OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno 10 n. 20 - Dicembre 2019
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.

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

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

Immagine di copertina: G.B. Gatti, *Stipo*, terzo quarto del XIX sec., collezione privata.

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

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

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

Copyright © 2019 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

17 Oreficeria sacra a Roma in età carolingia: i donativi di Leone III nel racconto del *Liber Pontificalis*
di Benedetta Montevecchi

35 Playing with scales: relationships between monumental architectures and reliquary structures. Examples of decorative arts in Umbria and Apulia during the fourteenth century
di Antonella Ventura

51 Dal profano al sacro: oreficeria e abiti nella Sicilia tardo-medievale
di Patrizia Sardina

67 Giulio Parigi: costumi e carri allegorici per la *Guerra d'Amore*
di Valentina Baldi

77 Un calice inedito di Cosimo Merlini
di Marco Coppe

87 Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Kato Klisma, Ktikados e Sant'Antonio di Tinos
di Giovanni Boraccesi

103 Una curiosità della collezione Arezzo di Trifiletti: l'agoraio in seta dipinta dell'ammiraglio Federico Gravina di Montevago (1799 ca.)
di Elvira D'Amico

111 Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo: l'alluminio
di Sante Guido

135 Aggiunte al catalogo delle opere di Giovan Battista Gatti
di Enrico Colle

149 Un'inedita copia napoletana del lampadario gotico della Collegiata di Castiglione Olona
Maria Grazia Gargiulo

163 Un estratto del comodato della Scuola Professionale femminile Margherita di Savoia al Museo Boncompagni Ludovisi
di Matilde Amaturo – Valentina Filamingo – Paola Abenante

179 La cultura orafa calabrese fra arte e memoria
di Rosa Romano d'Orsi

203 L'archivio della ditta Musy Padre e Figli. Tre secoli di storia e attività orafa
di Pietro Rubino

215 «Pittoresche industrie casalinghe»: artigianato e arti applicate coloniali nelle rassegne dell'Italia fascista
di Priscilla Manfren

Editoriale

di Enrico Colle e Maria Concetta Di Natale

Siamo particolarmente lieti di proporre all'attenzione dei lettori questo ventesimo numero di OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, che segna il decimo anno di pubblicazione. In questo periodo l'Osservatorio ha svolto una ricca attività di ricerca scientifica, accrescendo i suoi contatti e le sue relazioni con importanti realtà italiane ed estere e la Rivista è diventata sempre più un punto di riferimento per gli studiosi del settore. In questo numero Benedetta Montevecchi propone un interessante saggio su una testimonianza riguardante l'oreficeria carolingia nel Liber Pontificalis. Antonella Ventura studia la stretta connessione tra le architetture monumentali e i reliquiari architettonici in epoca medievale. Abiti e gioielli tardo-medievali in ambito siciliano sono l'argomento dell'articolo di Patrizia Sardina. Valentina Baldi fa riferimento al contesto fiorentino del primo Seicento, trattando dei disegni dei costumi realizzati da Giulio Parigi per l'opera-torneo Guerra d'Amore. Sempre in contesto fiorentino si inquadra lo studio di Marco Coppe su un calice inedito di Cosimo Merlini. Giovanni Boraccesi prosegue il suo percorso di studio degli argenti dell'isola di Tinos, soffermandosi in questo numero sulle chiese di Kato Klisma, Ktikados e Sant'Antonio. Un minuscolo album in seta dipinta, già appartenuto all'ammiraglio siculo-spagnolo Federico Gravina di Montevago, oggi nella collezione Arezzo di Trifiletti, è l'argomento dell'articolo di Elvira D'Amico. Attraverso lo studio di un tagliacarte realizzato da Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani, Sante Guido studia le prime utilizzazioni dell'alluminio in oreficeria. In seguito al recente ritrovamento di una scrivania di Giovan Battista Gatti, Enrico Colle traccia un interessante ritratto dell'intarsiatore fiorentino, la cui opera riscosse grande successo a Roma a partire dalla metà del XIX secolo. Maria Grazia Gargiulo studia un'inedita copia napoletana del lampadario gotico della Collegiata di Castiglione Olona, oggi al Museo Artistico Industriale di Napoli. Matilde Amaturo, Valentina Filamingo e Paola Abenante propongono uno studio sulla produzione artigianale e artistica della Scuola Professionale femminile "Margherita di Savoia" di Roma. Rosa Romano d'Orsi analizza la produzione orafa popolare calabrese tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento e i suoi legami con la tradizione orafa del territorio. L'archivio della ditta Musy di Torino è l'argomento dell'articolo di Pietro Rubino. Infine, Priscilla Manfren studia l'artigianato e le arti applicate delle colonie italiane nelle mostre in Italia tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. Nel ringraziare gli autori e quanti hanno contribuito alla realizzazione di questo numero, auguriamo a tutti i nostri lettori un felice anno nuovo.

Abstract

Benedetta Montevecchi

Oreficeria sacra a Roma in età carolingia: i donativi di Leone III nel racconto del Liber Pontificalis

Gran parte della lunga vita del Papa Leone III narrata nel Liber Pontificalis è dedicata proprio all'attività di riedificazione e restauro di antichi edifici e all'incredibile serie di donazioni elargite alle chiese romane. Tralasciando buona parte delle importanti vicende storiche del tempo, il biografo si sofferma infatti sulla straordinaria munificenza del papa, proponendo un interminabile elenco di doni: suppellettili preziose, sculture ed elementi architettonici rivestiti di metalli pregiati, tovaglie ricamate, veli e cortine intessuti di seta e d'oro. Il Liber Pontificalis riporta quindi una dettagliata e preziosa testimonianza di un immenso patrimonio orafo che non esiste più, del quale pressoché nulla rimane: l'oreficeria d'età carolingia. Gli unici esempi superstiti presentano un'interpretazione romana dell'oreficeria sacra dove l'apparato decorativo, apparentemente modesto, rinuncia ad ogni preziosità, tipico di lavori coevi, privilegiando l'aspetto narrativo dell'ampio ciclo cristologico affidato solo alle immagini sbalzate e alle figurazioni in smalto.

Sacred goldsmithery in Rome in the Carolingian age: the donations of Leo III in the account of the *Liber Pontificalis*

Much of the long life of Pope Leo III narrated in the Liber Pontificalis is dedicated to the rebuilding and restoration of ancient buildings and the incredible series of donations given to Roman churches. Leaving aside most of the important historical events of the time, the biographer dwells in fact on the extraordinary munificence of the pope, proposing an endless list of gifts: precious furnishings, sculptures and architectural elements covered with precious metals, embroidered tablecloths, veils and curtains woven in silk and gold. The Liber Pontificalis therefore reports a detailed and precious testimony of an immense goldsmith's heritage that no longer exists, of which almost nothing remains: the goldsmith's work of the Carolingian age. The only surviving examples present a Roman interpretation of sacred goldsmithery where the decorative apparatus, apparently modest, renounces all preciousness, typical of contemporary works, privileging the narrative aspect of the wide Christological cycle entrusted only to embossed images and enamel figures.

Antonella Ventura

Giocare con le scale: rapporti tra architetture monumentali e strutture reliquiarie. Esempi di arti decorative in Umbria e in Puglia nel corso del Trecento

Sono noti gli stretti legami tra le architetture monumentali e i reliquiari microarchitettonici del Medioevo. Queste relazioni possono derivare da necessità concrete o dipendono da significati simbolici. In questo lavoro verranno presi in considerazione diversi artefatti, per capire come i diversi usi delle scale e delle dimensioni possano determinare la circolazione di più messaggi. Da un lato, verrà analizzato il reliquiario del Santo Corporale di Orvieto, realizzato da Ugolino di Vieri e dai suoi collaboratori senesi nel 1338: la sua forma deriva dalla facciata del Duomo di Orvieto ed è legata anche alla costruzione dell'edificio; infatti, sia la macro che la microarchitettura sono state pensate e realizzate per ospitare la reliquia del Santo Corporale, un lino bagnato con gocce di sangue miracolosamente sgorgate da un'ostia, durante una cerimonia religiosa a Bolsena. D'altra parte, saranno considerati due tabernacoli: il primo è il reliquiario di San Sabino, realizzato sempre da Ugolino di Vieri e Viva di Lando e custodito nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, e il secondo è una piccola struttura gotica, custodita nel Museo Nicolaiano di Bari. Entrambi questi ultimi due esempi evocano forme architettoniche e ospitano la scultura della Vergine con il Bambino in una nicchia gotica. Se il reliquiario del Corporale è un esempio di come i grandi monumenti possano ispirare microarchitetture e di come uno scopo specifico possa portare alla realizzazione di opere diverse nelle dimensioni, ma non nella forma, gli ultimi esemplari dimostrano come scale e dimensioni siano state fissate per sottolineare particolari significati, in questo caso il ruolo svolto dalla Vergine, come mediatrice dal mondo umano e di passaggio a quello celeste ed eterno.

Playing with scales: relationships between monumental architectures and reliquary structures. Examples of decorative arts in Umbria and Apulia during the fourteenth century

Close connections between monumental architectures and micro-architectural reliquaries in the Middle Ages are renowned. These relationships can derive from concrete necessities or they depend on symbolic meanings. In this paper different artifacts will be considered, in order to understand how different uses of scales and sizes can determine the circulation of several messages. On the one hand, will be analysed the reliquary of the Holy Corporal of Orvieto, made by Ugolino di Vieri and his Sienese partners in 1338: its form derives from Orvieto Cathedral's facade and is also linked with the building's construction; indeed, both macro and micro-architecture were thought and realized in order to house the relic of the Holy Corporal, a linen wet with drops of blood miraculously spurt out from an host, during a religious ceremony in Bolsena. On the other hand, will be considered two tabernacles: the former is the reliquary of saint Sabino, also realised by Ugolino di Vieri and Viva di Lando and shielded into the 'Museo dell'Opera del Duomo' of Orvieto, and the latter is a little gothic structure, shielded into the 'Museo Nicolaiano" of Bari. Both, this two last examples evoke architectural shapes and house the sculpture of the Virgin with her Child, held into a gothic niche. If Corporal reliquary is an example of how huge monuments can inspire microarchitectures and how a specific aim can bring to the realisation of products, different in dimensions, but not in their form, the last specimens demonstrate how scales and sizes were fixed to emphasize particular meanings, in this case the role played by the Virgin, as a mediator from human and passing world to the heavenly and eternal one.

Patrizia Sardina

Dal profano al sacro: oreficeria e abiti nella Sicilia tardo-medievale

Nell'Europa tardo medioevale le leggi suntuarie disciplinarono l'uso di abiti e gioielli e i frati predicatori portarono avanti campagne moralizzatrici contro il lusso, con discorsi nelle piazze e roghi delle vanità. In Sicilia gioielli e abiti lussuosi divennero una forma d'investimento, servivano per costituire le doti, si trasmettevano in eredità e potevano essere impegnati. Modificare gli oggetti profani, simbolo di peccato, in paramenti e arredi sacri fu considerata un'opera meritoria, fondamentale per la salvezza dell'anima. Beni temporali, acquistati a volte con un arricchimento illecito, subivano una metamorfosi che consentiva di conciliare aeterna e temporalia. Nel Trecento nobildonne e mogli di mercanti, conti e notai fondavano cappelle e donavano abiti e stoffe preziose per fare casule; cinture, bottoni, orecchini e tazze d'argento per realizzare calici, patene e croci; perle e smalti da applicare ai paliotti d'altare. Gli indumenti sacerdotali potevano essere confezionati da nobildonne, come Grazia de Ebdemonia, che fu incaricata dalla cugina Palma Mastrangelo di trasformare in paramenti sacri tutti i suoi veli e panni di seta.

From the profane to the sacred: goldsmithery and clothing in late medieval Sicily

In late medieval Europe sumptuary laws regulated the use of clothes and jewellery, the Friars Preachers conducted moralizing campaigns against luxury, by speeches in the public squares and fires of vanities. In Sicily jewellery and luxurious clothes became a form of investment, they were given for dowry and as inheritance, they could also be pledged. The transformation of profane objects, symbol of sin, into vestments and altar furnishings was considered a laudable deed, fundamental for the salvation of the soul. Temporal goods, sometimes illegally earned, underwent a metamorphosis that allowed to reconcile aeterna and temporalia. In the thirteenth century noblewomen, wives of merchants, counts and notaries founded chapels, donated dresses and precious clothes to make chasubles; gave silver belts, buttons, earrings, and cups to make chalices, patens, and crosses; while pearls and enamels were applied to the altar frontals. The vestments could be made by noblewomen like Grazia de Ebdemonia, who had to transform all the veils and clothes of her cousin Palma Mastrangelo into vestments.

Valentina Baldi

Giulio Parigi: costumi e carri allegorici per la *Guerra d'Amore*

La *Guerra d'Amore* andò in scena a Firenze l'11 febbraio 1616 e rientra nel contesto del tournoi à thème, un vero e proprio genere teatrale che si era diffuso in Europa già dalla seconda metà del XVI secolo, in cui gli elementi tradizionali della giostra si fusero pian piano con quelli dello spettacolo barocco. La composizione della battaglia e del balletto a cavallo furono opera di Agnolo Ricci, maestro di ballo granducale; le elaborate macchine sceniche, il disegno del teatro e i disegni dei costumi, oggetto di questo studio, furono opera dell'architetto e ingegnere granducale Giulio Parigi.

Giulio Parigi: costumes and allegorical carts for the War of Love

The *War of Love* was staged in Florence on February 11, 1616 and is part of the tournoi à thème, a true theatrical genre that had spread in Europe since the second half of the sixteenth century, in which the traditional elements of the carousel slowly merged with those of the Baroque show. The composition of the battle and the ballet on horseback were the work of Agnolo Ricci, Grand Duke's dancing master; the elaborate stage machinery, the theatre design and the costume designs, the subject of this study, were the work of the Grand Duke's architect and engineer Giulio Parigi.

Marco Coppe

Un calice inedito di Cosimo Merlini

Nel convento dei padri Cappuccini di Montughi, situato sulle colline di Firenze, è custodita una notevole raccolta di opere d'arte, tra i quali spicca un arredo particolarmente degno di nota che è stato rintracciato nel 1983 tra i calici in disuso conservati nella vecchia sagrestia ed annotato nello schedario interno del convento. L'opera è firmata da Cosimo Merlini (1580-1641), orafo di origine bolognese la cui attività è documentata a Firenze dal 1614 al 1641 e attestata da una serie di opere, alcune delle quali di grande importanza. Come già evidenziato dalla critica, il Merlini seppe interpretare in modo assolutamente innovativo tipologie di arredi la cui struttura era oramai fissata in precisi canoni. Da un punto di vista stilistico interpretò le esigenze controriformiste combinando spiccato naturalismo, particolare fantasia artistica e straordinaria tecnica esecutiva.

An unpublished goblet by Cosimo Merlini

In the convent of the Capuchin Fathers of Montughi, located on the hills of Florence, is kept a remarkable collection of works of art, among which stands out a particularly noteworthy piece of furniture that was found in 1983 among the disused goblets kept in the old sacristy and annotated in the internal archive of the convent. The work is signed by Cosimo Merlini (1580-1641), a goldsmith of Bolognese origin whose activity is documented in Florence from 1614 to 1641 and attested by a series of works, some of which are of great importance. As the critics have already pointed out, Merlini was able to interpret in an absolutely innovative way types of furnishings whose structure was by now fixed in precise canons. From a stylistic point of view he interpreted the Counter-Reformation requirements by combining strong naturalism, particular artistic imagination and extraordinary execution technique.

Giovanni Boraccesi

Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Kato Klisma, Ktikados e Sant'Antonio di Tinos

L'articolo analizza gli argenti di due villaggi rurali dell'isola greca di Tinos, Kato Klisma e Ktikados, come pure quelli custoditi nella chiesa dei Minori Conventuali del capoluogo isolano, qui con taluni reperti di respiro europeo. Come finora rilevato negli altri centri delle isole Cicladi, tali manufatti sono per la gran parte essenziali alla quotidiana liturgia, tenendo altresì conto delle ridotte disponibilità economiche che caratterizzavano ognuna di queste comunità cattoliche, da secoli stanziate in questo lembo di Grecia. L'assenza di documenti archivistici non permette di fornire precise datazioni, per cui la loro cronologia si basa essenzialmente sullo studio degli elementi stilistici e, in alcuni casi, su iscrizioni, date o marchi.

A symphony of silver in the island of Tinos: the churches of Kato Klisma, Ktikados and St. Anthony of Tinos

The article analyzes the silverware of two rural villages on the Greek island of Tinos, Kato Klisma and Ktikados, as well as those kept in the church of the Minor Conventual of the island's capital, here with some artifacts of European significance. As has been pointed out so far in the other centres of the Cyclades islands, these artifacts are for the most part essential to the daily liturgy, also taking into account the reduced economic availability that characterised each of these Catholic communities, which have been settled in this part of Greece for centuries. The absence of archival documents makes it impossible to provide precise dates, so that their chronology is essentially based on the study of stylistic elements and, in some cases, on inscriptions, dates or marks.

Elvira D'Amico

Una curiosità della collezione Arezzo di Trifiletti: l'agoraio in seta dipinta dell'ammiraglio Federico Gravina di Montevago (1799 ca.)

Un esemplare particolarmente singolare della prestigiosa Collezione Arezzo di Trifiletti di Palermo è il minuscolo album in seta dipinta, già appartenuto all'ammiraglio siculo-spagnolo Federico Gravina di Montevago, adibito a porta-aghi e punta-spilli, utilizzo quanto meno inusuale se rapportato all'importanza ed autorità del proprietario. L'originale manufatto giunse all'attuale destinazione dopo almeno tre passaggi, essendo stato donato dal Gravina al suo amico palermitano principe di Valguarnera, che a sua volta lo trasmise al marchese Arezzo, antenato dell'attuale proprietario, il prof. Gabriele Arezzo di Trifiletti, incrementando la sua già copiosa ed esclusiva collezione di costumi, accessori e manufatti d'epoca.

A curiosity from the Arezzo of Trifiletti collection : the painted silk agoraio of Admiral Federico Gravina di Montevago (c. 1799)

A particularly singular specimen of the prestigious Arezzo of Trifiletti Collection in Palermo is the tiny painted silk album, already owned by the Sicilian-Spanish admiral Federico Gravina di Montevago, used as a needle-holder and pin-point, a use at least unusual if compared to the importance and authority of the owner. The original artifact reached its current destination after at least three passages, having been donated by Gravina to his friend Prince of Valguarnera from Palermo, who in turn passed it on to the Marquis Arezzo, ancestor of the current owner, Prof. Gabriele Arezzo di Trifiletti, increasing his already copious and exclusive collection of costumes, accessories and antique artifacts.

Sante Guido

Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo: l'alluminio

Tra gli studi della storia dell'oreficeria europea una menzione speciale tra i metalli preziosi andrebbe dedicata all'alluminio. Quest'ultimo infatti, quando venne scoperto negli anni Cinquanta del XIX secolo venne stimato con valori sino a dieci volte più alti dell'oro, divenendo materia prima per monili e manufatti preziosi o di particolare pregevolezza e valenza simbolica. Il Museo di Mineralogia dell'Università Sapienza di Roma custodisce un inedito tagliacarte raffigurante un Angelo dalle grandi ali verticali unite tra loro e perfettamente dettagliate nella descrizione delle piume, dai lunghi capelli sulle spalle, le braccia al petto e vestito con un lungo abito. Il prezioso tagliacarte è qui attribuito alla produzione della celebre famiglia di orafi romani dei Castellani. Più in particolare qui s'intende annoverare l'opera tra le creazioni di Alessandro Castellani e del suo atelier a Parigi, datandolo al biennio 1860-1862, periodo nel quale l'orafo romano visse nella capitale francese e dove su un prototipo in uso nella bottega paterna a Roma, Alessandro sperimentò il nuovo prezioso metallo in gran voga in quel periodo.

