211.

[8] NAV [Notarial Archives, Valletta], R308A/1 (14 January 1776) ff. 51-51v.

[9] NAV, R364/1 (29 November 1833) f. 98v.

[10] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) p. 2092. S. Degiorgio and E. Fiorentino, *Antoine Favray (1706–1798): A French Artist in Rome, Malta and Constantinople*, Malta 2004.

[11] For a history of the evolution of furniture styles in Malta see: J. Manduca, ed., *Antique Furniture in Malta*, Malta 2002.

[12] For a study of the influence of European silverware on the Maltese art of silversmithing, see: A. Apap Bologna, *The Silver of Malta*, Malta 1995, and *Maltese Neoclassical silver at the turn of the nineteenth century*, in *International Perspectives on the Decorative Arts: Nineteenth-century Malta,* Mark Sagona, ed., Malta 2021, pp. 25-35. See also Roberta Cruciata's studies: *Intrecci preziosi – Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo – Bagheria 2016); *Riflessioni sull'apporto artistico degli orafi e argentieri napoletani a Malta nel Seicento*, in "Napoli Nobilissima Rivista di Arti, Filologia e Storia", fascicolo III/settembre-dicembre, Napoli 2019, pp. 60-63; *Silver from Catania for Malta in the early nineteenth century*, in *International Perspectives* …, 2021, pp. 48-59; *Sicilian silver in Malta: an eighteenth century ciborium in Mdina*, in "The Burlington Magazine", January 2023, vol. 165, no. 1438, pp. 42-49.

[13] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) pp. 2086-2098.

[14] Louis Constantin Boisselot (1809–1850) was the most active piano builder in a dynasty of instrument makers, publishers, and composers. Retrieved from <http://luxurypianos.eu/pianos/boisselot.html>. Accessed on 14 January 2024. See also H. Schott, 'Boisselot', in L. Libin, ed., *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2nd ed., E-book (Oxford University Press, 2015). DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2275202 – https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Louis+Constantin+Boisselot+&searchBtn=Search&isQuickSearch=true, and https://web.archive.org/web/20121130041438/http://www.piano-boisselot.com/histoireboisselot.html>. Accessed 14 January 2024.

[15] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) f. 2092. 12 *scudi* were equivalent to £1. For a comparison with wages in Malta during the nineteenth century see P. Caruana Galizia, *Strategic colonies and economic development: real wages in Cyprus, Gibraltar, and Malta, 1836-1913*, in "Economic History Review", Vol. 68 No. 4 (2015), pp. 1250-1276.

[16] Etelvoldo was the son of Ill(ustrissi)mo Cavaliere Raphael Ferro, Consul of Prussia and the late Carolina nee Kera, who were both resident in Valletta, Malta. NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) pp. 2066.

[17] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) pp. 2105-2106.

[18] Alessandro Gagliano (1665–1732) was the first in this family of violin makers. Unlike his sons Nicolò and Gennaro he used his own original models rather than those of Stradivari. Retrieved from <https://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=187>. Accessed on 13 January 2024. See also: Charles Beare, 'Gagliano', E-book (2001) DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10479, https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=Alessandro+gagliano&searchBtn=Search&isQuickSearch=true. Accessed 13 January 2024.

[19] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) p. 2106.

[20] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) pp. 2099-2103.

[21] The images of jewellery items reproduced throughout the paper do not show the actual pieces quoted from the documents, but are used to suggest what they would have looked like. Dimensions are in millimeters and height precedes length. All images were published in *Vanity, Profanity & Worship: Jewellery from the Maltese Islands*, G. Bonello, ed., Malta 2013.

[22] The term cartouche comes from the French soldiers who were present in large numbers in Egypt during Napoleon Bonaparte's Egyptian Campaign. The symbols depicted in pharaonic ruins for them looked like the powder cartridges of their rifles (*cartouches de poudre* in French).

[23] Retrieved from *<https://www.nytimes.com/2022/03/24/fashion/jewelry-egyptian-revival.html>*. Accessed on 29 January 2024.

[24] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) p. 2102.

[25] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) pp. 2101-2102. For some examples see J. Farrugia, *Antique Maltese Domestic Silver*, Malta 1992, pp. 107-110. F. Balzan, *Picturing Jewellery in 19th-century Malta: The evidence from periodicals and contemporary writings*, in *Vanity, Profanity*…, 2013, pp. 296-297. A. Bologna, *The Silver*…, 1995, pp. 245-246.

[26] R. Cruciata, *Gioielli sentimentali nella società siciliana del Secondo Ottocento*, in *Arti Decorative, costume e società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi a cura di R. Cruciata, M.C. Di Natale, S. Intorre, Numero Speciale 1/2024 di "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", Palermo 2024, *passim*.

[27] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) p. 2102. During this period, jewels were also designed around the cross, anchor and heart which represented faith, hope and charity. See P. Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*, London 1975, p. 37. Another example of this type is "un orologio con catena ed un medaglione con lettera S. in piccoli diamanti", NAV, R348/61 (31 January 1869) 172. For sentimental jewellery see R. Cruciata, *Jewellery with Sentimental Inscriptions in Sicily: Eclecticism and the International Dimension (1850–1900)*, in *Proceedings of Jewellery in Texts: Texts in Jewellery Conference, 2 July 2022*, London 2022.

[28] The Tagliaferros lived at 298, St Paul Street, Valletta. See, NAV, R348/61 (31 January 1869) f. 154.

[29] Olga eventually became the sole heiress to the Tagliaferro Banking House. For more information on the establishment of the Genoese Tagliaferro family in Malta in the 1800s , see: <https://www.independent.com.mt/articles/2023-04-02/newspaper-lifestyleculture/Part-1-Malta-Maritime-History-B-Tagliaferro-e-Figli-6736250766>. Accessed on 15 December 2023.

[30] NAV, R348/61 (31 January 1869) pp. 109-113.

[31] Count Alfredo Sant Fournier was President of the Malta Society of Arts, Manufactures and Commerce in 1901. See M. Azzopardi, *The history of the Society's 100 years at Palazzo de La Salle*, in *Palazzo De La Salle, Valletta, Malta: Genesis & Evolution,* C. Miggiani and G. Zammit, eds, Malta 2023, pp. 122-126, p. 124, Fig. 1.

[32] President of the Malta Society of Arts, Manufactures and Commerce, 1890–1893. See M. Azzopardi, *The history of the Society's*…, 2023, p. 124 Fig. 1.

[33] Her maiden surname was De Baroni Testaferrata Abela.

[34] For a study of the noble class in Malta, see J. Montalto, *The Nobles of Malta. 1530–1800*, Malta 1980.

[35] NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 116.