A letter opener by Alessandro Castellani designed by Michelangelo Caetani and the use in jewellery of a new precious metal: aluminium

Among the studies of the history of European jewellery, a special mention should be dedicated to aluminium. In fact, when aluminium was discovered in the 1850s it was estimated to be up to ten times higher than gold, becoming the raw material for jewellery and precious artifacts or of particular preciousness and symbolic value. The Museum of Mineralogy of the Sapienza University of Rome preserves an unpublished letter opener depicting an Angel with large vertical wings joined together and perfectly detailed in the description of the feathers, with long hair on the shoulders, arms at the

chest and dressed in a long dress. The precious letter opener is here attributed to the production of the famous Castellani family of Roman goldsmiths. More specifically, here we intend to include the work among the creations of Alessandro Castellani and his atelier in Paris, dating it to the two-year period 1860-1862, the period in which the Roman goldsmith lived in the French capital and where, on a prototype in use in his father's workshop in Rome, Alessandro experimented with the new precious metal in vogue during that period.

Enrico Colle

Aggiunte al catalogo delle opere di Giovan Battista Gatti

Il ritrovamento di una scrivania impiallacciata di ebano e riccamente intarsiata in avorio dall'ebanista di origine faentina Giovan Battista Gatti, recentemente apparsa sul mercato dell'antiquariato, ha consentito di raccogliere ulteriori informazioni circa le opere prodotte da questo importante artigiano che, formatosi alla scuola dei rinomati intarsiatori fiorentini attivi verso la metà dell'Ottocento, svolse gran parte della sua attività a Roma, godendo di larga fama sia presso l'aristocrazia capitolina, sia nella cerchia di quei colti viaggiatori stranieri che, dopo aver visitato i principali monumenti dell'Urbe, non disdegnavano fermarsi ad ammirare e, spesso, comperare i suoi prodotti.

Additions to the catalogue of works by Giovan Battista Gatti

The discovery of a desk veneered in ebony and richly inlaid in ivory by the cabinetmaker of Faenza origin Giovan Battista Gatti, recently appeared on the antiques market, has allowed us to gather more information about the works produced by this important craftsman, trained in the school of renowned Florentine inlayers active in the mid-nineteenth century, carried out much of his work in Rome, enjoying great fame both among the Capitoline aristocracy and among those cultured foreign travelers who, after visiting the main monuments of the city, did not disdain stopping to admire and, often, buy its products.

Maria Grazia Gargiulo

Un'inedita copia napoletana del lampadario gotico della Collegiata di Castiglione Olona

Il Museo Artistico Industriale di Napoli, fondato dal Principe Gaetano Filangieri, custodisce una copia del lampadario conservato presso la collegiata della Beata Vergine Maria e dei Santi Stefano e Lorenzo di Castiglione Olona in provincia di Varese. L'opera originale è databile al terzo o al quarto decennio del XV secolo e fu realizzata da una manifattura fiamminga o tedesca. L'articolo studia le varie fasi dell'acquisizione della copia napoletana del manufatto, ricostruendone le vicende nel tempo.

An unpublished Neapolitan copy of the gothic chandelier of the Collegiate Church of Castiglione Olona

The Industrial Artistic Museum of Naples, founded by Prince Gaetano Filangieri, houses a copy of the chandelier kept in the collegiate church of the Blessed Virgin Mary and Saints Stephen and Lawrence of Castiglione Olona in the province of Varese. The original work can be dated to the third or fourth decade of the 15th century and was made by a Flemish or German manufacturer. The article studies the various phases of the acquisition of the Neapolitan copy of the artifact, reconstructing its events over time.

Matilde Amaturo – Valentina Filamingo – Paola Abenante
Un estratto del comodato della Scuola Professionale femminile Margherita di Savoia al Museo Boncompagni Ludovisi

Il Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX ospita dal 2001 il comodato permanente delle opere frutto della produzione artigianale e artistica della Scuola Professionale femminile "Margherita di Savoia". La Scuola nacque a Roma nel 1876 su impulso delle politiche scolastiche progressiste del Comune di Roma con l'obiettivo di trasformare tradizionali competenze artigianali femminili forti nell'ambiente romano in mestieri veri e propri, svolti da maestranze femminili specializzate. Attraverso l'analisi delle opere oggi esposte, l'articolo studia la produzione della Scuola, contestualizzandola con il contesto storico e artistico del periodo.

An extract from the commodate of the Margherita di Savoia Professional Women's School at the Boncompagni Ludovisi Museum

Since 2001, the Boncompagni Ludovisi Museum for the Decorative Arts, Costume and Fashion of the 19th and 20th centuries has housed the permanent commodate of the works resulting from the artisan and artistic production of the "Margherita di Savoia" Professional School for Women. The School was founded in Rome in 1876 on the impulse of the progressive school policies of the Municipality of Rome with the aim of transforming traditional strong female craftsmanship skills in the Roman environment into real crafts, carried out by specialized female workers. Through the analysis of the works exhibited today, the article studies the production of the School, contextualizing it with the historical and artistic context of the period.

Rosa Romano d'Orsi
La cultura orafa calabrese fra arte e memoria

Tra Settecento e Ottocento, grazie a una nuova ondata di benessere in tutta Europa, il gioiello divenne per i nuovi ceti borghesi, un elemento qualificante con risvolti anche fra le classi più umili che videro nell'oro un simbolo di riscatto sociale. Anche in Calabria nacquero diversi laboratori, in particolare in area cosentina. Si riscontra qui una vasta rappresentanza di gioielleria popolare , oggetto di questo studio, con oro a 8 o a 12 o a 14 carati, smalti e pietre non preziose, memoria di una parte della società spesso dimenticata o non considerata le cui manifestazioni sono state, in alcuni casi, addirittura cancellate e che qui fortunatamente hanno mantenuto il loro valore originario.

The Calabrian goldsmith culture between art and memory

Between the eighteenth and nineteenth centuries, thanks to a new wave of prosperity throughout Europe, the jewel became a qualifying element for the new middle classes, with implications even among the most humble classes who saw in gold a symbol of social redemption. Also in Calabria several workshops were born, in particular in the Cosenza area. Here there is a vast representation of popular jewellery, the object of this study, with 8 or 12 or 14 carat gold, enamels and non-precious stones, a memory of a part of society often forgotten or not considered whose manifestations have been, in some cases, even cancelled and which here fortunately have maintained their original value.

Pietro Rubino

L'archivio della ditta Musy Padre e Figli. Tre secoli di storia e attività orafa

L'articolo presenta la struttura del fondo archivistico della ditta Musy Padre e figli, storico nome della gioielleria torinese, acquisito dall'Archivio di Stato di Torino nel 2011, che rappresenta un caso eccezionale nell'ambito degli studi sull'oreficeria. I molteplici spunti di ricerca che esso offre potrebbero contribuire a definire una geografia artistica dell'arte orafa, ricostruendo rapporti tra soggetti e ambiti artistici diversi, canali di comunicazione, divergenze e i punti di rottura fra contesti e soggetti differenti; quesiti ai quali l'archivio Musy, opportunamente interrogato, è pronto a dare una risposta.

The archive of the company Musy Father and Sons. Three centuries of history and goldsmith activity

The article presents the structure of the archival fund of the company Musy Padre e figli, historical name of Turin jewellery, acquired by the State Archives of Turin in 2011, which represents an exceptional case in the field of goldsmithery studies. The many research ideas it offers could help to define an artistic geography of the goldsmith's art, reconstructing relationships between different artistic subjects and fields, communication channels, divergences and points of rupture between different contexts and subjects; questions to which the Musy archive, appropriately questioned, is ready to give an answer.

Priscilla Manfren

«Pittoresche industrie casalinghe»: artigianato e arti applicate coloniali nelle rassegne dell'Italia fascista

L'articolo presenta una panoramica sul tema dell'artigianato e delle arti applicate delle colonie italiane tra anni Venti e anni Trenta del Novecento, proponendo come fil rouge un percorso attraverso alcune delle svariate mostre, spesso inserite in contesti espositivi di più ampia portata, dedicate a tali particolari produzioni. Lo scopo del lavoro è duplice: in primo luogo, esso punta a evidenziare le modalità di strumentalizzazione di queste specifiche produzioni da parte degli enti organizzatori e della propaganda coloniale governativa, desiderando inoltre riflettere sull'atteggiamento che di fronte a esse presentavano, da un lato, gli 'esperti del settore', ossia i critici d'arte, dall'altro, l'eterogenea massa dei visitatori di tali rassegne; secondariamente, il saggio vuole porre in luce alcune delle molteplici espressioni della cultura materiale indigena che, in tale arco cronologico, vengono presentate nel contesto italiano come manifestazioni artistiche più evidenti, tangibili e tipiche dei domini nazionali oltremare.

«Picturesque household industries»: crafts and colonial applied arts and crafts in Fascist Italy's exhibitions

The article presents an overview on the theme of crafts and applied arts of the Italian colonies between the 1920s and 1930s, proposing as a fil rouge a path through some of the various exhibitions, often included in broader exhibition contexts, dedicated to these particular productions. The aim of the work is twofold: firstly, it aims to highlight the ways in which these specific productions were exploited by the organizers and government colonial propaganda, and also to reflect on the attitude of the 'experts in the field', art critics, on the one hand, and the heterogeneous mass of visitors to these exhibitions, on the other; secondly, the essay aims to highlight some of the many expressions of indigenous material culture which, in this chronological arc, are presented in the Italian context as the most evident, tangible and typical artistic manifestations of the overseas national domains.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Oreficeria sacra a Roma in età carolingia: i donativi di Leone III nel racconto del *Liber Pontificalis* *

di Benedetta Montevecchi

Queste note riguardano un immenso patrimonio orafo che non esiste più, ma del quale rimane una dettagliata e preziosa testimonianza in quella straordinaria fonte letteraria che è il *Liber Pontificalis*. Come si sa, pressoché nulla rimane, a Roma, dell'oreficeria d'età carolingia: unici esempi superstiti, risalenti alla committenza di Pasquale I (817-824), sono il cofanetto cruciforme, già contenente una più antica croce gemmata, e la custodia con una stauroteca ornata da smalti *cloisonnées* con scene dell'infanzia di Cristo[1] (Fig. 1). Sono opere che presentano un'interpretazione romana dell'oreficeria sacra dove l'apparato decorativo, apparentemente modesto, rinuncia ad ogni preziosità, tipico di lavori coevi, privilegiando l'aspetto narrativo dell'ampio ciclo cristologico affidato solo alle immagini sbalzate e alle figurazioni in smalto. Conservati oggi nei Musei Vaticani, quei manufatti si trovavano in origine nel Tesoro della cappella del Sancta Sanctorum al Laterano, racchiusi in un armadio in legno di cipresso, commissionato da Leone III e tuttora *in situ*[2] (Fig. 2). Ben più significative le testimonianze dell'oreficeria d'Oltralpe[3] che contribuisce a delineare quel periodo di felice rinascita, definito 'rinascenza carolingia', e soprattutto '*renovatio*', che coincide con il regno di Carlo Magno, incoronato imperatore a Roma nel Natale dell'anno 800. Lo incorona papa Leone III, uno dei più straordinari committenti di arti preziose destinate a ornare tutte le chiese e gli edifici sacri di Roma. Gran parte della lunga vita di questo pontefice narrata nel *Liber Pontificalis* è dedicata proprio all'attività di riedificazione e restauro di antichi edifici e all'incredibile se-

Fig.1. Oreficeria romana, primo quarto IX secolo, *Cofanetto e stauroteca con smalti*, Roma, cappella del Sancta Sanctorum.

Fig. 2. Maestranze romane, fine IX secolo, *Armadio per reliquie*, Roma, cappella del Sancta Sanctorum.

rie di donazioni elargite alle chiese romane. Tralasciando buona parte delle importanti vicende storiche del tempo, il biografo si sofferma infatti sulla straordinaria munificenza del papa, proponendo un interminabile elenco di doni: suppellettili preziose, sculture ed elementi architettonici rivestiti di metalli pregiati, tovaglie ricamate, veli e cortine intessuti di seta e d'oro.

Le vicende sono narrate secondo l'ordine cronologico dei registri di spese della Tesoreria papale: ciò ha consentito, assieme ai riferimenti più o meno espliciti alle vicende contemporanee, di ricostruire il susseguirsi annuale degli eventi[4]. Le donazioni elencate all'inizio della vita di Leone III vennero effettuate in realtà durante gli ultimi tre anni del pontificato di Adriano I: il futuro papa, infatti, era in quel tempo incaricato della cura del *vestiarium* pontificio (l'ufficio che amministrava il tesoro papale), avendo assunto anche la responsabilità delle attività edilizie e delle donazioni. L'elenco, dunque, inizia con l'annualità 792-93 (ricordando che la cronologia segue l'indizione che corre dal settembre al successivo agosto) per proseguire, senza solu-

Fig. 3. IV secolo, *Lampadario*, Aquileia, Museo archeologico nazionale.

zione di continuità, dall'inizio del pontificato di Leone III, il 27 dicembre 795, fino alla morte del pontefice, il 12 giugno 816.

I numerosi studi incentrati negli ultimi decenni sui dati di cultura materiale presenti nel *Liber Pontificalis* permettono di ricostruire ipoteticamente l'interno degli edifici sacri e il loro arredo. Per quanto riguarda il tempo di Leone III, sono stati studiati in modo dettagliato i materiali tessili[5], mentre meno sistematiche, ancorché oggetto di contributi fondamentali[6], sono state le ricerche su più eterogenei argomenti relativi agli arredi e alle suppellettili in metalli preziosi. A differenza dei tessili, infatti, la cui definizione lessicale e la cui descrizione iconografica ha consentito di ricostruirne tipologia e impiego, i manufatti in metalli preziosi presentano una notevole varietà tipologica e definizioni terminologiche di cui è spesso problematica una sicura traduzione[7]. La totale mancanza di esempi superstiti, poi, non consente confronti morfologici e quindi l'esatta individuazione di alcuni oggetti, il loro impiego e la certa collocazione all'interno degli edifici sacri.

Fig. 4. Mosaicisti romani, seconda metà XIII secolo, *Fascia decorativa con lampade* (particolare), Roma, cappella del Sancta Sanctorum.

Come sopra accennato, la narrazione del *Liber Pontificalis* si snoda in ordine cronologico[8], cominciando dagli ultimi anni del papato di Adriano I. Già questo pontefice aveva intensificato la quantità e la consistenza delle elargizioni alle chiese romane, elargizioni che avrebbero poi raggiunto il culmine sotto Leone III, con doni in metalli pregiati il cui ammontare è stato calcolato in 22.100 libbre d'argento (ca 7.227 chili) e 1446 libbre d'oro (ca. 475 chili)[9]. La meticolosa precisazione del peso del metallo prezioso è la principale informazione relativa ai singoli manufatti dei quali sono raramente forniti elementi descrittivi, mentre la diversità di peso ne suggerisce la ricchezza e la maggiore o minore dimensione.

Per quanto riguarda la provenienza e la disponibilità del metallo prezioso, va precisato che i pontefici potevano allora attingere a diverse fonti: utilizzando il proprio patrimonio personale, reimpiegando materiali preziosi preesistenti, ma soprattutto ricorrendo al reddito dei patrimoni fondiari che assicurava un cospicuo afflusso di ricchezze nelle casse papali, mentre ragguardevoli entrate erano garantite anche dalle offerte dei pellegrini. Negli anni di Leone III, in particolare, furono fondamentali le donazioni di Carlo Magno: oltre a quelle elargite nell'800 al momento della sua incoronazione[10], inviò a Roma, anche in altri periodi, ingenti quantitativi di oro e di argento per arricchire chiese e basiliche.

Per tutto il medioevo San Pietro fu l'edificio al centro del mecenatismo dei pontefici e quindi anche di Leone III che nel corso del suo ventennale papato incentrò i suoi interessi di committente principalmente sulla chiesa dedicata al principe degli apo-

stoli. Le donazioni interessarono naturalmente anche le altre basiliche e molte chiese, alcune particolarmente care al papa come Santa Susanna di cui Leone era stato presbitero e cardinale titolare. Di particolare interesse è la grande donazione dell'anno 807, quando il papa volle offrire una lampada d'argento a ben centodiciassette degli edifici sacri di Roma allora in funzione[11]. Ed è significativo notare come per una donazione così ingente siano state scelte le lampade, certamente non soo per la loro indispensabile funzione pratica, quanto per il valore estetico e simbolico espresso da quegli oggetti. Peraltro, le suppellettili per l'illuminazione offerte da Leone III sono tra le pochissime delle le quali, oltre alla scarna elencazione di peso e tipologia, il biografo sottolinei talora l'importanza di illuminare la lettura dei sacri testi con lo splendore della luce.

Tenendo presente che il *Liber Pontificalis* consente una attendibile classificazione delle suppellettili per l'illuminazione solo fino al VI secolo, mentre per i secoli successivi le distinzioni terminologiche e tipologiche sono molto più indeterminate[12], è tuttavia possibile rilevare come le lampade che ricorrono più spesso tra i donativi di Leone III siano le corone, le gabate e i canestri, cioè quelle tradizionalmente in uso da tempo, la cui diversa denominazione ne attesta differenze morfologiche e decorative. Le corone erano lampade a olio a sospensione, d'argento, a volte dorato, talora fornite di 'delfini', cioè bracci ondulati (da cui il nome) che portavano i contenitori in vetro per il combustibile: la tipologia doveva essere assimilabile a quella del lampadario in bronzo, databile al IV secolo, proveniente dal complesso basilicale di Aquileia (Aquileia, Museo archeologico nazionale) (Fig. 3). Le gabate, il cui nome deriva dal latino *gabatha*, cioè 'scodella', con evidente allusione alla forma, sono citate più volte per indicare lampade pensili, isolate o raggruppate, prevalentemente preziose, d'argento e d'oro, con decorazioni fuse o cesellate e con gemme. Tra i doni papali ne è citata una ornata da grifi dorati offerta alla chiesa di Santa Susanna ed altre d'oro, con rilievi e gemme, appese in San Pietro davanti all'immagine dell'apostolo, raggruppate intorno alla pergola di colonne vitinee davanti all'altare maggiore, oppure pendenti parte nel quadriportico e parte da un grande lampadario di bronzo al centro della basilica[13]. A questa tipologia appartiene la frammentaria lampada d'argento di San Martino ai Monti[14], databile al V secolo, e gabate sono verosimilmente anche le lampade riprodotte nei mosaici duecenteschi del Sancta Sanctorum (Fig.

Fig. 5. V-VI secolo, *Candeliere con lucerna*, collezione privata.

Fig. 6. Metz, fine X secolo, *Pannello eburneo con celebrazione liturgica: Introito* (particolare), Cambridge, Fitzwilliam Museum.

4). Simili, forse di maggiori dimensioni, dovevano essere i canestri, anche questi lampade a olio a sospensione, in argento talvolta finemente cesellato, eventualmente dotati di più luci e appesi in gruppo per formare un insieme di lumi, che vengono offerti in gran numero alle basiliche di San Pietro e di San Paolo[15].

Per la basilica vaticana vengono ricordati vari altri lampadari a più luci, magari appesi ad un'altra struttura, come quello pendente da una grande corona, e un altro sostenente a sua volta gabate, canestri e croci, e collocato davanti al presbiterio[16]. In qualche caso tali complessi lampadari presentano tipologie particolari e sono definiti *in modum retis* (a forma di rete) o *volubilem* (tortile)[17], con corone e croci pendenti: vengono donati a San Pietro e a Santa Maria Maggiore[18].

Numerose sono le citazioni relative a candelieri d'argento, più o meno pesanti e ornati, che, in San Pietro, erano posati a terra o sulle travi, anch'esse d'argento, che delimitavano l'area presbiteriale[19]. Alle principali basiliche vengono donati anche candelieri completati da lucerne con portacero, semplici o a doppio lucignolo, destinati a illuminare l'altare maggiore e l'area presbiteriale[20]. Questi candelieri con lucerna sono presenti nelle miniature del tempo, come il *Salterio di Stoccarda* ed esemplificati da rari esempi superstiti[21] (Fig. 5).