[36] NAV, R348/61 (31 January 1869) pp. 105-179.

[37] For mention of, Emerald see: NAV, R364/1 (29 November 1833) f. 88; R348/61 (31 January 1869) f.157, Onyx, NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 171; Ruby, NAV, R364/1 (29 November 1833) f. 88, R348/61 (31 January 1869) f.157, NAV, R32/24 (24 December 1864) p. 312, R348/60, (10 October 1868), p. 2088, R348/61, (31 January 1869), p. 170-171, Topaz, NAV, R308A/1 (2 August 1779), f. 421, R364/1 (24 July 1832) f.78, (28 February 1834) f. 11, R348/30 (10 May 1856) pp. 467-468, R348/61 (31 January 1869) p. 159, 169, 171; Topaz – Yellow, NAV, R364/1(29 November 1833) f. 88, Turquoise, NAV, R126/36 (14 March 1728) f. 735v, R32/24 (29 December 1864) p. 314, 349, R348/60 (10 October 1868) p. 2088, R348/61 (31 January 1869) p. 171; Agate, NAV, R348/60 (10 October 1868) p. 2088, NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 170; Diamond, NAV, R364/1 (29 November 1833) f. 88, (31 December 1834) f. 82, R117/29 (23 July 1832) f. 445v, R251 (18 February 1846) f. 349v, R117/44 (6 January 1847) f. 7v, R348/30 (10 May 1856) p. 468, R32/24 (29 December 1864) pp. 311-313, 347 R348/60 (10 October 1868) pp. 2088, 2100.

[38] F. Balzan, *Jewellery in Malta: Treasures from the Island of the Knights (1530–1798)*, Malta 2009, p. 21; P. Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*…, 1975, p. 25.

[39] F. Balzan, *Picturing Jewellery*…, 2013, pp. 39-65.

[40] See for example, NAV, R126/39 (13 December1732) f. 191, R251/13 (18 February 1846) f. 349v, R32/24 (29 December 1864) p. 312, R348/61 (31 January1869) p. 169.

[41] NAV, R348/61, Deed No. 11, (31 January 1869) p. 156.

[42] NAV, R348/61, Deed No. 11, (31 January 1869) p. 156.

[43] NAV, R348/61, Deed No. 11, (31 January 1869) p. 156.

[44] NAV, R348/61, Deed No. 11, (31 January 1869) p. 156. This sum represents solely the value of the jewellery containing the brilliant cut diamond. By way of comparison it may be noted that in 1869 the Archivist and Notary to Government received an annual salary of £200. See: https://nso.gov.mt/wp-content/uploads/1869_chapter_M.pdf Civil Establishments M4. Accessed 29 January 2024.

[45] NAV, R348/61, Deed No. 11, (31 January 1869) p 153. By way of comparison it may be noted that in 1869 the Archivist and Notary to Government received an annual salary of £200. See: https://nso.gov.mt/wp-content/uploads/1869_chapter_M.pdf Civli Establishments M4. Accessed 29 January 2024.

[46] The *briolette* was one of the popular early cut styles used for diamonds during the Georgian Period (1698–1830).

[47] A *doublet* is composed of two pieces of material, usually cemented together at the stone's widest part. https://www.britannica.com/art/doublet-gem. Accessed 21 October 2024.

[48] NAV, R348/61, NAV, R348/61, Deed No.11, (31 January 1869), p. 156. (31 January 1869), ff. 152, 176-177. Hugo Plesch is said to have introduced in Malta the proliferation of diamonds set in silver flower motif brooches. See F. Balzan, *Picturing Jewellery*…, 2013, p. 54.

[49] NAV, R348/30, Deed No. 9, (30 January 1856) p. 98.

[50] NAV, R308A/1 (2 August 1779) f. 420v.

[51] NAV, R348/30, No, 9, (30 January 1856) p. 476.

[52] NAV, R308A/1 (4 February 1781) f. 600.

[53] NAV, R308A/1 (14 January 1776) ff. 51-52.

[54] NAV, R364/1 (28 February 1834) f. 8.

[55] NAV, R308A/1 (1 July 1779) f. 412.

[56] NAV, R308A/1 (10 November 1777) f. 234.

[57] The *Casetta* formed part of the Order's female section at the *Sacra Infermeria* (Holy Infirmary) and was managed by the Commissioners of the Poor. Although it was initially set up as a female hospital, by the second half of the eighteenth century it was also admitting children. Adjacent to the building there was also an orphanage. See G. Bonello, *Caterina Scappi and her revolutionary hospital for women who were incurable*, in "The Sunday Times of Malta", 23 August 2015.

[58] NAV, R308A/1 (6 April 1778) f. 300v.

[59] NAV, R308A/1 (19 July 1781) f. 627.

[60] Unfortunately, this could not be traced and in all probability it has not survived. During Hospitaller rule, the law stipulated that the notary had to keep three copies of the same act. These were known as the Original copy, the Register copy -which was a true copy of the Original – and the *Bastardello* copy, the latter being an abbreviated version of the deed. Many Original deeds have suffered extensive damage over time and most of the research needs to be carried out using solely the Register copies.

[61] The Master of the Mint in the early nineteenth century was in fact then called '*intendente di Pesi*'. See A. Apap Bologna, *Maltese Neoclassical Silver*…, 2021, pp. 28-31.

[62] NAM (National Archives of Malta) – OPU-Minute 1820, pp. 274-275.

[63] NAM_OPU – Minute 1820, pp. 274-275.

[64] NAM_OPU_Ordinance II 1856, 119-122. See Farrugia, *Antique Maltese,* 12-13; V.E. Denaro, *The Goldsmiths of Malta and their Marks*, Firenze 1972, p. 124.

[65] V.E. Denaro, *The Goldsmiths*…, 1972, pp. 11-20, 119.

[66] This post that was already established under the Order. In the early eighteenth century, assayers, called *assaggiatori*, were active as second-in-command to the Master of the Mint. There was a separation of tasks between the controlling of coinage and goldsmithing. Thanks are due to Alaine Apap Bologna for this information given on 27 January 2024.

[67] NAM_OPU-Minute 1820, p. 275.

[68] J. Farrugia, *Antique Maltese*…, 1992, p. 12.

[69] The Goldsmith Consul was Francesco Fenech. NAV, R 348/30 (30 January 1856), Deed No 9, p. 98.

[70] The latter being a sauce ladle and a butter knife, which most probably were imported from England. See J. Farrugia, *Antique Maltese*…, 1992, pp. 88, 94, for similar examples from the nineteenth century. NAV R 348/30, Deed No, 9, (30 January 1856) pp. 96-98.

[71] See also, R251 (18 February 1846) ff. 350-351 for items of French silver valued by the Consul Salvatore Ittar.