Supporti per ceri sono anche i cereostati, sempre molto preziosi, in argento lavorato, fuso e cesellato, che, assieme a due lucerne a doppio lucignolo, il papa dona alla basilica di San Paolo e alla basilica vaticana: qui, sul ciborio dell'altare maggiore vengono posti quattro grandi cantari d'argento con cereostati d'argento dorato, mentre altri, con lucerne a doppia luce, vengono posati presso il leggio per le sacre letture[22]. E un grandioso leggio è citato anche tra i donativi che Leone III offre alla basilica vaticana: si trattava di un complesso manufatto d'argento, del ragguardevole peso di 37 chili, che il commento «*mire magnitudinis et pulchritudinis decoratum*» fa immaginare di straordinario impatto visivo, accentuato dal corredo di candelieri e di lucerne prescritti per illuminare la lettura durante le domeniche e le solennità[23]; il notevole peso poteva indicare una sorta di ambone, come quello raffigurato in un avorio del IX-X secolo (Fig. 6).

Le centinaia di lampade e di candelieri accesi nelle basiliche e nelle chiese riflettevano la loro luce sugli altari, sui cibori, sulle porticine e i cancelli d'accesso al presbiterio, sugli elementi architettonici e sulle immagini, tutti manufatti realizzati in oro o in argento o rivestiti in lamina d'argento e argento dorato. E' oggi veramente

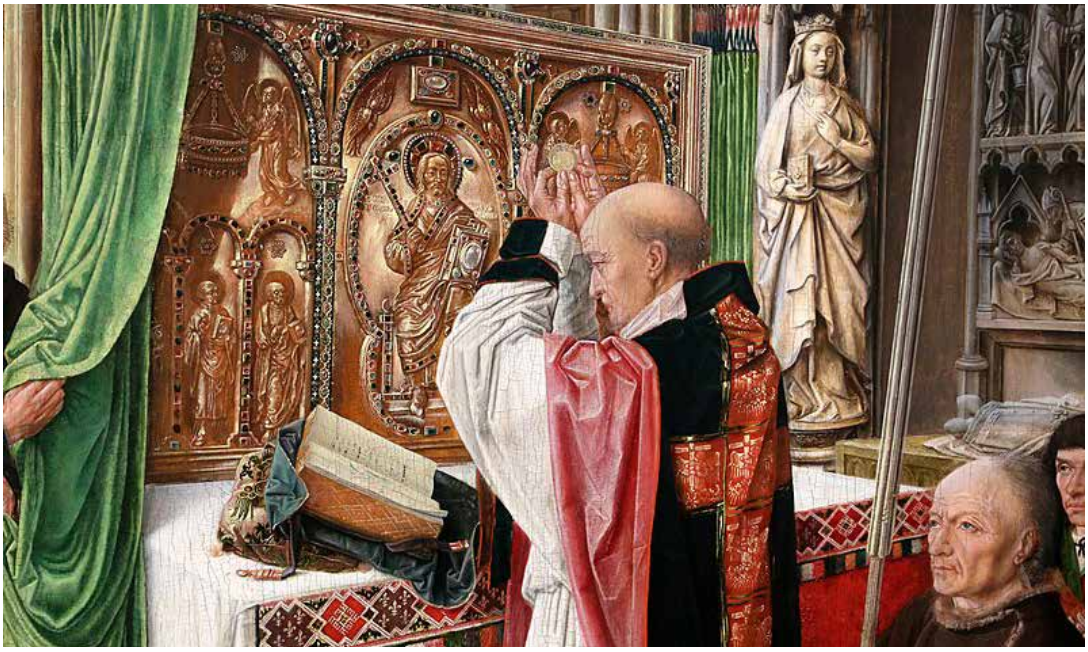


Fig. 7. Maestro di St.Gilles, fine XV secolo, *La messa di sant'Egidio*, Londra, National Gallery.

inimmaginabile l'aspetto di quegli interni in cui la luce naturale, filtrata dai vetri delle finestre, talvolta colorati, e la luce di lampadari e candelieri si rifletteva sulle superfici in metallo prezioso e sui tessuti di seta e d'oro, evidenziando il gusto altomedievale per le materie pregiate e per la loro luminosità.

Come già i suoi predecessori, Leone III incrementa lo splendore degli interni basilicali costruendo e rivestendo gli altari con argento e argento dorato. Iniziando dal rinnovamento dell'altare della basilica lateranense negli anni 803-804, splendidamente ornato di argento purissimo, nello stesso periodo le donazioni interessano San Pietro, dove viene realizzato un apparato di straordinaria preziosità: infatti si rivestono con quasi 150 chili d'oro non solo il fronte dell'altare, ma anche un'immagine del Salvatore tra gli apostoli Pietro e Paolo, nonché il pavimento della confessione, in precedenza già arricchita da una *tabulam*, forse un paliotto, di oro purissimo; vengono ricoperti d'argento anche l'altare del battistero e gli altari di numerose altre cappelle[24] E un rivestimento d'argento dorato ricevono gli altari di Santa Maria Maggiore e di San Paolo[25] dove vengono anche coperti d'oro la confessione e il fronte del relativo altare. Un'idea della ricchezza di tali apparati possono suggerirla il rivestimento del celeberrimo altare di Sant'Ambrogio, a Milano, realizzato da orefici diretti da Vuolvinio negli anni 824-859, per committenza del vescovo Angilberto, oppure il fronte d'altare donato da Carlo il Calvo all'abbazia di St. Denis, perduto, ma riprodotto in un dipinto tardo-quattrocentesco (Fig. 7).

Sugli altari risplendevano i cibori, le strutture in marmo o in legno, sostenute da colonne rivestite d'argento, spesso dorato, talvolta '*cum picturis* o *cum storiis*', quindi con decorazioni figurate: la tipologia doveva essere simile a quella del ciborio porta-

Fig. 8. Oreficeria carolingia, 870 ca, *Ciborio portatile di Arnolfo di Carinzia*, Monaco, Schatzkammer der Residenz.

Fig. 9. Metz, fine X secolo, *Pannello eburneo con celebrazione liturgica: Sanctus* (particolare), Francoforte, Liebighaus.

tile di Arnolfo di Carinzia, databile intorno all'870[26] (Fig. 8). Leone III ne dona ben undici: i più ricchi erano quelli per San Paolo, con colonne magnificamente ornate, quello per San Giovanni in Laterano, mirabilmente decorato con cancelli, colonnine e storie dipinte, e quelli per alcuni altari di San Pietro, oltre che per l'altare maggiore della stessa basilica il cui nuovo ciborio, con colonne d'argento dorato, «*cum diversis storiis mire magnitudinis et pulchritudinis mirifice decoratum*», sostituiva una precedente struttura, risalente al pontificato di Gregorio Magno e trasferita in Santa Maria Maggiore, che Leone III aveva in precedenza arricchito con 4 statue di cherubini in argento dorato[27], forse simile al ciborio, sormontato da due figure angeliche, che compare in un avorio databile tra IX e X secolo[28] (Fig. 9).

Preziosi arredi dell'area presbiteriale e delle confessioni erano le piccole porte (indicate nel testo latino col termine *rugae*)[29] come le due, preziosissime, in oro puro, incrostate di gemme, che il futuro papa offre per le confessioni di San Pietro e di San Paolo[30], nel periodo precedente alla sua ascesa al soglio pontificio. Oltre ad altre porticine realizzate o ricoperte in argento per Santa Maria Maggiore e per San Giovanni in Laterano, Leone III offre le porte ricoperte d'argento per la cappella del Presepe, ancora in Santa Maria Maggiore, e le porte in bronzo per accedere alla cripta col corpo del Santo in San Paolo; inoltre fa fondere, impiegando 514 chili di purissimo argento, i pesanti cancelli all'entrata del presbiterio e del vestibolo nella basilica vaticana[31].

Notevoli risorse vengono impiegate dal papa anche per impreziosire alcuni elementi architettonici come le grandi travi, sottese all'arco trionfale, che verosimilmente sostituivano strutture come l'antico *fastigium* lateranense: viene quindi rivestita con più di 475 chili d'argento la trave sotto l'arco trionfale di San Paolo, e in purissimo argento vengono anche ricoperte la trave collocata in San Pietro, all'ingresso del vestibolo, e la cornice sostenente un arco con croci gammate nel battistero[32].

Il rivestimento d'argento interessa anche gli arredi definiti 'archi', con relative colonne, cornici e croci gammate, che compaiono al tempo di papa Simmaco (498-514)[33] per diventare, in età carolingia, elementi tipici nell'arredo delle chiese romane. Non è chiaro cosa fossero questi archi, ma dalla lettura del *Liber Pontificalis* ne risulta evidente la funzione di sottolineare le aree più significative dell'edificio sacro dove potevano essere impiegati anche per appendere drappi preziosi[34]. Erano dunque elementi di grande pregio che Leone III dona in più occasioni, unitamente alle colonne d'argento che li sostenevano e delle quali è talvolta specificata la tipologia, come nel caso delle otto coppie di colonne scanalate sostenenti otto archi, che in San Pietro vengono poste ai lati della tomba dell'apostolo e in cima al presbiterio, o nel caso delle sei colonnine d'argento dorato con diverse storie dipinte (smalti?) sistemate all'ingresso del vestibolo[35]. Simili elementi architettonici d'argento ornano anche alcune cappelle della basilica vaticana dove sostenevano elementi definiti 'travi leggere', forse impiegate per l'esposizione di immagini[36]. Talvolta archi e colonne concorrono alla realizzazione di complesse strutture come quella formata da otto colonne d'argento con due croci gammate e due archi con cinque croci d'argento e quindici gabate, quindi un insieme di grande impatto decorativo, donato dal papa alla prediletta chiesa di Santa Susanna[37]. E ancora insiemi di archi e colonne argentei vengono offerti per il presbiterio di Santa Maria Maggiore e alla chiesa di Santa Maria in Trastevere[38].

Fig. 10. Oreficeria ottoniana, 980 ca, *Madonna col Bambino*, Essen, Tesoro del Duomo.

Di grande suggestione, all'interno delle basiliche maggiori, dovevano essere le immagini d'oro, d'argento e d'argento dorato, già presenti tra i donativi dei papi che avevano preceduto Leone, a cominciare dal *donarium* di Costantino che coronava il *fastigium* lateranense[39]. Erano immagini tridimensionali o in rilievo, realizzate in oro o in argento, oppure sculture lignee rivestite d'argento o argento dorato - presumibilmente simili a più tarde immagini quali la

Fig. 11. Oreficeria bizantina, 565-578, *Croce di Giustino II*, Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro.

celebre Santa Fede di Conques o la Madonna di Essen (Fig. 10) - che erano esposte alla venerazione in posizione elevata e in prossimità dell'area più sacra dell'edificio[40]. La basilica di San Paolo - alla quale, ancora prima del pontificato (794-795), Leone III aveva donato un'immagine del Salvatore con i dodici apostoli - dopo il terremoto dell'801, riceve altre tre immagini d'oro del Salvatore e dei santi Pietro e Paolo[41]. Simili doni in oro vengono offerti, naturalmente, anche alla basilica vaticana, a cominciare dal già citato rivestimento dell'altare della confessione che comprendeva anche l'immagine stante del Salvatore, con gli apostoli Pietro e Paolo ai lati, entrambi con corone preziose. Altrettanto rilevanti erano l'immagine di san Pietro in oro, mirabilmente ornata con gemme e posta 'dalla parte degli uomini' (un secolo prima, Sergio I (687-701) aveva donato una scultura analoga, collocata 'dalla parte delle donne')[42], e quella, sempre in oro, del Salvatore, stante, sulla trave all'ingresso del vestibolo[43]. Tra gli ultimi doni (814-815), il papa rinnova, aggiungendo più di 21 libbre d'oro raffinato, le immagini, forse clipeate, che raffiguravano il volto del Salvatore, della Madonna e dei santi Pietro, Paolo, Andrea e Petronilla, collocate *ad corpus* nella cripta della basilica[44].

Altre immagini erano in argento dorato, come il Salvatore che, dopo il terremoto dell'801, viene posto sulla porta d'ingresso di San Paolo e che qualche anno dopo (804-5) sarà affiancato da due angeli; l'anno seguente, il papa dona le immagini dei santi Pietro e Paolo per l'altare maggiore[45] e nel periodo 808-809, viene registrata un'altra immagine del Salvatore all'ingresso del vestibolo, forse un nuovo rivestimento per quella già esistente, donata dopo il terremoto. Per San Pietro erano in argento dorato due non meglio definite immagini collocate sopra la porta maggiore offerte nell'801, oltre a quattro cherubini posti sopra i capitelli delle colonne del ciborio, già ricordato, che poi andrà in Santa Maria Maggiore[46], tre immagini per l'Oratorio della Santa Croce, e varie statue di angeli[47]; erano in argento dorato, una impreziosita da gemme, anche tre immagini, non meglio specificate, donate alla chiesa di Santa Maria in Trastevere[48].

Infine si ricordano le immagini in purissimo argento, come il gruppo col Salvatore e i santi Pietro e Lorenzo, per la basilica dedicata a quest'ultimo, offerto l'anno precedente alla salita al soglio pontificio, e altre di cui non è specificato il soggetto: tre per Santa Susanna, cinque da porre sopra le porte maggiori di San Paolo, una in piedi sotto il ciborio della cappella di Santa Petronilla[49]. Il papa dona anche l'agnello che

versa acqua posto al centro del battistero, circondato da colonne di porfido, che aveva fatto ricostruire in San Pietro (805-806) e dove vengono collocate altre tre immagini e una trave leggera con un arco d'argento[50].

E d'argento erano anche tre crocifissi, due offerti alla basilica vaticana - uno posto al centro della navata e l'altro, un po' più piccolo, ma preziosamente ornato, presso l'altare maggiore - e un altro, dello stesso peso di quest'ultimo e anch'esso mirabilmente decorato, alla basilica di San Paolo: non sappiamo come fossero queste opere, né se il Cristo sulla croce fosse reso o no in modo tridimensionale[51].

Verosimilmente aniconiche, ma prevalentemente preziose e decorate, erano invece le numerose croci d'oro e d'argento che Leone III dona a basiliche e chiese, tipologicamente accostabili alla stauroteca vaticana che l'imperatore Giustino II aveva offerto alla città di Roma tra il 565 e il 578[52] (Fig. 11). La prima citazione riguarda due croci d'oro con gemme e aste d'argento, cioè croci processionali non molto grandi infisse su aste d'argento, che all'inizio del pontificato (797-798) il papa dona alla chiesa di Santa Susanna; nello stesso periodo e alla stessa chiesa Leone offre anche una croce, forse d'argento, con un canestro a 16 luci[53]. La frequente associazione croce/luci - che rimane viva per tutto il medioevo e ancora in forme devozionali nei secoli successivi[54] - è riscontrabile anche nella preziosa croce d'oro lavorata a rilievo, appesa alla pergola davanti all'altare nella basilica vaticana assieme a dodici candele, mentre presso l'altare maggiore, veniva posta una grande croce d'argento dorato del ragguardevole peso di 7 chili[55]. Anche alla basilica di San Paolo viene donata una preziosa croce d'oro da appendere alla pergola, e alla stessa basilica il papa dona un elaborato insieme composto da una grande croce d'oro 'rosso' straordinariamente lavorata[56] e ornata di gemme preziose, con sopra altre tre croci d'oro. Anche tra i donativi a Santa Maria Maggiore

Fig. 12. Oreficeria visigota, VII secolo, *Tesoro di Guarrazar*, Madrid, Museo archeologico nazionale.

sono registrate una croce d'oro, una croce con gabata, in argento purissimo, e un'altra croce d'argento posta accanto al ciborio lì trasferito da San Pietro[57].

Altri preziosissimi arredi erano i *regna*, le corone votive pensili, d'oro con gemme, che venivano appese davanti agli altari: gli esempi più celebri appartengono al tesoro visigoto di Guarrazar[58] (Fig. 12). Leone III ne offre alcune per le cappelle nella basilica vaticana, una arricchita da una croce appesa al centro, e altre, sempre in oro purissimo e gemme, vengono offerte per l'altare maggiore di Santa Maria in Trastevere e di Santa Maria in Domnica e, nell'ultimo anno di pontificato (815-16), per la chiesa dei Santi Nereo e Achilleo e per le basiliche di Santa Maria Maggiore e di San Pietro[59].

Non potevano mancare, tra i doni papali, i calici per la liturgia eucaristica, realizzati sempre in metallo prezioso, prevalentemente d'oro e con gemme, spesso accompagnati dalla patena. Il primo citato tra i donativi di Leone III è un calice dorato e bordato d'oro, offerto all'inizio del pontificato alla chiesa di Santa Prisca[60]. Molto più preziosi erano i calici donati negli anni successivi alla basilica vaticana e definiti 'speciali', forse perché destinati alle celebrazioni solenni, come quello d'oro con diverse pietre preziose, accompagnato dalla sua patena, entrambi del notevole peso di più di 9 chili ciascuno, e quello, di poco più pesante, d'oro e sempre ornato con varie pietre preziose e completo di patena[61]. Il papa dona anche un calice d'oro con pietre preziose da usare nelle processioni stazionali[62], cosa che ne giustifica il peso molto minore (peraltro sempre superiore ai 4 chili), mentre il calice forse più spettacolare è quello che la basilica riceverà negli anni 811-812, pesante più di 10 chili, d'oro con diverse pietre preziose, e a quattro lobi, dettaglio forse riferibile alla forma del piede, completo di patena della quale, pure, il testo sottolinea la mirabile decorazione[63]. Meno importanti, ma sempre in purissimo argento, a volte dorato, erano i calici

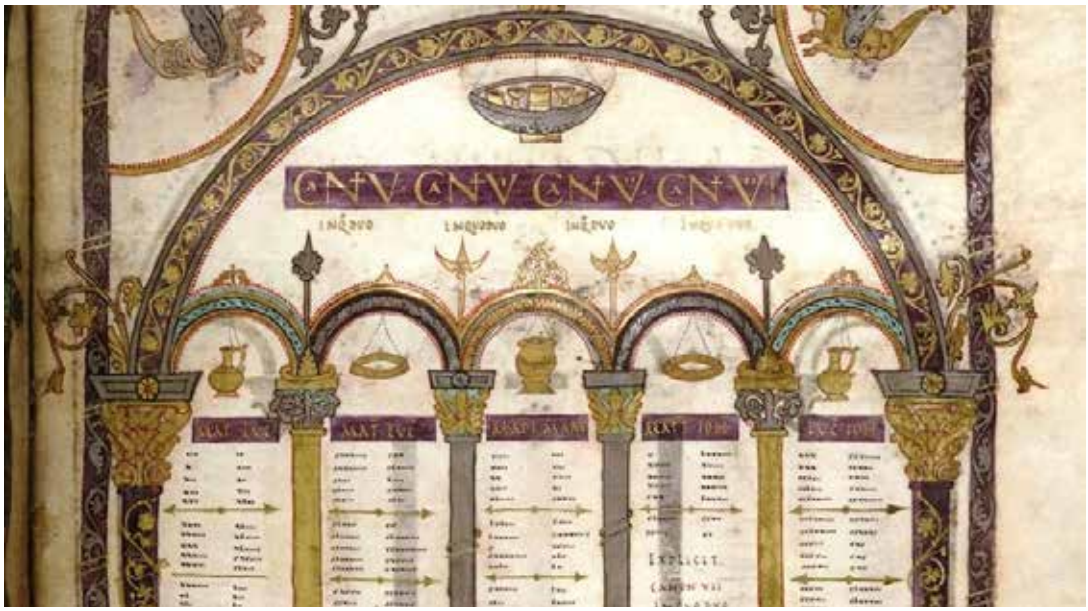


Fig. 13. Miniatura carolingia, *ante* 846, *Bibbia di Vivien*, Tavola di Canoni, f.327r (particolare), Parigi, Biblioteca nazionale.

con patena donati alla diaconia del Beato Arcangelo e alla chiesa dei Santi Nereo e Achilleo[64] e, infine, i ventiquattro calici per la comunione, offerti a ciascuna regione di Roma per essere trasportati dagli accoliti durante le processioni stazionali[65].