[72] Depending on the date, this was between 935/1000 to 875/1000 pure silver 'mixed' with base metals. Thanks are due to Alaine Apap Bologna for this information given on 27 January 2024.

[73] The highest amalgam of base metal to the silver for Maltese silver was around 830/1000. Thanks are due to Alaine Apap Bologna for this information given on 27 January 2024. In an 1847 inventory of a shop on 27, St Lucy Street, Valletta, we also find the mention of the '*Argento di Tripoli*' in the records of Notary Antonio Giacomo Calleja, NAV, R117/44 (6 January 1847) f. 7v.

[74] See for example, NAV, R62/4 (3 September 1712) f. 5v; R126/36 (14 March 1728) f. 735v; R314/2 (6 June 1738) f. 99v; R364/1 (1831-1839), (24 July 1832) f. 78v, (31 December1834) ff. 81v-82, (28 February 1834) f. 11; R32/24, (29 December 1864) pp. 311, 313; R348/60 (10 October 1868) pp. 2099-2100; R348/61 (31 January 1869) pp. 170-171.

[75] M. Azzopardi, *19th Century Maltese Filigree Jewellery*, BA (Hons) Dissertation, University of Malta, 2009, pp. 23-24. For some fine examples see *Vanity, Profanity*…, 2013, pp. 323-351.

[76] M. Azzopardi, *19th-Century Maltese Filigree*…, 2009, p. 2.

[77] M. Azzopardi, *19th-Century Maltese Filigree*…, 2009, p. 3.

[78] For an examination of the role of filigree work as a mode of social positioning, see R. Rodrigues, *The Social Life of Filigree Objects*, M.A. dissertation; University of Birmingham, 2022.

[79] *Palazzo De La Salle*…, 2023.

[80] NAV, R364/1 (24 July 1832) f. 78v.

[81] NAV, R364/1 (28 February 1834) f. 11.

[82] NAV, R364/1 (31 December 1834) ff. 81v-82.

[83] See for example NAV R62/1 (3 September 1712) f. 5v; R314/2 (6 June 1738) f. 99v; R126/44 (10 December 1742) f. 162; R308A/1 (2 August 1779) f. 420v); NAV, R364/1 (28 February 1834) f. 11; R32/24 (29 December 1864) pp. 311-312, 346; R348/61 (31 January 1869) pp. 159,177.

[84] See for example NAV, R314/2 (1735-1739), (6 June 1738) f. 99v, R364/1 (1831-1839), R 117/29 (23 July 1832) f. 445v, (29 December 1833) f. 88; R251 (18 February 1846) ff. 349-349v; R32/24 (29 December 1864) pp. 313-314, 348; R348/60 (10 October 1868) p. 2101, R348/61 (31 January 1869) pp. 157, 170.

[85] F. Balzan and A. Deidun, *Notes for a History of Coral Fishing and Coral Arefacts in Malta*, in *60th Anniversary of the Malta Historical Society: A Commemoration, Malta Historical Society*, J.F. Grima, ed., Malta 2010, pp. 435-454; *Vanity, Profanity*…, 2013, pp. 106-109.

[86] N. de Piro, *The Quality of Malta: Fashion and Taste in Private Collections*, Malta 2003, pp. 127, 129.
[87] F. Balzan, *Picturing Jewellery*…, 2013, pp. 53-54.
[88] NAV, R364/1 (29 November 1833) f. 88.
[89] The first diamond cuts with multiple triangular facets were introduced in Antwerp in the sixteenth century. Prior to this the only cut was the table cut. Eventually, Antwerp became the primary cutting and diamond trading centre, hence the name. The 'rose cut' is defined by its rounded outline and multiple triangular facets. Retrieved from <https://www.berganza.com/feature-rose_cut_diamonds.html>. Accessed on 26 January 2024. See also P. Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*…, 1975, pp. 68-69.
[90] NAV, R117/29, (23 July 1832) f. 445v.
[91] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) p. 2101.
[92] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) p. 2089.
[93] H. Frendo, *Maltese Colonial Identity: Latin Mediterranean or British Empire?*, in *The British Colonial Experience. 1800–1964*, V. Mallia-Milanes, ed., Malta 1988, p. 186.
[94] J. Farrugia, *Antique Maltese*…, 1992, p. 51.
[95] NAV, R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) ff. 2086, 2095. 2099.
[96] R. Cruciata, *Jewellery with Sentimental*…, 2022.
[97] "*un locket con croce di smalto bianco e catena*", NAV, R348/60, Deed No.148, 10 October 1868), f. 2089; '*un locket con un grande corallo in oro',* NAV, R348/61, Deed No.11, (31 January 1869) p. 157. See also J. Farrugia, *Antique Maltese*…, 1992*,* p. 104.
[98] NAV R348/30 (30 January 1856), No Progressivo 9, p. 97; R348/60, Deed No.148, (10 October 1868) pp. 2086, 2104.
[99] F. Balzan, *Picturing Jewellery*…, 2013, pp. 40, 43.
[100] NAV, R364/1 (29 December 1833) f. 88.
[101] NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 170.
[102] NAV, R348/60 (10 December 1868) p. 2101.
[103] NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 157.
[104] NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 170.
[105] NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 159.
[106] NAV, R348/61 (31 January 1869) p. 171.
[107] NAV, R32/24 (29 December 1864) pp. 314, 349.
[108] F. Balzan, *Picturing Jewellery*…, 2013, p. 44.
[109] P. Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*…, 1975, p. 43.
[110] NAV R348/60 (10 October 1960) p. 2101.
[111] J. Czeslaw, *Theodore II of Ethiopia*, in "History Today", Vol. 22 (Apr 1972), pp. 255-264.
[112] "The roll of the drum assembled all the officers and crowds of onlookers around the piled treasures of Magdala, which covered half an acre of ground… Bidders were not scarce. Every officer and civilian desired some souvenir of Magdala." Journalist and explorer Henry Morgan Stanley recalling the British auction of treasures following the capture of Magdala – 1896. Retrieved from: https://www.nam.ac.uk/explore/abyssinia. Accessed 9 February 2024.
[113] An abridged version of this paper was published in *Arti Decorative, Costume e Società*…, 2024. I would like to thank Francesca Balzan, Alaine Apap Bologna and Giovanni Bonello for reading and commenting on various drafts of this paper.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Villa Bernasconi a Cernobbio. Un villino liberty tra nuove riletture e ipotesi attributive

di Andrea Sorze

Pur rappresentando il museo più importante di Cernobbio[1] e uno dei massimi esempi di architettura liberty in provincia di Como, i punti interrogativi, causati dalla scarsità documentaria[2], che ruotano attorno a Villa Bernasconi, sono ancora molti e la circoscritta bibliografia sull'argomento[3] – risalente per lo più alla prima metà degli anni '80 – ancora non è riuscita adeguatamente a scioglierli[4]. Villa Bernasconi (Fig. 1) è un villino in stile liberty realizzato da Alfredo Campanini[5] nei primissimi anni del Novecento per l'ingegnere e impresario del tessile Davide Bernasconi[6] è collocato all'ingresso di Cernobbio, nella zona sud, deputata alle Tessiture Seriche Bernasconi[7]. Uno dei nodi principali riguardo l'argomento, ovvero l'autorialità dell'opera, è stato sciolto dalle ricerche di Gilda Grigioni: per anni la villa era unanimemente attribuita a Giuseppe Sommaruga, salvo poi essere ricondotta dalla studiosa al catalogo di Alfredo Campanini sia su base stilistica che documentaria, nonché grazie ad un giornale dei primi del Novecento che la riferisce proprio all'architetto reggiano[8]. Uno dei motivi che avvalora giustamente questa tesi sarebbe da ricercare soprattutto nelle affinità stilistiche della villa di Cernobbio con la celebre Casa Campanini in via Bellini 11 a Milano[9], essendo quasi una sua sovrapposizione, tanto che è possibile supporre l'impiego degli stessi disegni in alcuni punti.

Fig. 1. Esterno di Villa Bernasconi a Cernobbio (CO).

Proprio la datazione sembrerebbe essere un altro dei punti non particolarmente chiari: il cantiere di Casa Campanini, attivo con certezza dal 1904 al 1906, supporterebbe la tesi che vuole Villa Bernasconi costruita nello stesso *range* cronologico, quindi esattamente in concomitanza con la dimora milanese. Nei documenti del catasto di Cernobbio la casa dell'ingegner Bernasconi compare solo nel 1909, ma secondo le fonti risulta esser abitata almeno dal 1906[10], come con-

fermato da un articolo comparso su un quotidiano comasco nello stesso anno[11]. In assenza di un preciso documento che possa attestarne l'inizio o la fine dei lavori con maggior precisione, ci si deve basare unicamente sul termine *ante quem* del 1906 e un possibile *post quem* da fissare al 1902, anno dell'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna di Torino. Dopo un'interessante fase ottocentesca, segnata da un eclettismo connotato da un neocinquecentismo solenne per gli edifici di rappresentanza e dal neogotico per le abitazioni private, il Liberty si diffonde tardivamente nel comasco a partire dall'anno dell'esposizione torinese, quindi ad un'altezza cronologica molto alta, considerando che va scemando già dopo il 1905[12]. In questo contesto si segnalano diversi edifici che meriterebbero di essere maggiormente accostati al villino di Cernobbio in un'indagine basata sullo stile, come Villa Chiara a Brunate, che riprende la villa di Palermo realizzata da Ernesto Basile per i Florio, e Villa Buzzoni Carini di Perledo, influenzata dai padiglioni dell'esposizione torinese, cui poi si devono accostare gli edifici proprio di Giuseppe Sommaruga[13] a Sarnico e di Giuseppe Faccanoni, subito successivi[14]. In seguito, dopo il 1906, il Liberty abbandonerà i florealismi vistosi, andando a parare nelle correnti austro-tedesche che in tali abitazioni private traghetteranno verso lo stile Secessione[15].
I caratteri stilistici sono una peculiarità di Villa Bernasconi e, se è vero che alcune tangenze sono riscontrabili con Casa Campanini, come sottolineato da molti studiosi in questi anni, allo stesso tempo è altrettanto vero – e su questo punto gli studi non si sono mai adeguatamente concentrati – che l'edificio sembrerebbe distaccarsi da quest'ultima sotto svariati punti di vista. Secondo chi scrive, ciò potrebbe indicare un'indiretta partecipazione dell'ingegner Bernasconi al progetto, attraverso una serie di richieste mirate che andrebbero ricercate in due precisi punti dell'edificio: le decorazioni rappresentanti il ciclo di vita del *bombyx mori*, un *unicum* a livello mondiale, e la leggerezza estetica, resa possibile da una maggior disponibilità di spazio dettata dal differente sito di edificazione della villa di Cernobbio. La residenza milanese era infatti un palazzo di città, vincolato da

Fig. 2. Particolare della decorazione esterna in cemento raffigurante una farfalla, ultimo stadio della vita del baco da seta.

un piano urbanistico; Villa Bernasconi era un villino costruito nella periferia di quello che era – e che continua ad essere – un piccolo borgo confinante con Como[16]. Anche se in questo contesto il decoro continua a mantenere la sua importanza, aspetto basilare è la funzionalità della distribuzione, enfatizzata dalle riviste di quegli anni, proprio in un periodo storico dove i villini diventano a tutti gli effetti – come in questo caso – prime case. L'edificio, grazie alle sue forme, prende le distanze dalla linearità geometrica dell'impianto creativo, conferendo un effetto di "preziosità contenuta" dove la tradizionale struttura scatolare è resa più vivace dagli elementi decorativi, che contribuiscono a spezzare le linee, nonché dal gioco delle aperture e delle masse murarie, dove l'ossessività per la simmetria, tipica del mondo accademico, viene qui rinnegata grazie alla scomposizione della struttura in più masse e volumi, aspetto per l'appunto reso possibile dal sito su cui sorge l'edificio, ulteriormente accentuato dalla *bow-window* di suggestione internazionale – precisamente franco-belga – e da una torretta[17], presente anche nell'edificio milanese, ma spogliata in entrambi i casi della sua funzione arcaica per assumere i connotati moderni[18]. In tutto ciò, una possibile relazione mai adeguatamente sottolineata negli studi precedenti, ma meritevole di attenzione, è quella con Villa Erba, l'edificio sul Lario posto esattamente dinanzi Villa Bernasconi, costruito pochi anni prima dagli architetti Gian Battista Borsani e Angelo Savoldi[19] secondo un gusto manieristico alessiano[20], dal quale è difficile che Davide Bernasconi e Alfredo Campanini non abbiamo attinto, forse anche per quanto riguarda alcune maestranze specializzate (di Alessandro Mazzucotelli sono i ferri battuti sia di Villa Bernasconi che di Villa Erba[21]), pur prendendone categoricamente le distanze: Villa Bernasconi rappresenta infatti la residenza della nuova borghesia che, politicamente e intellettualmente, sente il bisogno di allontanarsi dall'architettura precedente[22].

Fig. 3. Particolare della decorazione esterna in cemento e delle ceramiche.