Se i vasi sacri fin qui ricordati erano certamente destinati alla liturgia eucaristica, una funzione decorativa - o di lampada[66]- avevano i calici, donati in gruppo, per essere posati sulle travi o appesi negli intercolumni lungo le navate delle chiese: una collocazione che sembra ripresa in miniature coeve dove suppellettili preziose pendono da una serie di arcate (Fig. 13). San Pietro riceve dal papa diciotto grandi calici di questo tipo, d'argento dorato e bordati con oro raffinato, da posare sulle travi d'argento, e altri sessantaquattro, d'argento bordati d'oro, da appendere tra le colonne maggiori della basilica, a destra e a sinistra. Simili calici pensili vengono offerti anche alla basilica di San Paolo: undici in purissimo argento bordato d'oro da appendere all'arco trionfale e altri quaranta da appendere, come in San Pietro, tra le colonne maggiori, a destra e a sinistra[67].

A corredo del calice eucaristico, per eliminare eventuali impurità dal vino da consacrare, veniva impiegato il colatoio, o cucchiaio colatoio, che compare un'unica volta tra i doni di Leone III, in argento dorato, destinato alla chiesa di Santa Susanna[68]. Unica è anche la citazione relativa a due coppie di acquamanili dorati, impiegati durante il rito del lavabo, e destinati a San Pietro[69].

In metallo pregiato e gemme erano anche due legature di evangeliario che il papa offre alla basilica vaticana, una particolarmente preziosa, realizzata con più di 5 chili d'oro, ornata con gemme prasine (verdi), gemme giacintine (azzurre) e perle[70].

Importante oggetto liturgico per diffondere il fumo profumato dell'incenso, secondo una prassi cerimoniale di importante valore simbolico, è il turibolo. Leone III ne dona sette: il primo, offerto alla basilica vaticana nel periodo precedente la salita al soglio pontificio, è un turibolo d'oro che viene posto davanti al vestibolo dell'altare il cui peso, superiore ai 5 chili, fa ipotizzare che potesse essere una sorta di braciere stabile così come i due, di cui non è specificato il materiale, ma verosimilmente di bronzo o d'argento e pesanti più di 30 chili, offerti alla chiesa di Santa Maria in Trastevere[71]. Turiboli sospesi a catene per essere fatti oscillare erano invece i molto più leggeri turiboli d'oro definiti '*apostolatum*'[72], donati a San Pietro e a San Paolo. Dei due offerti alla basilica di San Paolo, uno doveva essere sospeso sulla tomba dell'apostolo, così come, probabilmente, anche uno dei due donati alla basilica vaticana[73], mentre l'altro doveva essere impiegato nelle processioni stazionali.

Per chiudere questa rassegna relativa al mecenatismo di Leone III, si ricordano le due donazioni strettamente legate alla politica religiosa del papa e cioè gli scudi d'argento con inciso il testo del *Credo* nella forma originaria elaborata durante il Concilio di Nicea[74], con cui si affermava l'ortodossia della Chiesa romana. I pannelli vennero posti uno sopra l'ingresso della confessione di San Pietro e l'altro sulla confessione di San Paolo. Quest'ultimo, visto nel 1123 da Pietro Abelardo e nel 1232 dal monaco Nicola Nettario, fu forse l'ultimo superstite tra i moltissimi donativi offerti da Leone III alle chiese romane e alle due grandi basiliche *extra muros* che già nell'846, solo 30 anni dopo la morte del papa, sarebbero state profanate e saccheggiate dei loro tesori a seguito dell'invasione saracena.

Note

* Questo testo propone, in forma abbreviata, l'intervento tenuto dalla sottoscritta in occasione della giornata di studi "Leone III, Roma e l'Età carolingia" (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2 dicembre 2016).

[1] Cfr. A. Iacobini, *Aurea Roma: le arti preziose da Costantino all'età carolingia; committenza, produzione, circolazione*, in *Roma fra Oriente e Occidente*, atti della XLIX Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 2001), vol. I, 2002, pp. 651-690 (in part. pp. 681-686).

[2] Una notevole sobrietà contraddistingue le pochissime testimonianze sfuggite alla totale dispersione delle committenze di Leone III: oltre agli sportelli dell'armadio per conservare le reliquie del *Sancta Sanctorum*, dalla lineare suddivisione geometrica, si ricordano alcuni manufatti lapidei la cui decorazione ricorda la semplice eleganza dei marmi paleocristiani; cfr. A. Ballardini, *Scultura per l'arredo liturgico nella Roma di Pasquale I: tra modelli paleocristiani e "Flechtwerk"*, in *Medioevo arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 225-246 (in part. pp. 235-239).

[3] Per una panoramica d'insieme, cfr. J. P. Caillet, *L'art carolingien*, Paris 2005.

[4] Sulla progressione cronologica, cfr. H. Geertman, *More veterum. Il Liber Pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma*, Groningen 1975, pp. 37-70; tale studio offre una lunga e molto dettagliata illustrazione della struttura della biografia di Leone III. Sul calcolo dello svolgimento cronologico della vita del papa, cfr. anche L. Duchèsne, *Le Liber Pontificalis. Texte, Introduction et Commentaire*, voll. II, I-III, Paris 1886-1892, e C. Hülsen, *Osservazioni sopra la biografia di Leone III nel "Liber Pontificalis"*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", I, 1923, pp. 107-119.

[5] Tovaglie, veli e cortine sono stati studiati e catalogati in una ricerca, relativa ai papati da Adriano I a Pasquale I, curata da Maria Andaloro; cfr. M. Andaloro, *Immagine e immagini nel* Liber Pontificalis *da Adriano I a Pasquale I*, in *Il* Liber Pontificalis *e la storia materiale*, a cura di H. Geertman, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 60-61, 2001-2002, Roma 2003, pp. 45-103.

[6] Si vedano, in particolare, H. Geertman, *More veterum*, 1975, pp. 37-70; P. Delogu, *Oro e argento in Roma tra il VII e il IX secolo*, in *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, vol. I, Roma 1988, pp. 273-293; S. De Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Città del Vaticano 1994; E. Ponzo, *Donativi in metallo prezioso a Roma tra VII e IX secolo*, in "Arte medievale", 2, 10, 1996, pp. 15-18; F. A. Bauer, *Roma in epoca carolingia*, in *Carlo Magno a Roma*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani 16/12/2000-31/03/2001), Roma 2000, pp. 81-95; *Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV*, atti del colloquio internazionale (Roma 3-4 dicembre 1999), a cura di S. De Blaauw, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 59, 2001; F.

Guidobaldi, *I cyboria d'altare a Roma fino al IX secolo*, in *Arredi di culto e disposizioni liturgiche…*, 2001, pp. 55-69; V. Saxer, *Recinzioni liturgiche secondo le fonti letterarie,* in *Arredi di culto e disposizioni liturgiche…*, 2001, pp. 71-79; A. Iacobini, *Aurea Roma…*, in *Roma fra Oriente e Occidente…*, vol. I, 2002, pp. 651-690; H. Geertman, *Il* fastigium *lateranense e l'arredo presbiteriale. Una lunga storia*, in *Il* Liber Pontificalis…, 2003, pp. 29-44; C. Pavolini, *L'illuminazione delle basiliche: il* Liber Pontificalis *e la cultura materiale*, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome"…, 2003, pp. 115-134; H. Geertman, *Hic fecit basilicam: studi sul "*Liber Pontificalis*" e gli edifici ecclesiastici di Roma da Silvestro a Silverio*, a cura di S. De Blaauw, Leuven 2004; M. Beghelli - J Pinar Gil, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra VIII e IX secolo*, in "Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz", 60, 2013, pp. 697-762 (disponibile su: http://www.academia.edu/12459214/Corredo_e_arredo_liturgico_nelle_chiese_tra_fine_VIII_e_inizio_IX_secolo).

7 Il recente studio di Antonella Ballardini incentrato sulla questione lessicale, offre ora un nuovo e importante contributo a questo riguardo; cfr. A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine. *Nota sulla terminologia storico-artistica nel* Liber Pontificalis, in *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, Roma 2016, pp. 381-439, Vanno anche ricordati l'utile traduzione inglese commentata della vita di Leone III: R. Davis, *The lives of the Eight-Century Popes: the ancient biographies of nine popes from A.D. 715 to A.D. 817*, Liverpool 1992; nonché il basilare riferimento offerto a tutt'oggi dalla citata edizione critica curata da Louis Duchèsne, *Le liber Pontificalis*, vol. II, 1892, pp. 1-48, testo impiegato per la stesura di queste note; i riferimenti saranno d'ora in poi così abbreviati: *L.P.*, 98 [numero del capitolo relativo alla biografia di Leone III] e numero dei paragrafi. Per le preziose ricostruzioni grafiche, cfr. Ch. Rohault de Fleury, *La Messe: études archéologiques sur les monuments*, Paris 1883-1889 (in particolare, i voll. IV, V, VI).

8 Per evitare ripetizioni, nell'illustrare le suppellettili oggetto di queste note si è scelto di non seguire la successione cronologica della narrazione, ma di proporle secondo raggruppamenti tipologici.

9 P. Delogu, *Oro e argento in Roma…*, in *Cultura e società…*, 1988, p. 276.

10 *L.P.*, 98, § 24-25.

11 Per un dettagliato commento sulla lista dei doni dell'807, cfr. H. Geertman, *More veterum*, 1975, pp. 82-129. Sulle chiese che non compaiono nell'elenco, cfr. R. Davis, *The eighth-century popes,* 1992, pp. 176-178.

12 H. Geertman, *L'illuminazione della basilica paleocristiana secondo il «*Liber Pontificalis», in *Hic fecit basilicam*, 2004, pp. 53-74; sull'argomento cfr., inoltre, C. Pavolini, *L'illuminazione delle basiliche*, 2003, pp. 115-134.

13 *L.P.*, 98, § 9, 53, 34.

14 Riprodotta in A. Iacobini, *Aurea Roma…*, in *Roma fra Oriente e Occidente…*, 2002, tav.5.

15 *L.P.*, 98, § 56, 66, 68, 84.

16 *L.P.*, 98, § 8, 84.

[17] R. Davis (*The eighth-century popes,* 1992, p. 229) traduce il termine *volubilem* (letteralmente = girevole) con *twisted* = tortile, a imitazione delle colonne.

[18] *L.P.*, 98, § 95, 96, 110.

[19] *L.P.*, 98, § 67, 100.

[20] *L.P.*, 98, § 8, 34, 82, 83, 105, 110.

[21] Vedi le immagini riprodotte in M. Beghelli - J Pinar Gil, *Corredo e arredo liturgico*, 2013, figg. 28-29, pp. 732-733.

[22] *L.P.*, 98, § 59, 67.

[23] *L.P.*, 98, § 67.

[24] *L.P.*, 98, § 51, 53, 34, 65, 66, 68, 84.

[25] *L.P.*, 98, § 69, 85.

26 A. Iacobini, *Aurea Roma…*, in *Roma fra Oriente e Occidente…*, 2002, p. 678; cfr., inoltre, F. Guidobaldi, *I cyboria d'altare…*, in *Arredi di culto e disposizioni liturgiche…*, 2001, pp. 55-69.

[27] *L.P.*, 98, § 49, 88, 57, 86.

[28] S. De Blaauw, *Cultus et decor…*, 1994, p. 543.

[29] Sulle diverse interpretazioni del termine *ruga* cfr L. Duchèsne, *Le Livre Pontificalis*, 1892, p. 34, nota 6; S. De Blaauw, *Cultus et decor…*, 1994, p. 541; R. Davis, *The eighth-century popes*, 1992, p.180, nota 8; A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine…, in *La committenza artistica…*, 2016, p. 415.

[30] *L.P.*, 98, § 3, 6.

[31] *L.P.*, 98, § 4, 82, 63, 97, 48, 54.

[32] *L.P.*, 98, § 59, 64, 65.

[33] A. Guiglia, *Il VI secolo: da Simmaco (498-514) a Gregorio Magno (590-604)*, in *La committenza artistica…*, 2016, pp. 110, 115.

[34] A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine…, in *La committenza artistica…*, 2016, pp. 417-418.

[35] *L.P.*, 98, § 54, 87.

[36] *L.P.*, 98, § 35, 66; cfr. S. De Blaauw, *Cultus et decor…*, 1994, pp. 556-558; A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine…, in *La committenza artistica…*, 2016, p. 410.

[37] *L.P.*, 98, § 9.

[38] *L.P.*, 98, § 51, 83.

[39] H. Geertman, *Il* fastigium *lateranense…*, in *Il* Liber Pontificalis…, 2003, pp. 29-44.

[40] Sulla tipologia e la collocazione di tali immagini, cfr. A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine…, in *La committenza artistica…*, 2016, pp. 428-429.

[41] *L.P.*, 98, § 6, 31.

[42] *L.P.*, 98, § 54; sulla suddivisione degli spazi all'interno dell'edificio di culto, cfr. A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine…, in *La committenza artistica…*, 2016, pp. 407-409.

[43] *L.P.*, 98, § 57.

[44] *L.P.*, 98, § 110.

[45] *L.P.*, 98, § 31, 58, 61.

[46] Cfr. nota 27 e fig. 8.

[47] *L.P.*, 98, § 34, 57, 66, 87.

[48] *L.P.*, 98, § 83.

[49] *L.P.*, 98, § 5, 9, 58, 60.

[50] *L.P.*, 98, § 65.

[51] *L.P.*, § 39, 48, 97. Sui crocifissi donati da Leone III, cfr. G. Curzi, *Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di San Pietro*, in "Arte medievale", n.s., 2 (2004), pp. 15-28; K. Ch. Schüppel, *The stucco crucifix of Saint Peter's reconsidered: textual sources and visual evidence on the renaissance copy of a medieval silver crucifix*, in *Old St Peter's, Rome*, a cura di R. McKitterick - J. Osborne - C. M. Richardson - J. Story, Cambridge 2013, pp. 306-323; A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine..., in *La committenza artistica*..., 2016, p. 423, nota 221.

[52] V. Pace - P. Radiciotti - S. Guido, *La Crux Vaticana o Croce di Giustino II*, in *Bollettini d'archivio*, 4-5, Città del Vaticano 2009.

[53] *L.P.*, 98, § 9.

[54] A titolo di esempio, si cita la stauroteca quattrocentesca della Parrocchiale di Montecosaro (MC); cfr. B. Montevecchi, *Stauroteca con reliquie*, in *Ori e Argenti. Capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, a cura di M. Giannatiempo Lopez, Milano 2001, pp. 109-112.

[55] *L.P.*, 98, § 49, 87.

[56] *L.P.*, 98, § 60. La croce è definita *spanoclista*: sul significato del termine, cfr. R. Davis, *The eighth-century popes*, 1992, p. 205; lo stesso lemma, usato anche per un calice (*L.P.*, 98, § 67), potrebbe riferirsi ad una tecnica di raffinamento dell'oro o ad una procedura usata in Spagna dove era rinomata l'industria mineraria dell'oro.

[57] *L.P.*, 98, § 50, 83, 86. La croce d'argento e quella d'oro vengono ricollocate ai lati dell'altare al tempo di Pasquale I (817-824) ed entrambe sono ancora ricordate *in situ* all'inizio del XII secolo quando furono trafugate a seguito delle lotte civili del 1130; cfr. S. De Blaauw, *Cultus et decor*..., 1994, p. 392.

[58] Il tesoro è suddiviso tra il Museo Archeologico di Madrid e il Museo di Cluny, a Parigi; cfr. G. Ripoll, *Il tesoro di Guarrazar: la tradizione dell'oreficeria nella tarda antichità*, Roma 2004.

[59] *L.P.*, 98, § 55, 56, 62, 111, 112.

[60] *L.P.*, 98, § 10.

[61] *L.P.*, 98, § 57, 67.

[62] *L.P.*, 98, § 84.

[63] *L.P.*, 98, §.96.

[64] *L.P.*, 98, § 88, 111.

[65] *L.P.*, 98, § 112. Il termine con cui sono definiti i calici è *communicales:* secondo L. Duchèsne (*Le Livre Pontificalis,* 1892, p. 48, nota 129) servivano per la somministrazione del vino eucaristico.

[66] A. Ballardini, Stat Roma pristina nomine..., in *La committenza artistica*..., 2016, p. 399.

[67] *L.P.,* 98, § 49, 64, 67.

[68] *L.P*., 98, § 9.

[69] *L.P*., 98, § 58.

[70] *L.P*., 98, § 57, 87.

[71] *L.P*., 98, § 3, 83.

[72] *L.P*., 98, § 67, 68: termine era verosimilmente motivato dalla specifica destinazione dei turiboli alle basiliche apostoliche; cfr. A. Ballardini, Incensum et odor suavitatis*: l'arte aromatica nel* Liber Pontificalis, in *l'Officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi *et al.*, Roma 2014, vol. I, pp. 263-270, in part. p. 266.

[73] Gli scavi sotto la confessione di San Pietro hanno permesso di ritrovare un chiodo che poteva servire da aggancio per il turibolo; cfr. *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano*, a cura di B. M. Apollonj Ghetti - A. Ferrua S.I. - E. Josi - E. Kirschbaum S.I., Città del Vaticano 1951, p. 200.

[74] *L.P*., 98, § 84, 85. Sui due scudi, cfr. A Sterk , *The Silver Shields of Pope Leo III. A Reassessment of the Evidence*, in "A Journal of Medieval and Renaissance Studies", 19 (1), University of California 1988 (disponibile su: http://escholarship.org/uc/item/3859m82c).

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Playing with scales: relationships between monumental architectures and reliquary structures. Examples of decorative arts in Umbria and Apulia during the fourteenth century*

di Antonella Ventura

It was the year 1338 when *magister* Ugolino di Vieri and his Sienese partners signed the most famous masterpiece of Italian goldsmithery of the whole XIVth century: the Reliquary of the Holy Corporal, shielded into Orvieto Cathedral (Fig. 1). Commissioned one year before, by Tramo Monaldeschi, the city's bishop, and by canons of the Cathedral, this majestic tabernacle was projected to house a precious relic. This was the Holy Corporal, the liturgical linen wet with drops of blood miraculously spurted out from a host, during a religious ceremony in Bolsena[1]. This miracle happened in 1263 or 1264, in the church of Santa Cristina in Bolsena: after a pilgrimage to Rome, a bohemian priest had arrived there; he didn't believe in the transubstantiation, but he celebrated the liturgy anyway and, during the function, the miracle occurred, testifying this dogmatic phenomenon[2].

Fig. 1. From E. Carli 1965, 1338, *Reliquary of the Holy Corporal*, Orvieto, Cathedral.

This episode was strictly connected with the building of Orvieto Cathedral, because Pope Urban the IVth, who lived in the Umbrian centre at that time, ordered the relic to be brought there, solemnly[3]. The presence of this holy vestigial in Orvieto determined the decision to build a new Cathedral, replacing the older structure which had been crumbling since 1199[4] (Fig. 2). The first stone was set down in 1290 by Pope Nicolò the IVth and the most important period for the construction started from 1308, when

Fig. 2. From G. Hagedorn, 1290-second half of XVI century, *Cathedral*, Orvieto.

magister Lorenzo Maitani was called from Siena to remedy the structure's precariousness[5]. Maitani also worked on the Cathedral's facade, whose projects are still shielded into the Museo dell'Opera del Duomo in Orvierto: these are two pieces of parchment and the difference between them subsists in the conformation of the facade: the former, *monocuspidale*, and the latter *tricuspidale*[6] (Fig. 3).

Although there are many different opinions concerning the fatherhood of the first project, which mention several personalities (first of all friar Bevignate from Perugia or more renowned ones, such as Ramo di Paganello and the most famous Arnolfo di Cambio[7]), the second illustration was certainly signed by Lorenzo Maitani and it was mentioned in inventories since 1356[8]. The most important evidence, worthy to be considered, is that the *tricuspidale* project was definitively used as a servile model for the facade's construction and it was certainly observed and studied by Ugolino di Vieri, in order to design the precious reliquary. Therefore, both the monumental structure and the smaller sumptuous tabernacle were projected for the same aim, namely to house the relic of the Holy Corporal.

Clearly, the particular and singular form of the reliquary supposes some questions, as to why Ugolino di Vieri was inspired by the facade's structure in order to design reliquary. Probably the answer derives directly from the rectangular form of the Holy Corporal linen and from the need of not bending it[9].