L'aspetto forse più interessante di Villa Bernasconi risulta l'apparato decorativo, sia esterno – uno dei saggi più coerenti di prevaricazione delle decorazioni sulla struttura in territorio lariano – che interno, dove però l'analisi stilistica è resa oggi complicata dal susseguirsi delle destinazioni d'uso dello stabile, che ne hanno reso difficile la leggibilità[23]. Il Campanini, come è riscontrabile in generale per la sua produzione, utilizza qui vari materiali per le decorazioni esterne: il cemento modellato, il cotto, le ceramiche dipinte, il vetro colorato e il ferro battuto, il tutto installato in una pianta libera tipica del Liberty, con volumi che si articolano in alzato (Figg. 2 – 3 – 4 – 5 – 6). È forte la sinergia che si crea tra le decorazioni floreali che debordano e le decorazioni geometriche. Esternamente l'architetto riesce a fondere il suo spumeggiante

Fig. 4. Decorazione esterna in cemento raffigurante il ciclo di vita del *bombyx mori*.

Fig. 5. Esterno.

Fig. 6. Ceramiche della decorazione esterna.

repertorio decorativo costituito da sezioni affrescate, cementi plastici, vetri policromi e stuccature, nonché da una particolare attenzione ai ferri battuti (Figg. 7 – 8), che vedono in Alessandro Mazzucotelli[24], probabilmente il più importante artigiano del ferro in quegli anni, un suo fidato collaboratore[25]. Osservando l'edificio è possibile riscontrare quanto siano state utili per l'architetto le lezioni di Camillo Boito e Giuseppe Sommaruga, pur riuscendo ad elaborare un personale linguaggio connotato da freschezza e originalità, in cui va ricercata anche un'influenza del mondo delle stoffe e della carta da parati[26], nonché un richiamo proprio alla seta comasca con cui il Bernasconi aveva trovato fortuna[27]. Come spiegato, pur in assenza di documenti di inizio e fine dei lavori, è ormai certa l'autografia di Campanini e la datazione tra il 1904 (il punto interrogativo principale sulla data riguarda proprio l'inizio del cantiere) e il 1906. Ancora in attesa di attribuzione e di un attento studio è invece l'apparato decorativo della villa, dove sono ancora incerti e scivolosi i tentativi di assegnare ai vari lavori dei nomi attendibili. Mentre sembrerebbe altamente probabile l'ipotesi di Margherita Cavenago[28] di attribuire le ceramiche alla Società Ceramica Richard Ginori[29], data la qualità e la notorietà della ditta e considerando la loro presenza all'Esposizione Voltiana di Como del 1899, tutt'altro che semplice è il tentativo di identificare coloro che hanno realizzato le sculture esterne rappresentanti il ciclo vitale dei bachi da seta. Solitamente la stagione del cemento artistico[30] viene fatta coincidere con la celere diffusione, e ricaduta, del Liberty nell'architettura europea[31], e sembrerebbe opportuno circoscrivere la realizzazione dell'apparato scultoreo degli esterni di Villa Bernasconi alle ditte milanesi che fiorirono in quegli anni. In questo vivace panorama di maestranze specializzate, quasi tutte destinate ad una repentina chiusura con lo scemare dello

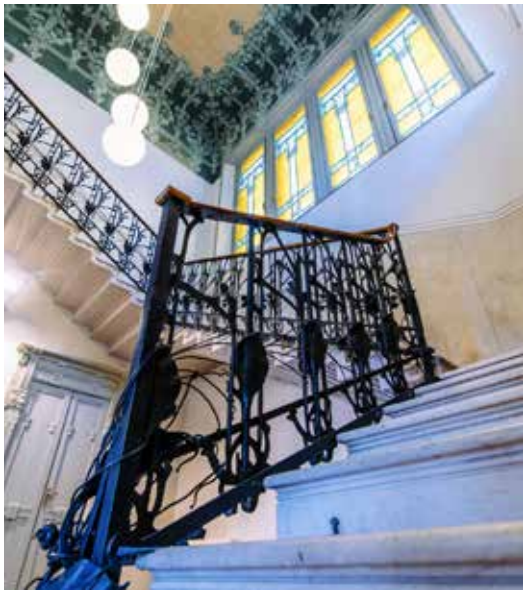

Fig. 7. Ferri battuti della scalinata interna, realizzati con buona probabilità da Alessandro Mazzucotelli.

Fig. 8. Particolare dei ferri battuti.

Stile floreale, in assenza di documentazione archivistica risulta impossibile individuare con certezza coloro che lavorarono a Cernobbio ma, in via ipotetica, sembrerebbe possibile chiamare in causa il nome della Società Italiana Chini per l'industria del cemento, gesso e stucco di Milano[32]. Gli indizi che porterebbero a questo nome sono molteplici: *in primis* andrebbe considerato il ferreo rapporto tra la ditta milanese e l'architetto reggiano, in quegli anni legati nella realizzazione proprio di Casa Campanini, e in secondo luogo andrebbe preso in considerazione anche un fattore di vicinanza territoriale. Se è vero che la ditta di Giovanni Chini aveva allora sede a Milano, è altrettanto vero che soprattutto in quegli anni essa si stava espandendo aprendo alcune filiali, una di queste nella vicinissima Lugano, a pochi chilometri da Villa Bernasconi. Un altro elemento che avvalorerebbe questa ipotesi è da individuare nella complessità dell'esecuzione, in particolar modo dell'interessante soggetto del villino cernobbiese[33]. Il cemento è infatti un materiale contradditorio, parla il linguaggio del futuro ma con un uso in campo artistico legato al passato. La sua lavorazione non sempre si legava a buoni risultati, anche in relazione al fatto che il modello da seguire era il più delle volte fornito dall'architetto[34], non dallo scultore, una difficoltà che portava per lo più ad un impiego che limitava la figura a tutto tondo, di difficile realizzazione[35]. Tale complessità avvalora l'accostamento delle decorazioni scultoree esterne di Villa Bernasconi con alcuni dei più importanti lavori realizzati dalla Chini a Milano, come le decorazioni di Casa Agostoni e di Casa Battaini, realizzate tra il 1907 e il 1908 dall'architetto Alfredo Menni, nonché Palazzo Berri Meregalli, completato dall'architetto Giulio Ulisse Arata nel 1913[36]. Come intelligentemente sottolineato già all'epoca da alcune riviste specializzate[37], l'attenzione per i primi due edifici fu posta in particolare sulla sottile ironia delle sculture realizzate per Giulio Ulisse Arata dalla ditta Chini, in collaborazione con lo scultore Egidio Boninsegna: questa collaborazione tra architetto, ditta specializzata e scultore, presente anche in Casa Campanini (dove alla Chini e ad Alfredo Campanini si era affiancato l'artista Michele Vedani[38]), potrebbe aprire all'ipotesi che anche per il villino di Cernobbio sia stato coinvolto uno scultore in collaborazione, presumibilmente di area milanese[39], forse lo stesso Vedani, anche se questa ipotesi striderebbe con le numerose dissomiglianze stilistiche che differenziano l'edificio comasco con il palazzo di via Bellini 11[40], motivo per cui sarebbe più attendibile l'ipotesi di una possibile collaborazione con Donato Barcaglia, scultore pavese molto attivo in quegli anni a Milano e sul Lago di Como, che nel 1927 realizzerà la scultura funebre per la tomba dell'ingegner Davide Bernasconi[41].

Un altro punto su cui potrebbe risultare azzardato un tentativo di attribuzione, in assenza di documentazione archivistica, sono le decorazioni pittoriche esterne (per quel poco che rimane) ma soprattutto interne. Quasi certamente, i disegni furono forniti direttamente dal Campanini e a riprova di questa idea si citano alcuni fogli presentati come bozzetti preparatori per la casa milanese alle mostre Milano 70/70 del Poldi Pezzoli e alla Mostra del liberty italiano del 1973 alla Permanente, ma brillantemente ricondotti negli anni successivi da Gilda Grigioni all'opera in questione[42]. È possibile che come decoratori furono chiamati in causa pittori quali Angelo Lorenzoli, Ernesto Fontana o Angiolo D'Andrea, pochi anni prima impegnati nella vicina Villa Erba, un'ipotesi ad oggi mai presa in considerazione ma certamente da non scartare, soprattutto se si pensa

che i ferri battuti di Villa Bernasconi sono quasi sicuramente opera dello stesso artigiano attivo per la dimora di Luigi Erba, il sopracitato Alessandro Mazzucotelli, che nei medesimi anni realizzerà quelli per Casa Campanini a Milano. I lavori in ferro battuto dell'edificio sono riconducibili su base stilistica alla mano del principale artigiano italiano del settore e, attraverso un'analisi del suo repertorio, essi permettono di ricavare informazioni utili a confermare la datazione dell'edificio stesso; infatti, i ferri battuti di Villa Bernasconi sembrerebbero perfettamente in linea con quelli di altri edifici a cui il Mazzucotelli era intervenuto in quegli anni: in particolar modo è evidente il parallelismo tra le ringhiere di Casa Ferrario in via Spadari a Milano, edificata tra il 1903 e il 1905, con le inferriate interne del villino cernobbiese. Quest'ultime appaiono in analogia con i ferri di Casa Maffei, anch'essa costruita a Milano intorno al 1905, e con i cancelli esterni della casa d'abitazione in via Pisacane 22 a Milano, realizzata nel 1904 e la cui attribuzione all'artista non è certa, ma assai probabile anche considerando il fatto che ricordano molto quelli della casa del Bernasconi. Inoltre, lo scalone interno di Casa Campanini si mostra in linea con quello di Villa Bernasconi[43], entrambi testimoni di una fase della carriera dell'artista in cui gli inserti vegetali lasciano sempre più il posto ad elementi di ferro battuto realizzati con intrecci filiformi, che si dipartono da nuclei fitomorfi su un'intelaiatura molto distante dal dato naturale presente all'esterno, peraltro assai dissomiglianti da quelli visibili nelle opere del Sommaruga, architetto a cui era stata per anni assegnata la villa. Una vicinanza, quella con Casa Campanini, evidente anche nelle vetrate colorate montate con la tecnica del filo di piombo (Figg. 9 – 10), molto simili pur non corrispondenti allo stesso cartone.

Fig. 9. Vetrate colorate montate con la tecnica del filo di piombo.

Fig. 10. Particolare delle vetrate colorate.

Se la pavimentazione (Fig. 11) può essere attribuita su base stilistica all'azienda dei fratelli Zari di Bovisio Masciago, lampante è il confronto con quella della sala da ballo del Museo Stibbert di Firenze[44]; è invece quasi impossibile qualsiasi tentativo di ricostruzione degli arredi[45], quasi del tutto persi negli anni. Si può supporre che i mobili fossero stati progettati, in linea con gli interni e gli esterni dell'edificio, se non direttamente dall'architetto Campanini quantomeno partendo dalle sue indicazioni. L'idea avanzata in passato, secondo cui i mobili potessero esser firmati da Henry van de Velde o da Georges Serrurier-Bovy[46] è priva di fondamento, così come quella di un arredamento dai motivi floreali simili a quelli realizzati in quegli anni dall'ebanista Quarti, oggi visibili in Collezione Carosio a Baveno. Più facile che l'architetto si sia servito di una delle importanti manifatture di Cantù – città del mobile per antonomasia in Lombardia – che pochi anni prima, nel 1899, avevano partecipato all'Esposizione Voltiana. L'idea sarebbe ulteriormente avvalorata dal fatto che Campanini, attivo per lo più a Milano, aveva importanti contatti con la città canturina, per la quale era stato incaricato di restaurare la chiesa medievale di San Teodoro[47], dal punto di vista amministrativo sotto la Provincia di Como, ma ecclesiasticamente Diocesi di Milano.

Fig. 11. Pavimentazione interna in parquet.

Note

Il credito fotografico è: Ph. Andrea Butti, Archivio fotografico Museo Villa Bernasconi la casa che parla – Comune di Cernobbio

[1] Il museo di Villa Bernasconi "la casa che parla", inaugurato dal Comune di Cernobbio nel 2017 è aperto e visitabile tutto l'anno. Info su www.villabernasconi.eu.

[2] L'archivio della famiglia Bernasconi è andato totalmente distrutto e in quello del Comune di Cernobbio non sono presenti i disegni originali dell'edificio.

[3] L'ultimo importante lavoro è stato pubblicato nel 2007 per Nodo Libri (*Cernobbio. Villa Bernasconi. Storia e restauro*, Como 2007), di cui va sottolineato soprattutto il saggio in apertura di Gilda Grigioni (G. Grigioni, *Una villa alla moda per l'industriale della seta*, pp. 5-36).

[4] Soprattutto gli autorevoli e attenti studi di Rossana Bossaglia e Gilda Grigioni.