Nevertheless, the reliquary of the Holy Corporal of Orvieto is an artifact realized in golden silver and translucent enamels[10]. The socle has a concave and trapezoidal shape and is rhythmic by eight micro-sculptures, representing four Evangelists, on the principal face, and four Prophets on the rear. Among them, King David is the only one recognisable. This socle is also adorned with other eight enamelled scenes. On its frame runs the inscription, which names patrons and masters. The central body is structured as the Cathedral's facade, tripartite by four pillars, and it fakes the real external division in three naves, with the lateral naves smaller than the central one. The inner parts among the pillars are decorated by three orders of enamelled panels: each side of the tabernacle is adorned by twelve scenes (Fig. 4). On the reliquary's rear there are two small doors, through which the Holy Corporal is visible, protected by a glass slab[11] (Fig. 5). The apical zone is composed by four towers and three cusps: the central one is

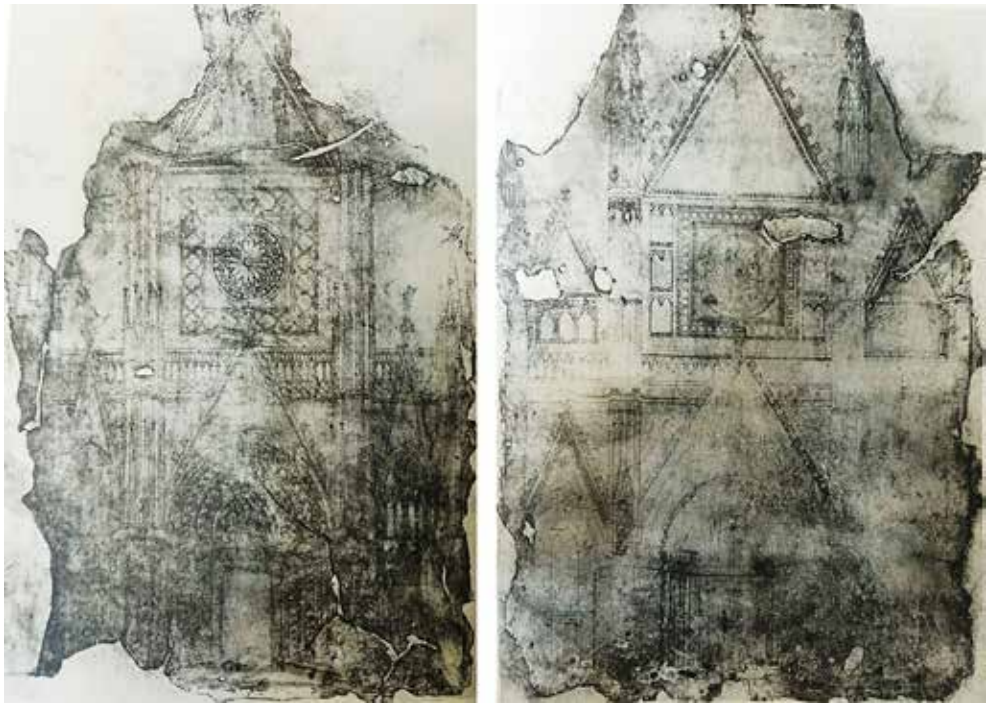


Fig. 3. From E. Carli 1947, beginning of XIV century, *Parchments of the monocuspidale and of the tricuspidale project of the Cathedral façade*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

wider than the others because it houses the Holy host[12] (Fig. 6). On the top, towers and cusps are surmounted by micro-sculptures, portraying angels, Saint Joseph of Arimatea, Saint Nicodemus and the Crucified Christ between the Virgin and Saint John the Evangelist. Furthermore, at their base, are situated angels with tubas, on the principal face, and lions on the rear, while two she-wolves are laterally positioned, faking gargoyles. Brilliant, vivid and polychrome enamels also cover cusps, towers and the Cross, together with precious stones. Figures of Prophets, angels and saints are enamelled on the smaller parts, while the most important enamelled scenes are set in the central body: these ones represent sixteen christological scenes and, the remaining eight, describe the sequence of events, related to the miracle of Bolsena[13] (Fig. 7).

Critics often lingered on these enamels, searching to identify the different personalities, who worked on this precious reliquary, such as Tondino di Guerrino, Andrea Riguardi, Viva di Lando and other Sienese artists. They also searched to attribute the fatherhood of each enamel to a single personality[14]. This research, focused only on enamels, puts into the background other questions about the tabernacle, such as its relationschip with the project of the Cathedral's facade, drawn by Lorenzo Maitani, and certainly taken as a model by Ugolino di Vieri.

This drawing, together with the previous one, is probably the first known project, used as a scientific representation, a calculated orthogonal projection, faithfully used as a model for the monumental building. If the first and the older project was connected with the French culture, the second one simplified gothic style in a more classical and

Fig. 4. From E. Carli 1964, 1338, *Reliquary of the Holy Corporal*, principal face and rear, Orvieto, Cathedral.

Fig. 5. From G. Cuccini 1997, 1338, *Reliquary of the Holy Corporal*, the relic, Orvieto, Cathedral.

harmonic composition[15]. Maitani's parchment measures 122 cm in height and 89,5 cm in width and, according to previous studies, the progressive relation between the drawing and the monumental facade is in scale 1:40[16]. The reliquary, instead, measures 139 cm in height and 63 cm in width[17]. So, there aren't any strictly relationships between tabernacle's measurements and project ones, because reliquary's design is bound to the particular form of the relic itself. Despite the lack of scalar relationships, it's important to underline that the tabernacle of Ugolino di Vieri copies the tripartite facade of the Cathedral and consequently the *tricuspidale* project of Lorenzo Maitani, repeating also foliaceous decorations, which complete cusps, or the polygonal shape of pillars: both in

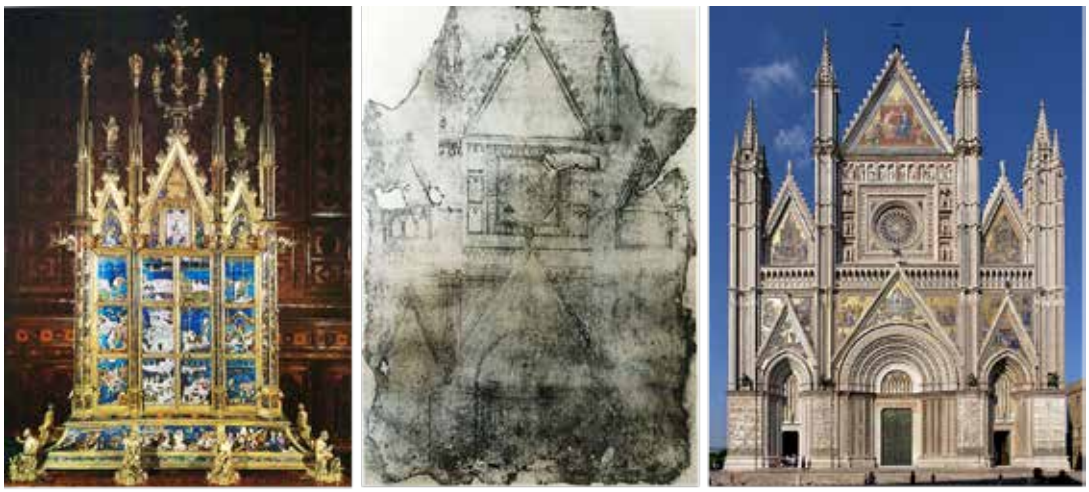
Fig. 6. From E. Carli 1964, 1338, *Reliquary of the Holy Corporal*, some enamelled scenes, Orvieto, Cathedral.

the artifact and in the facade, external pillars are larger than the inner ones (Fig. 8). Instead, the complex sculptural plan which lies on the monumental facade, probably also overseen by *capomastro* Maitani, is summarized into the thirty-one golden silver micro-sculptures[18].

Ugolino di Vieri, the most famous goldsmith of the Sienese XIVth century, also signed, with his partner Viva di Lando, another masterpiece of Italian goldsmithry, that is the reliquary of saint Sabino, as the inscription shows[19] (Fig. 9). This is a golden copper artifact, adorned with translucent enamels, depicting angels, Prophets and hagiographical scenes of the eponymous saint, bishop of Canosa in the VIth century. This artifact shows a stand out architectonical conformation: housing skull's relic of saint Sabino, it moves away from traditional bust-shape reliquaries, used to hold this type of vestigials, and it shapes as a gothic ciborium. Six crouched lions support the hexagonal socle, which replays the form of Siena's dome; the socle is completed with a hemispherical calotte on a dodecagonal tambour: It is this calotte that houses Saint Sabino's skull.

On this basal structure the all-round sculpture of the Virgin with the Baby raises up, protected within a thin niche, which is composed of six columns, holding up a gothic structure, adorned with gargoyles, pinnacles, peaks and trilobate arches. This niche is surmounted by a peak, housing inside the all-round sculpture of saint Sabino. The whole artifact is completed and culminated with another all-round sculpture of an angel, the result of a later addition[20].

On the one hand, this reliquary is related with coeval architectonical buildings, both in Florence and in Siena, and, on the other hand, with a previous goldsmithing masterpiece. This is the reliquary of saint Galgano, made around the end of XIIIth century or at the beginning of the following one[21]. Moreover, the reliquary of Saint Sabino was also linked with the realisation of the Holy Corporal tabernacle, because, according to an unverified information, it was commissioned to Ugolino di Vieri and Viva di Lando, in order to try out their skills before their later commission on the Holy Corporal reliquary[22]; its inscription, nevertheless, only mentiones Ugolino di Vieri, but not Viva di Lando. Independently from the reliability of this notice, the two masterpieces can be



a b c

Fig. 7. a) From E. Carli 1965, 1338, *Reliquary of the Holy Corporal*, Orvieto, Cathedral; b) from E. Carli 1947, beginning of XIV century, *Maitani's parchment of the tricuspidale project*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo; c) G. Hagedorn, 1290-second half of XVI century, Cathedral, Orvieto.

considered almost coeval; sometimes, the reliquary of Saint Sabino has been dated by critics to shortly after the Holy Corporal one, approximately between 1340 and 1345[23].

Also in this case, critics have stopped trying to understand the fatherhood of the architectonical structure, of sculptures and of enamels[24], but nobody has sought to explaine why in a reliquary, consecrated to a specific saint, such as saint Sabino, his sculpture occupies such a hidden place, while the Virgin dominates all the composition. In order to stress the importance of this Holy character, also the reliquary's structure was modified, preferring a ciborium composition, instead of the most canonical body-shape one. The Virgin stands with her solid and massive corporality, regarding her Child, who gently caresses her visage. Formerly she was crowned, but this royal attribute is now lost (Fig. 10). Both the sculptures of the Virgin with the Child and of saint Sabino join to the manner of stone sculptors, such as Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Goro di Gregorio and also Lando di Pietro, who was Viva di Lando's father[25]: this evidence demonstrates how close stylistic and iconographic relationships between monumental and 'minor' arts were.

Another Virgin, holding up her Child, stands into a niche in the gothic *châsse*, shielded into the Museo Nicolaiano of Bari[26]. This particular artifact has the form of a unique-nave church, surmounted by an high tower (Fig. 11). At the base there are four crouched lions, holding the whole architecture. The lower socle is composed of a basic double band: the first and lower level is adorned with an ivy foliage, which runs all around, while on the second and upper one, a series of saints, depicted under round arches, and colourful birds are laid out; both saints and birds are painted with translucent enamels. The central body simulates a gothic Cathedral, with stained-glass windows, some of them are depicted and reproduce saints. Windows are framed under

Fig. 8. From G. Cuccini 1997, 1340-1345, *Reliquary of saint Sabino*, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

Fig. 9. Marcello Mignozzi, 1340-1345, *Reliquary of saint Sabino*, detail of the Virgin, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.

bending arches, which lie on thin buttresses. The central structure is completed with gargoyles, four-petal flowers inscribed into clipeus and denticular motives. The roof is double-sloped and adorned with other four-petal flowers inscribed into clipeus, in which other saints are enamelled. A tower rises from the centre of the roof, housing inside the all-round sculpture of the Virgin with the Child (Fig. 12). This tower is completed with a pinnacle, enamelled with Hungary emblems, while a lilied cross soars on top[27].

The Apulian *châsse* shares many elements with saint Sabino's reliquary, first of all the crouched lions, a motive that had a remarkable fortune between XIIIth and XIVth centuries[28]; other similar features are translucent enamels, ivy foliage, gargoyles, and lastly, the more gothic Virgin. In the Apulian masterpiece she is crowned and she holds her Baby, assuming a particular pose, the so-called *hanchement*. This was an attitude, mainly connected with ivory sculptures, in which the curvilinear shape of elephant's fangs imposed a back curving, giving to figures a thin and smart pose. This

Fig. 10. Dall'archivio di Padre Gerardo Cioffari per gentile concessione, 1326-1346, *Gothic reliquary chasse*, Bari, Museo Nicolaiano.

Fig. 11. Dall'archivio di Padre Gerardo Cioffari per gentile concessione, 1326-1346, *Gothic reliquary chasse*, detail of the Virgin, Bari, Museo Nicolaiano.

one was so appreciated that it was transferred from ivory to other supports, such as marble or metals, fitting together with gothic style[29].

The Apuliam *châsse* is dated between 1326 and 1346, according to the opinion which linked this artifact with the personality of Pietro de Morerijs, the provençal prior and treasurer of the Basilica of San Nicola in Bari, who fulfilled the role during that time frame. Always considered as a product of the Angevin goldsmithery, however its exact provenance is still not clear: this reliquary is differently related, by critics, to Neapolitan, French or Sienese areas, following the common Angevin thread that introduced gothic art into Southern Italy, passing through Tuscany and Campania[30].

Nevertheless, both reliquaries share the presence of the Virgin with her Child, isolated and emphasized under the niche, according to a model replicated into monumental architectures or other artifact's typologies, such as ivory ones. In Apulia specifically, the connection is with the Cathedral of Santa Maria Assunta in Lucera, where a Virgin with the Baby is housed into the lunette of the major threshold of the Cathedral[31]; moreover into the Museo Diocesano of Trani is shielded the so-called 'Altarolo' of Charles the First, which is a composite artifact made in ivory and ebony, commissioned by the Angevin king, in order to commemorate the death of his second-born Philip, in 1277, in which the more gothic Mary and her Baby stands into a slim niche and becomes the focus of the narrative programm of the lateral doors, which show the

Fig. 12. a) From Antonella Ventura, 1277, *Reliquary in ivory and ebony*, Trani, Museo Diocesano; b) Paolo Monti, beginning of XIV century, *Cathedral*, detail of the entrance portal, Lucera.

scenes of Christ's Infancy[32]. These examples prove that Mary, with her Baby, was always considered as the first Holy entity to whom to turn to in prayer: she was seen as a favoured mediator, strictly connected with the Lord's mercy. In the examined reliquaries, her location, directly upon the relic's box, means that she emphasizes the role of these holy vestigials, protecting and safeguarding them. In order to fix this particular necessity, masters conformed architectural reliquaries, by miniaturizing their scales and embellishing them with precious materials, creating fantastic gothic buildings. These scaling alterations was possible only in 'minor' arts and they fulfill to spread a specific meaning.

Finally, the artifacts, considered in this *excursus,* convey different meanings: on the one hand, the Holy Corporal's reliquary, based on Lorenzo Maitani's drawning, is the miniaturisation of the of the Cathedral's facade in Orvieto and it is still used for the same purpose for which the Cathedral itself was erected, that is to house the Holy linen of Bolsena. On the other hand, the reliquary of saint Sabino and the Apulian *châsse*, whose shapes derives directly from architectural structures, create small gothic houses for the Virgin, in which this Holy character, with her shining golden figure, evokes both patrons' and masters' magnificence and also helps prayers and believers's faith to get closer to God. In all these three examples scales are modified: in the first one it happens in order to face practical demands and structural references; in the last two, in order to spread symbolic, religious and devotional meanings.

Note

[*] This essay was presented to the Annual Medieval Postgraduate Colloquium "Scaling the Middle Ages: Size and scale in medieval art", organized by the Courtauld Institute of Art.

[1] R. Van Marle, *La scuola pittorica orvietana del Trecento,* in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", III/2, 1923-1924, pp. 305-335, in particolare p. 306; E. Zocca, *Due oggetti di oreficeria smaltata senese,* in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", III/26, 1933, pp. 379-384, in particolare p. 380; E. Carli, *Il reliquiario del Corporale ad Orvieto,* Milano 1964, pp. 7-22; Idem, *Il Duomo di Orvieto,* Roma 1965, pp. 123-138; P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri gli smalti di Orvieto,* in "Forma e colore: i grandi classici dell'arte, 9", Firenze 1965, p. 1; M. P. Guida di Diario, *Precisazioni su Ugolino di Vieri e soci,* in "Napoli Nobilissima", V/V-VI, 1967, pp. 217-226, in particolare p. 217; R. Roli, *Duomo di Orvieto,* in "Tesori d'arte cristiana. Cento chiese in Europa", Bologna 1972, pp. 3-30, in particolare pp. 15-17; G. Testa, *Le vicende costruttive della Cattedrale,* in Idem, *La cattedrale di Orvieto. Santa Maria Assunta in Cielo,* Roma 1990, pp. 41-106, in particolare p. 80; A. R. Calderoni Masetti, *Fra pittura e smalto nella prima metà del Trecento,* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", vol. 24, III/2-3, 1994, pp. 739-741, in particolare p. 739; *infra*, E. Cioni, *Considerazioni sul reliquiario del Corporale nel Duomo di Orvieto,* pp. 589-612, in particolare p. 589; P. Leone de Castris, *Il reliquiario del Corporale a Orvieto e lo smalto senese di primo Trecento,* in *Il Duomo di Orvieto e le grandi Cattedrali del Duecento,* atti del Convegno Internazionale di Studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino 1995, pp. 169-192, in particolare pp. 169-170; G. Cuccini, *s.v. Orvieto. Scultura e oreficeria,* in *Enciclopedia dell'arte medievale,* vol. VIII, Roma 1997, pp. 894-899; G. Freni, *The reliquary of the Holy Corporal in the cathedral of Orvieto: patronage and politics,* in, *Art, politics and civic religion in central Italy, 1261-1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art,* a cura di J. Cannon - B. Williamson, Aldershot 2000, pp. 117-177, in particolare p. 118; P. Leone de Castris, *s.v. Ugolino di Vieri,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* vol. XI, Roma 2000, pp. 393-395; E. Cioni, *Ugolino di Vieri e Viva di Lando*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese,* catalogo della mostra (Siena, 2003-2004), a cura di A. Bagnoli - R. Bartalini - L. Bellosi - M. Laclotte, Milano 2003, pp. 462-466, in particolare p. 466; R. Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento,* Milano 2005, p. 139; E. Rosatelli, *La cappella del Corporale nel duomo di Orvieto. Fede – arte - storia,* Roma 2010, p. 41; M. Tomasi, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e "soci orafi". Reliquiario del Corporale di Bolsena,* in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi - Maestri orafi,* a cura di M. M. Donato, Roma 2013, pp. 80-83.

[2] X. Barbier de Montault, *Le miracle de Bolsène et le saint Corporal de Orviéto,* in "Le Règne de Jésus-Christ. Revue illustrée du Musée et de la Bibliothèque eucharistiques de Paray-Le-Monial", 1884, pp. 187-212; E. Carli, *Il reliquiario del Corporale…*, 1964, pp. 7-22; Idem, *Le sculture del Duomo di Orvieto,* Bergamo 1947, p.

10; P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…,* in "Forma e colore…", 1965, p. 1; R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 3-6; E. Rosatelli, *Un miracolo nel miracolo,* 1990, pp. 35-40: pp. 35-36; G. Freni, *The reliquary of the Holy Corporal in the cathedral of Orvieto,* 2000, p. 123; M. Tomasi, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e…,* in *Opere firmate*…, 2013, p. 81; P. Salonius, *The cathedral façade: papal politics and religious propaganda in medieval Orvieto,* in *Visible exports/imports: new research on medieval and Renaissance European art and culture,* a cura di E. J. Anderson - J. Farquhar - J. Richards, Newcastle-upon-Tyne 2012, pp. 125-139, in particolare pp. 131-132.