[5] Alfredo Campanini, nato a Gattatico di Praticello (provincia di Reggio Emilia) nel 1873, si forma prima a Parma, per poi spostarsi nel 1891 a Milano, dove completa gli studi presso l'Accademia di Brera diplomandosi in Architettura nel 1896. Nel capoluogo lombardo è attivo a partire dagli ultimissimi anni dell'Ottocento, dove ottiene subito una certa fortuna realizzando alcuni dei primi edifici liberty, per poi passare ad un eclettismo che sfocerà nel Neobarocco. In area comasca si segnala il restauro di San Teodoro a Cantù e il progetto mai realizzato per un ampliamento di San Paolo (sempre a Cantù). Muore prematuramente nel 1926 a Milano. La sua fase più fortunata è certamente quella liberty, che indicativamente va dal 1902, anno della realizzazione di Casa Tornamienti in via Petrella 14 a Milano, al 1908, quando completa Casa Campanini in corso Monforte 32, sempre nella città meneghina, edificio che segna un passaggio tra il Liberty e il Neorococò, che caratterizzerà la sua produzione tarda. Per un approfondimento: G. Paterlini, *La vita e le opere di Alfredo Campanini*, Bologna 1991 e M. Cavenago, *Alfredo Campanini (1873-1926). Un protagonista del Liberty italiano*, tesi di laurea (relatore Luca Quattrocchi, controrelatore Rossana Bossaglia), Università degli Studi di Siena (corso di Laurea in Lettere), anno accademico 2003-2004.

[6] Villa Bernasconi viene costruita in seguito alla donazione della casa padronale al figlio Leopoldo Bernasconi, casa che oggi comprende gli uffici del Comune di Cernobbio. Sulla figura dell'ingegnere Davide Bernasconi (1849-1922) si rimanda a G. Savioni, *Cernobbio. Le famiglie e i personaggi illustri*, Cernobbio 2008, pp. 135-143 e I. Fossati, V. Daviddi, *Cernobbio. «picciola terra…»*, Como 1989, pp. 95-101.

[7] Per la precisione, in quegli anni, grazie alla costante crescita dell'azienda, l'attività si costituisce sotto il nome di "Società Anonima Tessiture Seriche Bernasconi", con un capitale sociale di 4.600.000 lire, iniziando un'ulteriore espansione oltre Cernobbio con l'introduzione della tintoria nel 1908.

[8] G. Grigioni, *Villa Bernasconi a Cernobbio*, in *Arte, letteratura, società. La provincia di Como dal 1861 al 1914*, a cura di L. Caramel, Milano 1984, p. 279.

[9] Per una bibliografia orientativa si rimanda a: A. Lanza, *Milano e i suoi palazzi: Porta Orientale, Romana e Ticinese*, Milano 1993, p. 55.

[10] G. Grigioni, *Villa Bernasconi*…, 1984, pp. 279, 283.

[11] Articolo anche utile a confermare la paternità del Campanini: N. Maco, *Cernobbio, le sue ville e le sue industrie*, in «La Provincia di Como illustrata», 1906, p. 325.

[12] Per un approfondimento sul Liberty in Lombardia e nel Ticino si rimanda a: *Il Liberty Italiano e Ticinese*, catalogo della mostra (Lugano e Campione d'Italia, 1981), a cura della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Roma 1981.

[13] La cultura architettonica ottocentesca intorno ai laghi ha le sue caratteristiche peculiari che vanno cercate soprattutto nell'architettura di vacanza, villa e grande albergo, segnata in Lombardia dal consolidarsi della borghesia industriale. Nel comasco, ma soprattutto nel varesotto, importantissimo fu il lavoro di Giuseppe Sommaruga. R. Bossaglia, *Architetture fra eclettismo e liberty sul Lario e in provincia di Como*, in *Arte, letteratura, società*…, 1984, p. 198.

[14] R. Bossaglia, *Architetture fra eclettismo*…, 1984, pp. 200-203.

[15] R. Bossaglia, *Architetture fra eclettismo*…, 1984, p. 204.

[16] Come giustamente sottolineato da G. Grigioni, *Ville e nuova committenza*, in *L'idea del lago. Un paesaggio ridefinito: 1861/1914*, catalogo della mostra (Como, 1984), a cura di L. Caramel e L. Patetta, Milano 1984, p. 99, Villa Bernasconi si trova sul versante più soleggiato e lussuoso del Lario, pur essendo collocata nella zona industriale di Cernobbio e non affacciando direttamente sull'acqua: questa scelta di non inserire la villa direttamente in una zona paesaggisticamente affascinante dev'essere letta, secondo Margherita Cavenago (M. Cavenago, *Alfredo Campanini*…, 2003-2004, pp. 81-82), nell'ottica che il villino è considerato nell'ambito dell'edilizia residenziale e fa parte di un complesso industriale, da qui la sensibilità nell'evitare di deturpare il paesaggio.

[17] L'ultimo intervento di restauro, conclusosi nel 2023, ha recuperato le decorazioni pittoriche della Torretta (oltre che dei soffitti di alcune stanze dell'edificio), restituendo così nuove informazioni sull'organizzazione degli spazi e sui decori interni.

[18] Per un approfondimento generale sul Liberty, in cui viene citata anche Villa Bernasconi (pp. 34, 68), si rimanda a *Italian Liberty. Una nuova stagione dell'Art nouveau*, a cura di A. Speziali, Forlì 2015.

[19] Ennesima prova che confermerebbe la cultura prettamente milanese dell'edificio.

[20] Villa Erba, commissionata nel 1892 da Luigi Erba, internamente è segnata da una decorazione molto varia, contraddistinta dal Barocco lombardo, dal Francese Luigi XIII e dal Primo Impero. Nell'edificio si possono riscontrare delle sfumature vagamente liberty grazie all'accostamento di vari materiali, anche se i singoli elementi sono ancora del repertorio manierista. G. Grigioni, *Ville e nuova committenza*…, 1984, pp. 104-105 e I. Fossati, V. Daviddi, *Cernobbio*…, 1989, pp. 246-251.

[21] M. Cavenago, *Alfredo Campanini*…, 2003-2004, pp. 83-84.

[22] Per un discorso più generale sulle trasformazioni urbanistiche e architettoniche, nonché culturali, della provincia di Como in quel periodo si rimanda a *L'idea del lago*…, 1984.

[23] Dopo la morte di Davide Bernasconi l'edificio passa ai figli Leopoldo, Elisa, Adele e Maria, verrà poi venduta nel 1955 alla Società Anonima C.E.T. con sede a Como, che diventerà l'anno successivo Società Autovie Lariane Valle Intelvi e affittata in parte allo Stato italiano che vi insediò la Guardia di Finanza e, negli anni '80, al Consorzio Provinciale Trasporti di Como. La villa verrà acquistata solo nel 1989 dal Comune di Cernobbio e dopo un lungo restauro, durato fino al 1999, verrà destinata a diversi usi prima di diventare una sede museale nel 2000. L'edificio è stato ristrutturato dallo Studio Tagliabue di Cantù. C. Taibez, *Da privato a pubblico: il lungo percorso verso la fruizione*, in *Cernobbio*…, 1989, pp. 39-41.