[3] P. Salonius, *The cathedral façade…,* in *Visible exports…*, 2012, pp. 125-127, 131.

[4] R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto come problema storiografico,* in *Il duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del Duecento*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Orvieto, 12-14 novembre 1990), a cura di G. Barlozzetti, Torino 1995, pp. 13-26: pp. 13-17 says that there were different reasons to the construction of the Cathedral, as civic, municipal, politic, economic and cultural motivs.

[5] P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…,* in "Forma e colore…", 1965, p. 1; R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 3-4, 6-7; G. Testa, *Le vicende costruttive…,* in Idem, *La cattedrale…*, 1990, p. 41; D. M. Gillerman, *The Evolution of the Design of Orvieto Cathedral, ca. 1290-1310,* in "The Journal of the Society of Architectural Historians", 53/3, 1994, pp. 300-321, in particolare pp. 301-303; A. Fiderer Moskowitz, *Italian gothic sculpture c. 1250-c. 1400,* Cambridge 2001, pp. 120-130; R. Davanzo, *La facciata del Duomo di Orvieto. Metrologia e metrica di un progetto medievale,* in *Cattedrali, segni delle radici cristiane in Europa: le cattedrali, segni delle radici cristiane in Europa; il ciclo scultoreo degli Apostoli e dell'Annunciazione nel Duomo di Orvieto,* atti del I e II convegno (Orvieto, 11-13 novembre 2005, 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani - A. Cannistrà, Orvieto 2010, pp. 55-74, in particolare p. 65.

[6] A. Garzelli, *Museo di Orvieto. Museo dell'Opera del Duomo*, in "Musei d'Italia meraviglie d'Italia", 2, Bologna 1972, pp. 36-38; R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 4, 7-8; G. Testa, *Le vicende costruttive…*, in Idem, *La cattedrale…,* 1990, p. 42; A. R. Calderoni Masetti, *Sui disegni figurati trecenteschi del Museo dell'Opera del Duomo a Orvieto,* in *Ori e tesori d'Europa,* atti del convegno di studi (Udine, 3-5 dicembre 1991), a cura di G. Bergamini -P. Goi, Udine 1992, pp. 245-254; D. M. Gillerman, *The Evolution of the Design of Orvieto Cathedral*, 2001, p. 318; F. Cervini, *Tralci di vita e paradisi di marmo. Per una lettura iconografica della facciata,* in *La facciata del duomo di Orvieto. Teologia in figura,* Milano 2002, p. 46; R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto come…*, in *Il duomo di Orvieto…*, 1995, pp. 19-20; *infra*, J. White, *I disegni per la facciata del Duomo di Orvieto,* pp. 69-98; R. Davanzo, *La facciata del Duomo di Orvieto…,* in *Cattedrali*…, 2010, pp. 55-74.

[7] R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 3, 6; G. Testa, *Le vicende costruttive…*, in Idem, *La cattedrale…,* 1990, pp. 41-42; G. Previtali, *Studi sulla scultura gotica in Italia,* Torino 1991, pp. 16-30; R. Bonelli, *Il Duomo di Orvieto come…*, in *Il duomo di Orvieto…,* 1995, pp. 17, 22; *infra*, E. Carli, *Architettura e scultura,* pp. 27-52, in particolare pp. 27-36; R. Davanzo, *La facciata del Duomo di Orvieto…,* in *Cattedrali*…, 2010, p. 57.

[8] G. Testa, *Le vicende costruttive…,* in Idem, *La cattedrale…*, 1990, p. 43; R. Davanzo, *La facciata del Duomo di Orvieto…,* in *Cattedrali…*, 2010, p. 58.

[9] P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…*, in "Forma e colore…", 1965, p. 2; P. Leone de Castris, *Il reliquiario del Corporale…*, in *Il Duomo di Orvieto…*, 1995, pp. 169-170.

[10] P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…*, in "Forma e colore…", 1965, p. 2.

[11] *Ibidem*; E. Rosatelli, *Un miracolo nel miracolo,* 1990, p. 37; *infra,* G. Testa, *Le vicende costruttive…*, in Idem, *La cattedrale…*, p. 81; M. Tomasi, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e…*, in *Opere firmate…*, 2013, p. 80.

[12] P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…*, in "Forma e colore…", 1965, pp. 2-3.

[13] *Ibidem*; E. Cioni, *Considerazioni sul reliquiario…*, 1994, pp. 590-591, 595-596; M. Tomasi, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e…*, in *Opere firmate…*, 2013, pp. 80-81.

[14] I. Machetti, *Orafi senesi,* in "La Diana", IV/I, 1929, pp. 5-45; F. Santi, *Ritrovamento di oreficerie medioevali in san Domenico di Perugia*, in "Bollettino d'Arte", 4/40, 1955, pp. 354-358, in particolare pp. 355-356; E. Carli, *Il reliquiario del Corporale…*, 1964, pp. 7-22; P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…,* in "Forma e colore…", 1965, pp. 3-6; M. P. Guida di Diario, *Precisazioni,* in "Napoli Nobilissima"…, 1967, pp. 217-226; E. Carli, *Su alcuni smalti senesi,* in "Antichità viva", 7/1, 1968, pp. 35-47; P. Leone de Castris, *Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi, orafi e smaltisti a Siena,* in "Prospettiva", 21, 1980, pp. 24-44; Idem, *Trasformazione e continuità nel paesaggio dello smalto senese da champlevé a traslucido,* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 3, 14/2, 1984, pp. 533-556; A. R. Calderoni Masetti, *Fra pittura e smalto,* 1994, pp. 739-741; E. Cioni, *Considerazioni sul reliquiario…*, 1994, pp. 591-592, 601-612; P. Leone de Castris, *Il reliquiario del Corporale…*, in *Il Duomo di Orvieto…*, 1995, pp. 169-180; R. Bartalini - E. Cioni, *Le vie del gotico a Siena: orafi e scultori*, in *Duccio. Alle origini...*, 2003, pp. 421-435, in particolare pp. 425-426; *infra*, E. Cioni, *Ugolino di Vieri e…*, in *Duccio. Alle origini…*, 2003, pp. 462-463; M. Tomasi, *4.P. Tondino di Guerrino, documentato dal 1322 al 1340. Andrea Riguardi, documentato nel 1325,* in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo,* a cura di M. M. Donato, 2013, pp. 43-44; *infra,* Idem, *5.S.2. Ugolino di Vieri, Viva di Lando, Calice perduto con patena,* pp. 77-78; *infra,* Idem, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e…*, in *Opere firmate…*, pp. 81-82.

[15] R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 7-8; R. Davanzo, *La facciata del Duomo di Orvieto…*, in *Cattedrali…*, 2010, pp. 55-58.

[16] R. Davanzo, *La facciata del Duomo di Orvieto…,* in *Cattedrali…*, 2010, pp. 60-65.

[17] P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…*, in "Forma e colore…", 1965, p. 2.

[18] J. White, *The reliefs on the façade of the Duomo at Orvieto,* in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 22, 1959, pp. 253-302; R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 12-13; A. Fiderer Moskowitz, *Italian gothic sculpture…*, 2001, pp. 7-8, 124-125; F. Cervini, *Tralci di vita*, 2002, pp. 40-47; G. Cioli - A. M. Fortuna, *Fra timore e speranza. Temi escatologici nei rilievi della facciata e nei cicli pittorici del Duomo di Orvieto,* in, *Spazi e immagini dell'eucarestia. Il caso di Orvieto,* a cura di G. Cioli - S. Dianich - V. Mauro, Bologna 2007, pp. 131-168; P. Salonius, *The cathedral façade…*, in *Visible exports…*, 2012, pp. 125-144; M. Tomasi, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e…*, in *Opere firmate…*, 2013, p. 82.

[19] F. Santi, *Ritrovamento di oreficerie medioevali…*, in "Bollettino d'Arte"…,1955, pp. 356; E. Carli, *Il reliquiario del Corporale…,* 1964, pp. 7-22; P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…*, in "Forma e colore…", 1965, pp. 4-5; M. P. Guida di Diario, *Precisazioni,* in "Napoli Nobilissima"…, 1967, pp. 220-223; E. Carli, *Su alcuni smalti senesi*, in "Antichità viva"…, 1968, pp. 35-47; A. Garzelli, *Museo di Orvieto…*, in "Musei d'Italia…" 1972, pp. 74-76; R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 4, 30; P. Leone de Castris, *Trasformazione e continuità…*, in "Annali della Scuola…", 1984, p. 552; E. Cioni, *Considerazioni sul reliquiario…*, 1994, p. 592; P. Leone de Castris, *Il reliquiario del Corporale…*, in *Il Duomo di Orvieto…*, 1995, pp. 172; A. Capitanio, *s.v. Viva di Lando,* in *Enciclopedia dell'arte medievale,* vol. XI, Roma 2000, pp. 728-729; A. Fiderer Moskowitz, *Italian gothic sculpture…*, 2001, pp. 10-11; E. Cioni, *Ugolino di Vieri…*, in *Duccio. Alle origini…,* 2003, pp. 462-463, 466; M. Tomasi, *5.P. Ugolino di Vieri, documentato dal 1328 al 1359. Viva di Lando, documentato dal 1336 al 1341,* in *Opere firmate…*, 2013, pp. 67-69; *infra,* Idem, *5.S.1. Ugolino di Vieri, Viva di Lando, Reliquiario di san Savino,* pp. 70-73.

[20] *Ibidem.*

[21] E. Carli, *Il reliquiario del Corporale…*, 1964, pp. 7-22; Idem, *Su alcuni smalti senesi*, in "Antichità viva"…, 1968, p. 35; P. Leone de Castris, *Trasformazione e continuità…*, in "Annali della Scuola…", 1984, 536; R. Bartalini - E. Cioni, *Le vie del gotico a Siena…*, in *Duccio. Alle origini...*, 2003, pp. 422-423; *infra*, E. Cioni, *Pace di Valentino e soci. 74. Reliquiario della testa di san Galgano,* pp. 438-445; M. Tomasi, *5.S.1. Ugolino di Vieri, Viva di Lando, Reliquiario di san Savino,* in *Opere firmate…*, 2013, p. 71.

[22] A. Capitanio, *s.v. Viva di Lando,* in *Enciclopedia dell'arte…*, 2000, p. 728; M. Tomasi, *5.S.1. Ugolino di Vieri…*, in *Opere firmate…*, 2013, p. 71.

[23] E. Carli, *Il reliquiario del Corporale…*, 1964, pp. 7-22; Idem, *Su alcuni smalti senesi,* in "Antichità viva"…, 1968, p. 35; E. Cioni, *Considerazioni sul reliquiario…*, 1994, pp. 593-594, 596-597; Idem, *Ugolino di Vieri e…*, in *Duccio. Alle origini…*, 2003, p. 462; M. Tomasi, *5.S.3.1. Ugolino di Vieri e…*, in *Opere firmate…*, 2013, pp. 82-83.

[24] M. Tomasi, *5.S.1. Ugolino di Vieri…*, in *Opere firmate…*, 2013, p. 72.

[25] I. Machetti, *Orafi senesi,* in "La Diana"…, 1929, pp. 5-45; P. Dal Poggetto, *Ugolino di Vieri…*, in "Forma e colore…", 1965, p. 4; R. Roli, *Duomo di Orvieto*, in "Tesori…", 1972, pp. 27-29; G. Previtali, *Studi sulla scultura…*, 1991, pp. 5-6, 10-11, 105-146; E. Cioni, *Considerazioni sul reliquiario…*, 1994, pp. 597-598; P. Leone de Castris, *Il reliquiario del Corporale…*, in *Il Duomo di Orvieto…*, 1995, pp. 169-180; A. Capitanio, *s.v. Viva di Lando,* in *Enciclopedia dell'arte…*, 2000, p. 728; A. Fiderer Moskowitz, *Italian gothic sculpture…,* 2001, pp. 79-83; R. Bartalini - E. Cioni, *Le vie del gotico a Siena…*, in *Duccio. Alle origini...*, 2003, pp. 422, 425-434; *infra*, E. Cioni, *Ugolino di Vieri…*, p. 462; *infra*, R. Bartalini, *Giovanni Pisano,* pp. 468-469; Idem, *Scultura gotica…*, 2005, pp. 205-214; F. Aceto, *Tino di Camaino a Napoli,* in *Scultura gotica senese 1260-1350,* a cura di R. Bartalini, Torino 2011, pp. 183-232; *infra*, C. Bardelloni, *L'attività toscana di Tino di Camaino,* pp. 119-182; *infra*, C. Bardelloni - R. Bartalini, *Goro di Gregorio,* pp. 233-262; *infra*, R. Bartalini, *Nell'orbita di Giovanni Pisano: Ciolo di Neri,* pp. 75-90; *infra,* Idem, *Lando di Pietro,* pp. 303-312; *infra*, S. Colucci, *La scultura del secondo Duecento,* pp. 17-38.

[26] X. Barbier de Montault, *L'eglise royal et collégiale de Saint-Nicolas à Bari,* in "Revue de l'Art Chretien", XXXIV, 1884, pp. 34-59, in particolare pp. 53-55; V. Fortunati, *Bari San Nicola*, in "Tesori d'arte cristiana. Cento chiese in Europa, 33", 1966, pp. 337-364, in particolare p. 364; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese,* Roma 1998, p. 21; S. Di Sciascio, *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo,* Galatina 2009, pp. 140-141; G. Cioffari, *Il Museo Nicolaiano di Bari: breve guida storico artistica*, Bari 2016, pp. 74-78.

[27] F. Gelao, *Il Tesoro della Basilica di San Nicola. Vicende storiche – contributo per un catalogo delle opere.* Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bari, Bari 1973, pp. 130-132; M. S. Calò Mariani, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina,* in *La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, "Civiltà e culture in Puglia, 2", Milano 1980, pp. 254-316, in particolare p. 313; G. Dotoli - F. Fiorino, *Storia e leggenda della Basilica di S. Nicola di Bari,* Fasano 1987, pp. 261-265; N. Milella, *Storia dei restauri,* in *San Nicola di Bari e la sua Basilica: culto, arte e tradizione,* a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 212-258, in particolare p. 222; B. Montevecchi, *Arte napoletana. Sec. XIV, metà. 40. Reliquiario architettonico con microscultura raffigurante la Vergine con Bambino,* in *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana,* catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno-2 ottobre 1988), a cura di P. Amato, Milano 1988, pp. 95-96; N. Barbone Pugliese, *26. Reliquiario a chiesa,* in *Cittadella nicolaiana. Un progetto verso il 2000,* catalogo della mostra (Bari, 2 dicembre 1995-10 marzo 1996), a cura di M. D'Elia - N. Milella - V. Pugliese, Bari 1995, pp. 200-204, in particolare p. 200; Idem, *Reliquiario a forma di chiesa,* in *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente,* catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 6 maggio-31 agosto, Caen, Abbaye aux Dames, 29 settembre-31 dicembre 2000), a cura di M. Bussagli - M. D'Onofrio, Milano 2000, pp. 64, 198-200; I. Sabatini, *Strumenti di devozione. Il tesoro francescano di Castelvecchio Subequo,* in *Universitates et Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, vol. I, "Mezzogiorno Medievale, V", atti del convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), a cura di G. Curzi - F. Manzari - P.F. Pistilli, Pescara 2008, pp. 71-88, in particolare pp. 80-81; S. Di Sciascio, *Reliquie e reliquiari…*, 2009, pp. 141, 148-151; M. Milella, *6. Reliquiario a chiesa,* in *Lo scrigno di San Nicola di Bari,* a cura di E. Scandale, Palo del Colle 2009*,* pp. 96-107, in particolare p. 96; S. Di Sciascio, *Oreficeria angioina. Reliquiario a tempietto,* in *Arte in Puglia dal Medioevo al Settecento. Il Medioevo*, catalogo della mostra (Foggia, Museo Civico – Bari, Basilica di San Nicola – Bari, Museo Diocesano – Bari, Pinacoteca Provinciale – Trani Sezione Ebraica – Lecce Museo Provinciale, 18 febbraio-30 aprile 2010), a cura di F. Abbate, Roma 2010*,* pp. 195-197; E. Manocchio, *19. Orafi franco-angioini (1326-1346). Reliquiario a forma di chiesa,* in *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina, 1266-1381. L'oreficeria e l'arte alla corte degli Angiò di Napoli,* catalogo della mostra (11 ottobre – 31 dicembre 2014, Napoli), a cura di P. Leone de Castris, Napoli 2014, pp. 190-197, in particolare p. 190.

[28] L. Crusvar, *Il tesoro di Grado. Argenti e oggetti ecclesiastici di epoca patriarcale,* in *Ori e tesori d'Europa,* a cura di G. Bergamini - P. Goi, 1992, pp. 309-322, in particolare pp. 315-316.

[29] M. Mignozzi, Disiecta Membra. *Madonne di pietra nella Puglia angioina*, in "Marenostrum Segmenta", 1, Bari 2013, p. 15.

[30] H. Saladin, *L'art du Moyen Age dans la Pouille,* in "Gazette de Beaux-Arts", XXX , 1884, pp. 504-521, in particolare p. 515; E. Rogadeo, *Il tesoro della Regia Chiesa di San Nicola di Bari nel XIV secolo,* in "L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna", V, 1902, pp. 320-333, 408-422, in particolare pp. 324-333; F. Nitto di Vito, *Il Tesoro di San Nicola di Bari. Appunti storici (dalle origini al 1800),* Trani 1903, p. 40; F. Carabellese, *Bari,* "Italia Artistica", 51, Bergamo 1909, p. 35; F. Nitti di Vito, *La Basilica di S. Nicola di Bari. Guida storico-artistica,* Bari 1939, pp. 124-127; A. Lipinsky, *L'Arte orafa napoletana sotto gli Angiò,* in *Dante e l'Italia meridionale,* atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli, 10-16 ottobre 1965), a cura del Seminario di Studi danteschi di Caserta, Firenze 1966, pp. 169-216, in particolare p. 200; M. S. Calò Mariani, *La scultura in Puglia…*, in *La Puglia…*, 1980, p. 316; C. Gelao, *Itinerari per Bari medievale*, in "I segni della storia. Le carte, le pietre, le cose", 1, Bari 1981, p. 30; Eadem, *Il Museo di San Nicola. Breve guida storico artistica,* Bari 1983, p. 17; P. Belli D'Elia, *La Basilica di San Nicola a Bari. Un monumento nel tempo,* Galatina 1985, p. 129; R. Lupoli Tateo, *Il Priorato di Fabio Grisone. La Basilica di San Nicola nel primo ventennio del XVII secolo,* "Studi e Testi", 4, Bari 1985, pp. 46-47; P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina,* Firenze 1986, pp. 159-165; P. Belli D'Elia, *La Basilica tra Puglia e Occidente. Variazioni su un tema obbligato,* in *San Nicola di Bari e la sua Basilica: culto, arte e tradizione,* a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 259-303, in particolare p. 299; V. A. Melchiorre, *Il Tesoro della Basilica di S. Nicola di Bari,* Bari 1993, pp. 16, 21, 29, 57, 75, 89, 103, 117, 133, 154, 159, 165, 184, 194; N. Barbone Pugliese, *26. Reliquiario a chiesa,* 1995, p. 201; G. Cioffari, *La Basilica di S. Nicola. Breve guida storico-artistica,* Bari 1998, pp. 62-63; Idem, *Reliquie e reliquiari del tesoro della Basilica di San Nicola nella storia,* catalogo della mostra (Bari, 10 marzo-25 aprile 1999), a cura di G. Cioffari, Bari 1999, p. 50; N. Barbone Pugliese, *18. Reliquiario a chiesa,* in *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari,* catalogo della mostra (Mosca, 22 giugno – 28 agosto 2005), a cura di G. Cioffari - M. Milella, Roma 2005, pp. 158-160; S. Di Sciascio, *Reliquie e reliquiari…*, 2009, p. 140; M. Milella, *6. Reliquiario a chiesa,* 2009, p. 96; G. Cioffari, *Il Museo Nicolaiano di Bari: breve guida storico artistica*, Bari 2010, p. 27; S. Di Sciascio, *Oreficeria angioina…*, in *Arte in Puglia…*, 2010, p. 195; E. Manocchio, *19. Orafi franco-angioini (1326-1346). Reliquiario a forma di chiesa,* 2014, p. 190; G. Cioffari, *Il Museo Nicolaiano di Bari…*, 2016, p. 75.