[24] Alessandro Mazzucotelli, nato a Lodi il 30 dicembre 1865, si avvia presto al mestiere di "fabbro ornamentista", come egli stesso si definì, presso la Defendente Oriani in via Aldo Manuzio a Milano, che rileverà nel 1891. Dopo una fiorente attività ricca di commissioni, la sua fama assumerà definitivamente importanza grazie al successo ottenuto all'Esposizione di Torino del 1902. Morirà a Milano il 29 gennaio 1938. Per un approfondimento sull'artista si rimanda a R. Bossaglia, A. Hammacher, *Mazzucotelli. L'artista italiano del ferro battuto liberty*, Milano 1971 (in particolare per la biografia si veda p. 118).

[25] L'opera sembrerebbe inoltre risentire dei dettami teorizzati da Vittorio Pica pochi anni prima, si veda: V. Pica, *Gli edifici dell'Esposizion*e, in *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903.

[26] In questo caso, Eleonora Bairati e Daniele Riva (E. Bairati, D. Riva, *Il liberty in Italia*, Roma-Bari 1985, p. 42) portano avanti l'idea che una possibile influenza sia potuta arrivare dai lavori di Lovatelli e di Behrens, ma secondo chi scrive gli accostamenti per Villa Bernasconi sono forzati.

[27] È possibile che una certa influenza sia da ricercare nel tessuto Liberty (costituito da una seta leggera stampata, lucida al diritto e opaca al rovescio), esposto in diversi esemplari dal Bernasconi nel padiglione dei tessuti all'Esposizione di Milano del 1906, come riportato da Luigi Massuero (L. Massuero, *Esposizione di Milano a volo d'uccello*, in «La provincia di Como illustrata», 1906, p. 202).

[28] M. Cavenago, *Alfredo Campanini*…, 2023-2024, p. 87.

[29] Per un approfondimento si veda: *Mirabile industria. La società ceramica Richard-Ginori dal 1896 al 1972*, Pistoia 2020.

[30] Per un approfondimento sul cemento artistico, in particolar modo per la sua conservazione e il restauro, si rimanda a L. Baldazzi, *Problemi di diagnostica e restauro dei materiali decorativi nell'architettura liberty in Emilia-Romagna*, tesi di dottorato (relatore Elisa Franzoni; correlatori Stefania Manzi, Franco Sandrolini), Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (dottorato di ricerca in Ingegneria dei materiali, XXIV ciclo), 2012.

[31] Pur nascendo già a metà Ottocento, è soprattutto nell'ultimo ventennio del XIX secolo che il cemento subirà un *boom* di impieghi. Dal punto di vista estetico-artistico, in Italia, esso sarà un materiale lungamente osteggiato a causa del tentativo di mimesi con materiali nobili, ma chi sceglie di staccarsi dalla tradizione trova nel cemento un'importante risorsa. C. Colombo, *La stagione del cemento artistico a Milano, 1900-1915*, in *Costruire in Lombardia. Edilizia residenziale 1880-1980*, a cura di O. Selvafolta, Milano 1985, p. 61.

[32] Fondata sul finire dell'Ottocento da Giovanni Chini a Milano risulta una delle più fortunate del panorama italiano. Molto importante già nei primi anni del Novecento, conseguendo il Gran premio di arte decorativa all'Esposizione di Roma nel 1900 e a Genova nel 1901, realizzerà circa duecento lavori a Milano e numerosi altri in Lombardia. C. Colombo, *La stagione del cemento*…, 1985, p. 63.

[33] Perfettamente accostabili sono le parole di Paolo Saccarelli: «Non è solo il fiore che è preso a prestito, ma tutti i fenomeni naturali; tutto è messo in contribuzione, la fauna e la flora e i fossili; le pinne di un pesce, addome di un insetto, la sezione di un ossicino, le fibre di legname, il seme di un frutto, l'ovario di un fiore, le sezioni microscopiche di rocce, di marmi, la valva di una conchiglia. I fenomeni naturali […] vengono studiati con intelletto d'amore e pazientemente ridotti e stilizzati». P. Saccarelli, [senza titolo], in «Il Monitore Tecnico», VII, 1902, p. 244.

[34] In questo contesto la figura dell'architetto riunisce in sé tutte le funzioni, dalla realizzazione dell'edificio alla sua decorazione, ma spesso è scissa dal professionista specializzato, e non si sobbarca le difficoltà delle realizzazioni, se non in pochi casi specifici. C. Colombo, *La stagione del cemento artistico cit.*, in *Costruire in Lombardia*…, 1985, pp. 61, 69.

[35] *Costruire in Lombardia*…, 1985, p. 68.

[36] *Costruire in Lombardia*…, 1985, pp. 69, 72.

[37] Si rimanda a *Casa Agostoni in via Ariosto*, in «L'Edilizia moderna», XX, 1911, p. 3 e *Casa Battaini in via Telesio*, in «L'Edilizia moderna», XIX, 1910, p. 3.

[38] *Come rinvenuto in una lettera da Rossana Bossaglia: R. Bossaglia, Liberty e deco. Ricerche, in «BolaffiArte Antiquariato», n. I,* 1978, p. 3.

[39] *A Milano, la fase liberty è segnata da scultori con una formazione prettamente tardo-impressionista, con venature di verismo. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a V. Terraroli, La scultura monumentale a Milano in età liberty: il caso del Cimitero Monumentale, in Il Liberty a Milano,* a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 2003, pp. 61-85.

[40] *Aspetto sottolineato già da G. Grigioni, Villa Bernasconi…,* 1984, pp. 283-284.

[41] *G. Grigioni, Villa Bernasconi…,* 1984, pp. 279-280.

[42] *G. Grigioni, Villa Bernasconi…,* 1984, pp. 281-282.

[43] *È importante citare la quasi totale sovrapponibilità della ringhiera dell'ingresso secondario dell'abitazione dei Bernasconi con quella del cortile interno dell'edificio di Milano.*

[44] Si veda *M. Becattini, Villa Stibbert. Decorazioni di interni e architettura,* Livorno 2014, p. 58. *Ringrazio il Professor Enrico Colle per la gentile segnalazione, nonché per i numerosi consigli e suggerimenti.*

[45] *Per un approfondimento sul mobile liberty si veda: A. V. Vaccari, Dentro il mobile. Il mobile d'epoca dal gotico al liberty,* Milano 1992.

[46] *M. Cavenago, Alfredo Campanini…,* 2023-2024, p. 90.

[47] *G. Grigioni, Villa Bernasconi…,* 1984, p. 282.

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
giugno 2025
Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Michela D'Alessandro
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Michela D'Alessandro