[31] G. Catapano, *Lucera nei secoli,* Lucera 1975[2], pp.16-20; A. Petrucci, *Cattedrali di Puglia. Nuova edizione aumentata e aggiornata,* Roma 1976, pp. 119-123; G. Bertelli Buquichio, *s.v. Lucera,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale,* VIII, Roma 1997, pp. 35-39; M. S. Calò Mariani, *La scultura lapidea,* in *Capitanata Medievale,* a cura di M. S. Calò Mariani, Foggia 1998, pp. 159-160; *infra*, Eadem, *Le statue lignee*, p. 182; N. Tomaiuoli, *Lucera svevo-angioina,* in *Lucera. Topografia storiaca, Archeologia, Arte,* a cura di E. Antonacci Sanpaolo, Bari 1999, pp. 103-135, in particolare pp. 107-114; Idem, *La cattedrale: i restauri,* in, *Castelli e Cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino,* catalogo della mostra

(Bari, Castello Svevo 13 luglio-31 ottobre 1999), a cura di C. Gelao - G. M. Jacobitti, Bari 1999, pp. 376-379; M. S. Calò Mariani, *Archeologia, storia e storia dell'arte medievale in Capitanata,* in A. Haseloff, *Architettura sveva nell'Italia meridionale,* Bari 2001, pp. LXV-LXVI; V. Pace, *Arte di età angioina nel regno: vicinanza e distanza dalla corte,* in *Meiden der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien.* Akten der internationalen Tagung im Liebieghaus (Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 21-23 novembre 1997), a cura di T. Michalsky, Berlin 2001, pp. 241-260, in particolare p. 258; M. S. Calò Mariani, *Icone e statue lignee medievali nei santuari mariani della Puglia: la Capitanata,* in *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna,* a cura di M. Tosti, Roma 2003, pp. 3-43, in particolare p. 30; P. Belli D'Elia, *L'architettura sacra, tra continuità e innovazione,* in *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina. Persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno,* atti delle quindicesime giornate normanno-sveve (Bari 22-25 ottobre 2002), a cura di G. Musca, Bari 2004, pp. 303-339, in particolare pp. 323-329; M. S. Calò Mariani, *Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo,* in *Atti del 24° Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia* (San Severo, 29-30 novembre 2003), a cura di A. Gravina, San Severo 2004, pp. 33-66, in particolare pp. 43-44; P. Belli D'Elia, *Dalla* Luceria sarracenorum *alla* Civitas Sanctae Mariae, in *Medioevo: immagini e ideologie,* atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 401-420, in particolare pp. 412, 414, 420; M. Monaco, *La Cattedrale di Lucera. Guida storico-artistica,* Lucera 2005, pp. 11-15; M. Pasculli Ferrara - S. Mola, *La Cattedrale di Lucera,* in *Cattedrali di Puglia. Una storia lunga duemila anni,* a cura di C. D. Fonseca, Bari 2005, pp. 70-75; M. Monaco, *Lucera nella Storia e nell'Arte,* Lucera 2009, pp. 97-101; V. Bianchi, *Gli Angioini e le Puglie. Mostra documentaria realizzata dall'Alliance française di Bari,* Bari 2010, p. 46; M. Mignozzi, Disiecta Membra..., in "Marenostrum Segmenta"…, 2013, pp. 90-112, 131-133.

[32] M. Mignozzi, *L'altarolo eburneo della Cattedrale di Trani: dalla tradizione alla realtà storica,* in "Arte Medievale", IV/II, 2012, pp. 271-296; Idem, Disiecta Membra..., in "Marenostrum Segmenta"…, 2013, pp. 89-90, 100-106, 108-112.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Dal profano al sacro: oreficeria e abiti nella Sicilia tardo-medievale

di Patrizia Sardina

1. *Oreficeria e abiti preziosi tra sacro e profano*

L'importazione di pietre preziose dall'Oriente, soprattutto perle, aumentò dopo le crociate, ma inizialmente furono utilizzate nei gioielli dei sovrani, in paramenti e arredi sacri. Nel Trecento la moda delle pietre preziose e delle perle si diffuse al di là delle corti regie e delle alte sfere ecclesiastiche, e furono apposte nelle vesti e negli ornamenti del capo di donne appartenenti a diversi ceti sociali[1]. Le perle divennero un tratto distintivo della gioielleria siciliana, quelle piccole si utilizzavano isolate o raggruppate in rosette ed erano «le signe d'une originalité bien affirmé»[2]. Molto diffusi erano gli smalti che decoravano bottoni, copricapi femminili, spille, cinture, diademi. Alla fine del Trecento si distinguevano gli smalti translucidi, detti "chiari", identificati anche con l'espressione *ad modum Messanensium*, o chiamati *rosiclar* della Penisola Iberica[3].

Gioielli e abiti lussuosi, strumento d'identificazione familiare per le donne, divennero una forma d'investimento, poiché servivano per costituire le doti, si trasmettevano in eredità e potevano essere impegnati[4]. Negli atti del notaio palermitano Bartolomeo de Bononia rogati tra il 1352 e il 1362 il pegno più prezioso era una *coronecta* d'argento dorato, che il cavaliere Giovanni de Cosmerio diede a Nicolò de Michaele per un mutuo di 60 fiorini (15 onze)[5]. Non mancavano gli orecchini. Erano d'oro e perle quelli che Orlando de Manso lasciò come garanzia al cambiavalute Vincenzo Gattula per un prestito di 6 onze e 12 tarì[6]. Erano d'argento gli orecchini che l'ebrea Ricca diede a Iaquinta, moglie del *magister* Giovanni de Carino, per il mutuo di un'onza, insieme a dodici cucchiai d'argento, dodici anelli, una ghirlandetta di perle, un pettine d'avorio, il manico di corallo di un coltello, *bayrolam crispellum, mizanum*, ossia parti in argento di una spada[7]. Francesco de Granno impegnò un paio di orecchini di perle e una cintura d'argento, per un mutuo di 5 onze ricevuto dal mercante Giovanni de Neapoli[8]. Pietro de Cisario ebbe in prestito da Giacomo de Adinolfo 14 tarì, dando come garanzia una ghirlandetta di perle con smalti[9]. Un cordone d'argento con perle, due coltellini decorati con argento, 6 smalti su argento e un panno di seta per bambino furono i pegni lasciati dal nobile Aloisio de Mauele alle venditrici ebree[10]. Fra gli oggetti che i coniugi Giacomo e Antonia Vindigrano diedero a Bonadonna, vedova del conciapelli Nicolò de Henrico, per un debito di 4 onze e 12 tarì, figurano un'oncia di perle, una reticella rossa e una *glimpa* (velo)[11] con due capi d'oro[12]. Alla fine del Trecento, il ribelle Artale Alagona il Giovane, figlio di Manfredi, impegnò e inviò a Ge-

nova una corona d'oro, gioielli e argenteria di Maria, moglie di Martino I di Sicilia, per fronteggiare le spese della guerra di resistenza contro il re. Martino il Vecchio, padre di Martino I, chiese al doge e al comune di Genova di restituire gli oggetti preziosi appartenenti a Maria e fece confiscare i beni di Manfredi Alagona. Dall'inventario redatto da Guglielmo Serra, camerario della regina, appare chiaro che gli Alagona si erano appropriati del tesoro di Maria e della madre Costanza d'Aragona[13].

Il vestiario medievale era regolato da un preciso codice di segni e contrassegni, in cui rientravano i tessuti, i tagli, le fogge, gli accessori e i colori; ogni persona doveva indossare abiti adeguati al suo rango[14]. «Vesti e ornamenti scandivano una precisa tassonomia all'interno di una società fortemente gerarchizzata, che vedeva come uno dei massimi pericoli lo scavalcamento delle barriere fra i ceti e considerava con sospetto ogni mobilità sociale»[15].

Nella liturgia cristiana la funzione principale del celebrante era commemorare l'Ultima Cena, non indossava preziose vesti per esaltare sé stesso, ma perché rappresentava Gesù Cristo. L'abbigliamento liturgico, che comprendeva la casula, la dalmatica, il piviale, il manipolo, la stola e il pallio, si fissò in epoca carolingia, ma soltanto tra il XII e il XV secolo si può seguire in modo chiaro l'evoluzione. Grazie alle loro rendite, le principali chiese erano in grado di comprare tessuti di seta e d'impreziosirli con fili d'oro, d'argento, perle e gioielli. Negli abiti i decori d'ispirazione pagana di origine sassanide, ripresi dai laboratori bizantini, si mischiavano con i motivi dell'arte islamica, mentre i medaglioni, gli elementi applicati, i ricami e le bordature si ricollegavano alla Bibbia e contenevano simboli cristiani[16]. Il rito della vestizione trasportava il sacerdote dal mondo terreno al mondo celeste ed era accompagnato da varie preghiere, cariche di simbologie e significati. Ogni paramento ricordava una virtù che doveva caratterizzare il sacrerdote il quale, secondo San Paolo, indossava un'armatura per intraprendere la sua lotta spirituale[17] .

Tra la fine del XIII e la fine del XV secolo le autorità civili ed ecclesiastiche disciplinarono gli abiti e gli ornamenti, ossia le "apparenze", nel tentativo di conciliare le esigenze politiche, sociali ed economiche con i valori morali e religiosi. Il difficile sforzo vide impegnati legislatori e moralisti, nella consapevolezza che ogni persona dovesse utilizzare le "apparenze" fissate per il suo *status* e non appropriarsi di quelle consentite ad individui appartenenti a un altro[18]. Le leggi suntuarie normalizzarono lunghezza, larghezza e qualità delle stoffe. Nel XIII secolo gli abiti alla moda non furono più a totale appannaggio dei nobili, ma vennero sfoggiati anche dai nuovi ricchi, che s'affacciarono sulla scena politica. Nelle loro prediche i frati mendicanti lanciarono un appello a rinunziare ai beni terreni, quindi anche a vesti ed ornamenti lussuosi[19]. Nella costituzione *De habitu mulierum* del 1279, il cardinale Latino Malebranca, vicario apostolico, introdusse l'obbligo del velo, regolamentò la lunghezza dello strascico e vietò gli abiti scollati in Lombardia, Toscana e Romagna[20]. Alla fine del Duecento le leggi suntuarie miravano a indebolire i ceti nobiliari, nel Trecento l'area del privilegio includeva medici, giuristi e cavalieri. Alla metà del XV secolo tutti i cittadini potevano indossare abiti eleganti e ornamenti preziosi, ma la tipologia e la quantità distinguevano i diversi gruppi sociali[21].

Francescani e Domenicani divennero «disciplinatori delle apparenze», diffusero i valori morali del cristianesimo invitando a confessarsi, a fare penitenza, a bruciare gli abiti lussuosi, e veicolarono il principio della superiorità dell'anima rispetto al corpo e l'idea che l'involucro esteriore fosse lo specchio dell'anima. Predicatori e legislatori si rivolgevano soprattutto alle donne, il cui aspetto rivelava «il potere e il privilegio della famiglia di appartenenza»[22], ma i trasgressori più che il pagamento delle multe temevano la dannazione dell'anima[23]. Nel trattato *Llibre de les dones*, Francesc Eximenis condannò l'uso di corone, veli dorati, spille preziose, perle e stoffe ricercate affermando che le donne erano «più adorne che gli altari nel giorno della messa»[24]. Bernardino da Siena asserì che era inutile, oltre che immorale, sperperare denaro per comprare vestiti e gioielli[25]. In Italia e in Germania i predicatori francescani portarono avanti le loro campagne di moralizzazione e di lotta contro il lusso, oltre che con infuocati discorsi nelle piazze, ricorrendo ai roghi delle vanità[26].

Tra il XIV e il XV secolo i mercanti toscani portarono in Sicilia la moda della Francia cavalleresca. La nobiltà francese appariva affascinante, ma lontana e gradualmente si diffusero la moda e il gusto dell'aristocrazia iberica, catalana e castigliana[27].
Nella Sicilia tardo medievale l'oreficeria si divideva in due grandi categorie con finalità e tipologie distinte: vasellame e gioielli sfoggiati dai laici, arredi e paramenti sacri destinati alle cerimonie religiose[28]. La produzione profana comprendeva, in primo luogo, argenteria per la tavola (tazze, coppe, scodelle, piatti, saliere, piccoli cucchiai, brocche, bacili) e lampade d'argento, a volte dorate e smaltate, poste nelle case davanti a un'immagine sacra detta *cona* (icona)[29] e sospese al soffitto tramite una catenella[30]. Fra le tazze d'argento spiccavano quelle lavorate secondo lo stile di Montpellier, alcune impreziosite da stemmi o medaglioni centrali di smalto abbastanza elaborati, come una tazza che raffigurava un uomo armato su fondo azzurro contornato di foglie[31]. Non mancavano tazze lavorate alla catalana, ricordiamo quella presente nell'inventario di Richina Cavallo di Corleone, moglie del barbiere chirurgo Andrea Spallitta[32].

I gioielli principali erano anelli, collane femminili e catene maschili, orecchini e ornamenti per il capo (berretti, ghirlande, reticelle e piccole corone). Prevaleva l'argento, invece l'oro era riservato ad anelli e monili rari. Gli oggetti più diffusi erano le cinture d'argento e i bottoni lavorati[33], che nel Medioevo svolgevano una funzione decorativa e potevano essere «circolari, piatti, a forma di pera o di piccole sfere, con perle, gemme e smalti»[34]. L'anello era un gioiello accessibile non solo ai nobili ma anche a persone del ceto medio, fra cui figuravano notai, barbieri, speziali e pittori[35]. Gli anelli con pietre preziose erano cari ricordi che passavano di madre in figlia. Nel 1355 la palermitana Altilia, vedova del *magiste*r Tommaso de Alexandro, lasciò un anello a ciascuna delle sue figlie: un diaspro a Garita, moglie di Giovanni Carboni, un rubino ad Antonia, vedova di Bertino Coppula, uno zaffiro a Umana, monaca di S. Maria di Valverde[36].

La collana era detta *cannaca*, *channaca* con un termine di origine araba. La maggior parte delle collane descritte negli inventari erano fatte di perle, a volte numerose, meno comuni erano le collane d'argento e oro. Non mancavano catene e catenelle, simili alla *châtelaine* francese, caratterizzata dalla presenza di numerose maglie[37].

Gli orecchini, chiamati *chirchelli*, erano in maggioranza d'argento, raramente d'oro, ancora più sporadicamente d'ambra. Fra i decori prevalevano le perle, seguite da pietre preziose, smalti, decori araldici, angeli di smalto. I braccialetti si utilizzavano poco[38].

Tra i monili più preziosi spicca un diamante con 4 rubini e 3 turchesi comprato nel 1455 da Gispert La Grua Talamanca, barone di Carini, per 30 onze[39].
Argenteria e gioielli potevano essere decorati con gli stemmi delle casate nobiliari[40].

Molto curato era l'ornamento della testa, che comprendeva *cayola*[41]*, corona, coronecta, ritichella, rizola, chircketum*. La *cayola* era sorretta da un supporto di seta, zendado o taffettà di diversi colori (rosso, celeste, azzurro, viola, verde, bianco), lavorato in modo vario con oro di Cipro, o con un filo di perle, con cannolicchi o stelle d'argento, con rose d'argento dorato e smalto. La *coronecta* era un filo d'oro o d'argento ornato di perle, pietre o foglie, che s'indossava sporadicamente da sola e sovente faceva parte della *cayola*; la *corona* era molto rara, più pesante e si portava da sola. La *ritichella* o *rizola* era una rete composta di fili d'oro. Il *chirketum* con perle o pampini comparve nella prima metà del Quattrocento. Completavano la serie di acconciature per la testa i cordoni di seta definiti *pro capite*, ornati di perle e, più raramente, di foglie d'argento, le trecce di perle e le strisce di tessuto ricamate con perle. Non mancavano le ghirlande, ossia diademi con perle e oro, e i frontali[42].

L'oreficeria sacra presente in chiese e cappelle includeva oggetti devozionali (croci, reliquiari e corone d'argento per le statue) e di culto, in primo luogo calici, ma anche patene, ostensori e incensieri[43]. Accanto alle più comuni croci d'argento, spesso dorato, figuravano rare croci di corallo e ambra[44]. Gli arredi sacri d'argento sopravvissuti sono pochi. Particolarmente raffinato è il reliquiario della S. Croce di Piazza Armerina, realizzato da Simone de Aversa nel 1405[45]. Esempi significativi si trovano nelle Madonie. Rimontano al XIV secolo il reliquiario di S. Bartolomeo di Geraci Siculo, la croce astile di Petralia Sottana e il reliquiario di Petralia Soprana. Le matrici di Geraci Siculo, Isnello, Polizzi Generosa, Petralia Soprana e Sottana custodiscono calici d'argento del XV secolo dorati, sbalzati, cesellati, incisi, traforati e, in alcuni casi, con smalti[46].

Tessuti ricamati e smalti servivano per confezionare abiti sacerdotali e paliotti di altari[47]. Gli oggetti devozionali più diffusi erano i paternostri, destinati alla preghiera, e le immagini sacre dette *cone*, con funzione al contempo religiosa e decorativa. I paternostri più preziosi avevano grani di corallo, giada, argento, oro filato e terminavano con un croce, un bottone o un corno di corallo. Legati alla recita di una sequenza ripetuta di Ave Maria, inframezzata dal Padre Nostro, erano separati in gruppi da elementi divisori detti *partimenta*, che potevano essere bottoni di perle o d'argento e piccole croci. Accanto ai comuni paternostri di corallo e oro, o di corallo e argento non mancavano combinazioni più fantasiose: le perle erano accostate al corallo, o alla giada, o all'ambra, mentre la giada si abbinava anche all'argento o al corallo[48]. Le *cone* erano dotata di un *palium* (velo) e di un frontale ornato di perle, smalti, a volte con le armi della famiglia[49].

I testatori legavano poco denaro per fare dipingere immagini della Vergine e dei santi nelle pareti delle chiese, ma lasciavano gioielli, cinture e argenteria per fare realizzare con un metallo nobile oggetti che custodivano le ostie consacrate. Oro e argento si utilizzavano per onorare l'eucaristia, più che per venerare i santi e custodire reliquie[50].

Nel 1390 gli stemmi di famiglia comparivano in tre calici d'argento dorato con patena custoditi nella chiesa di S. Agostino di Corleone: uno con smalti recava le armi di Riccardo de Rugilento, un altro quelle del *dominus* Filippo Curto, dei Cosmerio e dei Vaccarellis, un terzo le armi dei Ponticurono e dei Bruno[51].

Quando si trovavano in difficoltà i monasteri non esitavano a impegnare arredi sacri. Nel testamento del 1375 Marina, moglie di Giovanni Sabbatino, dichiarò che aveva prestato 15 fiorini alla badessa di S. Salvatore di Palermo, ricevendo come garanzia un calice[52].

Nell'inventario dei beni di S. Salvatore di Corleone, fatto redigere dalla badessa Giovanna de Plaxentino nel 1416 poiché era malata, l'argenteria sacra (una croce e un calice) si mescolava con quella profana (quattro cucchiai, otto piatti, una tazza e una piccola *buxurecta*, ossia una cassetta, con tre anelli d'oro)[53]. Possiamo immaginare che, all'occorrenza, il vasellame da mensa e gli oggetti d'argento potessero essere fusi per ricavare arredi liturgici.

2. *Il peccato, la morte e i lasciti testamentari*

Nel Medioevo la vita umana era condizionata dal peccato originale commesso da Adamo ed Eva, che aveva spezzato l'armonia tra anima e corpo e si trasmetteva a tutti gli uomini sin dalla nascita. Nell'*Etica* Abelardo spiegò in maniera sistematica il concetto di peccato, distinguendo il vizio (tendenza individuale a peccare) e l'atto peccaminoso (azione esterna) dal peccato come volontaria adesione della coscienza. Quindi, il peccato si definiva in rapporto all'intenzione e la classificazione più diffusa dei peccati divenne il settenario dei vizi capitali[54]. Secondo Gregorio Magno la superbia o vanagloria era il primo dei peccati capitali, all'origine di tutti gli altri, poiché uomini e donne che avevano il culto dell'apparenza preferivano il corpo all'anima e potevano macchiarsi di colpe molto gravi. Per i predicatori dei secoli XIV e XV peccava di vanagloria chi voleva cambiare il suo *status* per superbia, ma anche chi ostentava vesti, copricapi e gioielli vistosi, ricercati e costosi. Bernardino da Siena affermava che colui il quale indossava abiti eccessivamente lussuosi commetteva un peccato mortale e offendeva Dio in dieci modi, in primo luogo per la sua vanagloria[55].
In punto di morte, il pensiero della dannazione eterna, tra le fiamme infernali, generava angoscia e sgomento. Il moribondo sperava di andare direttamente in Paradiso o almeno in Purgatorio, dove la macchia del peccato poteva essere emendata grazie alle preghiere dei vivi[56]. La possibilità di rimettere le colpe attribuita alla Chiesa innescava un sistema di scambi tra mondo terreno e ultraterreno, basato su penitenze, preghiere e indulgenze[57]. Preghiere, elemosine e messe abbreviavano il tempo di permanenza nel Purgatorio di parenti e amici morti[58]. L'elaborazione dottrinale del

Purgatorio, come terzo regno dell'Aldilà, andò di pari passo con la definizione delle indulgenze. La questione dei suffragi fu affrontata da San Tommaso, il quale asserì che la loro validità prescindeva dalle qualità morali di chi intercedeva e il cumulo dei suffragi poteva annullare la pena. Il calcolo delle indulgenze in giorni, mesi e anni e l'enorme numero di messe s'inseriscono nel contesto del XIII secolo, caratterizzato dall'affermarsi della logica economica mercantile e dalle attività contabili e bancarie. Nel 1300 Bonifacio VIII indisse il giubileo concedendo l'indulgenza plenaria ogni 100 anni, ridotti poi a cinquanta da Clemente VI nel 1343[59].

Nel 1348 la peste nera si diffuse in un Europa già debilitata «dans un monde fragilisé où la maladie rôde»[60]. Le epidemie e il decremento demografico si tradussero in un «accumulo decisamente ossessivo» di messe di suffragio ininterrotte. Ai cappellani fu affidato il compito di celebrare tutto il giorno messe per le persone decedute, i frati mendicanti trassero lauti profitti dai servizi funebri[61]. Nelle cappelle le messe di suffragio erano recitate da un singolo prete designato dal testatore, o da diversi preti che si alternavano. I laici più facoltosi fondarono cappelle dotate di un altare, corredato di arredi e paramenti liturgici, spesso contraddistinti da stemmi familiari[62].

Il culto dei morti assunse valenze sociali e consolidò i gruppi parentali[63]. Si donavano terre o rendite a sacerdoti e monaci per il servizio liturgico, e la memoria dei morti era gestita dalla Chiesa[64]. Si sviluppò una sorta di «mercato funerario», gli ordini mendicati diventarono «specialisti in suffragi per i morti» e i loro conventi furono il luogo di sepoltura preferito delle élite urbane. Si diffuse l'attenzione alla salvezza individuale e i vivi si assunsero il compito di liberare dal peccato i parenti morti[65].

I ceti agiati non vedevano la morte soltanto come la conclusione dell'essere, ma anche come la separazione dall'avere, poiché dovevano lasciare i beni terreni[66]. Se, da un lato, abbandonare la ricchezza generava angoscia, dall'altro, l'accumulo di beni esponeva il cristiano al rischio della dannazione eterna. La Chiesa offriva una soluzione con il testamento, grazie al quale il ricco, donando i beni terreni, poteva ottenere la salvezza eterna. Distribuire i beni tra gli eredi e lasciare pii legati diventava un dovere morale[67]. I testamenti consentivano di riparare i torti commessi, donando alla Chiesa e ai poveri per il bene dei vivi e dei morti[68]. Secondo Ariès, il testamento non era solo un "passaporto per il cielo" che assicurava i beni spirituali, come afferma Le Goff, ma anche un "lasciapassare sulla terra" che legittimava e riabilitava i beni temporali, poiché consentiva di pagare fondazioni caritatevoli, legati pii, messe, e di conciliare *aeterna* e *temporalia*[69]. I testatori chiedevano preghiere per cancellare i *male ablata* legati al peccato di usura, confessato quasi sempre solo in punto di morte, ma anche *pro male ablatis incertis*, espressione che si riferiva a denaro e beni dei quali s'ignorava la provenienza e che, quindi, potevano essere stati comprati o ereditati in modo illecito[70]. Nei lasciti si poteva indicare il legatario (istituzione o singolo individuo) con disposizioni nominative (*distinte*), o lasciare denaro e beni a categorie di persone (poveri, orfani, malati) all'interno delle quali i fedecommissari dovevano individuare i destinatari (*indistinte*)[71].
Gli ordini mendicanti teorizzarono il valore del pentimento degli usurai e della restituzione e s'incaricarono di ridistribuire ai poveri il frutto dell'usura. Il fenomeno

della restituzione rivestiva un ruolo fondamentale nell'economia del tardo Medioevo specialmente nelle aree geografiche più progredite, al contempo aumentava l'interesse di teologi e confessori per l'uso corretto della ricchezza e il reinvestimento in opere di pubblica utilità[72]. Todeschini osserva che l'indennizzo va letto in chiave «economica, civica, simbolica, metaforica» e aiuta a decodificare il significato economico-politico della ricchezza e dei profitti[73]. Caso emblematico di restituzione è la Cappella degli Scrovegni di Padova, affrescata da Giotto, commissionata da una famiglia di banchieri usurai, che mostra come fosse possibile rendere alla collettività cristiana la ricchezza sottratta con operazioni economiche contrarie al bene comune[74].

Quando nel 1384 Manfredi Chiaromonte, vicario del Regno di Sicilia, decise di fondare il monastero benedettino di S. Maria degli Angeli di Baida, a pochi chilometri da Palermo, specificò che mirava alla salvezza della sua anima, *cupiens terrena in celestia, et transitoria in eterna commercio commutare*[75]. La realizzazione a Baida di una replica del ciclo del chiostro di Monreale dedicato alla vita della Vergine ha una duplice chiave di lettura, da un lato, il vicario tentò d'imitare l'opera di Guglielmo II, dall'altro, manifestò la devozione verso la Vergine sperando nella sua intercessione[76].

3. *Dal profano al sacro*

Alla luce di quanto detto, modificare gli oggetti profani, simbolo di lusso e peccato, in arredi e paramenti sacri era un'opera meritoria, di straordinaria importanza per la salvezza dell'anima. Beni temporali, acquistati a volte grazie a un arricchimento illecito o all'usura, subivano una metamorfosi che cancellava le tracce del peccato e conferiva una valenza spirituale e un senso di eternità, consentendo quella conciliazione di *aeterna* e *temporalia* alla quale, secondo Aries, miravano i testatori[77]. Come mostrano i testamenti, «une des principales sources de l'approvisionnement en vêtemente du cult» era la generosità dei fedeli, che donavano stoffe nuove o abiti di seta usati per realizzare indumenti sacri[78].

Nel Trecento, troviamo esempi significativi della trasformazione di beni mondani in paramenti e arredi liturgici nei testamenti di ricche nobildonne palermitane che fondarono e dotarono nuove cappelle. Fra i beni di lusso riadattati per ricavare abiti e oggetti sacri si segnalano anche cappe, selle da donna e capestri, utilizzati per cavalcare[79] nel corteo nuziale[80]. Altro indizio della volontà di abbandonare ogni segno della vita terrena per potere raggiungere il cielo è la scelta di essere sepolte con abiti monastici.

Nel testamento del 1310 Palma de Magistro, vedova del cavaliere Ruggero Mastrangelo, capitano di Palermo dopo la rivolta del Vespro del 1282[81], dispose che *vasa nostra argentea commutentur pro sacris vasis argenteis necessariis pro apparatu et municione nostri monasterii*. Si trattava del monastero femminile che la defunta figlia Benvenuta Mastrangelo, moglie di Guglielmo Aldobrandeschi, conte di Santa Fiora, aveva deciso di fondare a Palermo che sarà costruito tra il 1312 e il 1313 e dedicato a S. Caterina[82]. L'argenteria per la tavola, utilizzata durante i banchetti, consisteva in: *gradalia octo, parassides duodecim* (taglieri)[83]*, saleria sex, platellam unam et parassides alias duodecim, salerias septem, marassios duos* (boccali)[84]*, item tacias de argento duodecim*. Inoltre, Arturo de Deumiludedi aveva *cannatas duas* (boccali)[85],

gradalia quatuor et talleria minora duo coclarias de argento. La testatrice stabilì che *omnes glimpe et panni nostri serici deputentur pro apparatu et municione nostri monasterii* e affidò alla cugina Grazia de Ebdemonia, alla *mulier* Muscata e a suor Giovanna il compito di trasformare veli, drappi di seta e di sciamito in paramenti sacri. Inoltre, Palma incaricò Grazia di riadattare *capistrum unum de argento impernatum, par unum caradarum de auro* (orecchini pendenti)[86] *et channacam unam de auro* (collana)[87] per il corredo matrimoniale delle orfane. In questo caso, gli oggetti profani non sarebbero diventati sacri, ma riutilizzarli per uno scopo benefico sarebbe servito a depurarli della loro peccaminosa vanità. Con il suo lavoro la *domina* Grazia avrebbe ripagato Palma con la quale aveva contratto un debito di 20 onze, dando in pegno dodici *parassides* d'argento, due ghirlande[88], una con merlature d'oro, l'altra d'oro, smalto e perle, un'elegante *cuprisio* (surcotto)[89] di sciamito rosso, colore particolarmente elegante[90], con perle e smalto. Così l'argenteria, le vesti e i gioielli che Grazia era stata costretta a impegnare sarebbero stati restituiti ai figli. Oltre a dotare il nuovo monastero femminile, Palma legò a S. Domenico un turibolo d'argento, alla cappella di famiglia dedicata a S. Orsola, posta sul piano di S. Domenico[91], un incensiere, una navetta, due ampollette, due candelabri d'argento e un paliotto con perle[92]. Nel novembre del 1561 Tommaso Fazello testimoniò di avere visto le armi di Palma nella cappella di S. Orsola, i blasoni di Palma e del marito Ruggero negli incensieri, nei candelabri, nei calici e nei paramenti della sacrestia di S. Domenico[93].

Nel 1318 Albamonte de Falconerio, cugina di Palma e vedova del cavaliere palermitano Giovanni de Camerana, dispose che fosse costruita una cappella con altare nella chiesa di S. Caterina, per esservi sepolta con l'abito delle suore, e lasciò al monastero un tenimento di case da adibire a infermeria e una casula nera. Affidò a frate Martino de Panormo, inquisitore degli eretici, il compito di celebrare messe nella cappella e stabilì che con l'argento della sua *sambuca* (sella femminile)[94] si realizzasse un calice dorato dentro e fuori, con la sua cappa di seta *salmonata*, ossia «probabilmente di colore rosa salmone»[95], una casula, stola, manipolo e frontale[96]. La cappa di Albamonte, sopravveste senza maniche affibbiata al collo[97], aveva stoffa sufficiente per realizzare tutti i paramenti sacri di colore rosaceo utilizzati per celebrate la terza domenica dell'Avvento (*Gaudete*) e la quarta domenica del tempo di Quaresima (*Laetare*). Il colore rosa, nelle sue diverse sfumature, era abbastanza raro. Nel 1343 a Firenze Bartolomea, moglie di Pacino Brancaccio, aveva una guarnacca «panni mischi salmonati cum monticellis scarlattinis»[98], Primerana, moglie di Federigo, una guarnacca bipartita, da un lato di panno salmonato, dall'altro di panno nuvolato con fondo bianco[99]. Tra gli abiti di Eleonora, moglie di Pietro IV d'Aragona, menzionati nel *Llibre de la cambra e lits* tra il 1371 e il 1375, figura una *cotardia* (cottardita) ampia veste fluttuante con lunghe maniche[100], di colore *rosat de Melines*[101]. Pastoureau mette in guardia dall'idea che i colori delle immagini di epoca medievale offrano una visione "realistica", poiché non riproducono «il reale con scrupolosa esattezza coloristica». Le descrizioni presenti nei documenti hanno valenze ideologiche e culturali e citare il colore di un oggetto è una scelta legata a condizionamenti economici, politici, sociali e simbolici[102].

Nel 1383 la nobildonna Giacoma Bernardo, originaria di Calatafimi, vedova del palermitano Enrico de Addam, priva di figli, nominò il cugino Guglielmo Bernardo erede universale del suo ricco patrimonio immobiliare che comprendeva palazzi, case, botteghe, giardini, terre a Trapani, Calatafimi e Palermo. Il trasferimento a Palermo non spezzò le sue radici, così donò una casula di velluto e un calice d'argento alla cappella di S. Giovanni, fondata dal padre a Calatafimi. Scelse di essere sepolta nella cappella di S. Giovanni de Militibus, nella Cattedrale di Palermo, con l'abito delle benedettine di S. Maria delle Vergini e predispose con scrupolo ogni dettaglio per dotare al meglio la sua cappella, dove il prete Andrea de Calandrino doveva cantare quattro o tre messe alla settimana. Dal suo mantello si sarebbe ricavata una casula con perle e smalti, contrassegnata dal suo stemma. Stabilì che si comprasse panno di seta celeste per gli abiti che il diacono e il suddiacono avrebbero indossato per celebrare le messe a Natale e Pasqua. Dispose che si realizzassero una tunicella e una casula di tela decorata per i giorni di festa, una croce d'argento e cristallo, ampollette d'argento e un incensiere per la cappella. Legò a S. Giovanni de Militibus il pallio di panno d'oro che si trovava nella cappella della sua dimora, un paliotto con perle e un calice d'argento. Altro punto fondamentale fu la celebrazione di migliaia di messe per l'anima sua, dei genitori e del marito da parte di Francescani, Carmelitani, Agostiniani e Domenicani, monaci benedettini di S. Martino e Monreale. Donazioni e preghiere convergevano verso il medesimo scopo: salvare l'anima della testatrice dalla dannazione infernale[103].

Fra i beni elencati nel testamento di Esmeralda, vedova del cavaliere Francesco Prefolio, dettato nel 1375, figurano oggetti preziosi di uso profano d'argento (una cintura militare, quattordici tazze, dieci delle quali dorate, tredici cucchiaini, due brocche) e d'oro (una fede e nove anelli con pietre preziose). Volle essere sepolta nella chiesa di S. Francesco di Palermo, cui legò 3 onze per messe cantate, un calice d'argento dorato, un mantello di velluto rosso, 2 onze per realizzare due ampolle d'argento e un cucchiaino d'argento per le ostie; inoltre, lasciò 2 onze al guardiano Anselmo de Ragusia, altrettanto a frate Antonio de Heraclia per dire messe per la sua anima. Destinò 8 onze e 15 tarì al completamento della cappella di S. Andrea nella chiesa di S. Francesco di Ragusa, iniziata dal marito, cui legò un pezzo di stoffa di velluto celeste e sette pezzi di zendado di diversi colori per fare una casula e un'alba[104].

Fra coloro che trasformavano oggetti profani in arredi sacri non mancavano le mogli dei mercanti di Palermo, come Desiata, sposata con Aloisio Abbatellis che lasciò al frate predicatore Lombardo, suo esecutore testamentario, una *zona* (cintura) d'argento per ricavare un calice da utilizzare per celebrare messe a S. Domenico nell'altare di S. Maria. La sua volontà fu adempiuta e nel 1362 frate Lombardo consegnò il calice d'argento dorato del peso di 13 once a Simone de Milicto, vicario di S. Domenico[105]. Nel 1422 Finella de Ragusia donò al monastero di S. Salvatore di Palermo, dove voleva essere curata e sepolta, una cintura del peso di 17 once e una guaina porta-coltellini d'argento smaltato, con i quali il suo erede doveva fare realizzare un calice d'argento dorato con smalti e una patena, entro un anno dalla sua morte[106].

Perle e smalti erano legati a monasteri e chiese per impreziosire i paliotti, bottoni d'argento, orecchini e tazze smaltate per realizzare calici. Nel 1348 Sibilla de Jaconia lasciò alla chiesa di S. Francesco di Palermo due paia di orecchini e alcuni bottoni d'argento per fare un calice[107]. Particolarmente significativa fu la «transmutation spirituelle» operata dalla palermitana Rosa de Villano, moglie di Filippo de Vernagallo, che nel 1376 lasciò al monastero di S. Salvatore due once di perle per adornare un paliotto[108], a S. Maria delle Vergini una tazza dorata con uno smalto centrale e una cintura per fare un calice, alla cattedrale tre tazze e tre piccole cinture smaltate per realizzare una croce. La fusione dell'argento avrebbe mutato le ricchezze terrene in un tesoro spirituale[109].

Nel 1398 Charina, moglie di Michele de Cerreto, lasciò a S. Salvatore di Corleone, dove voleva essere seppellita, un paliotto, trentotto smalti e una rosa di paternostro di ambra, tre canne di panno nero e una casa[110]. Nel 1403 Gianna, moglie del nobile Antonio di Riccardo de Lancilloctis, che voleva riposare nella cappella di S. Michele, nella chiesa di S. Nicola di Salemi, legò alcuni bottoni d'argento per fare un calice, tre once di perle per un paliotto[111].

Fra gli uomini desiderosi di favorire il passaggio dalla terra al cielo, trasformando gli oggetti profani in arredi sacri, ricordiamo il conte Matteo Sclafani che nel testamento del 1333 legò al ministro dei Francescani la sua argenteria per realizzare trenta calici, nel testamento del 1348 donò alla chiesa di S. Chiara di Palermo il corredo liturgico della sua cappella, ossia ampolle, croce, candelabri e navetta d'argento, un messale e «vestimenta pulcra» di sciamito[112].

Nel 1348 Filippo de Campsore, *providus vir* di Palermo nominò erede universale il fratello Giovanni, a patto che non avesse rapporti sessuali e non abitasse con l'ex amante Grazia. Voleva essere sepolto nella chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio, cui legò una vigna, una taverna e due servi. Prestò particolare cura alla sua cappella, dedicata a S. Antonio, in cui dovevano essere celebrate in perpetuo messe per l'anima sua, della moglie e dei genitori. Legò tre *zone* e tre tazze d'argento per realizzare un calice e due ampolle, una coltre di zendado rosso e due tovaglie di seta per i paramenti sacri. Stabilì che si spendessero 3 onze per restaurare e dipingere la cappella[113].
Nel 1342 Nicola Tocca, notaio di Messina che abitava a Catania, lasciò minuziose disposizioni sull'altare da costruire nella chiesa di S. Nicolò l'Arena, cui legò terre a Paternò. Voleva essere inumato con l'abito benedettino, l'abate e i monaci dovevano pregare in perpetuo per lui e i suoi genitori, gli esecutori testamentari fare realizzare un calice d'argento e tutti gli abiti sacerdotali. Una parte dei suoi vestiti doveva essere donata, un'altra venduta spendendo il denaro ricavato per la salvezza della sua anima, in cima ai pensieri di tutti i testatori[114].
La custodia e la salvaguardia degli oggetti sacri erano di straordinaria importanza per il valore che avevano sul piano materiale e spirituale. Nel 1383 Giacoma Bernardo dispose che gli abiti e i paramenti della sua cappella fossero conservati nel tesoro della Cattedrale di Palermo[115]. Nel 1452 la nobile Bartolomea, vedova di Giacomo de Carastono, scelse di essere sepolta nella chiesa di S. Maria della Martorana e ordinò che il monastero conservasse *omnia iocalia*, compreso il calice, finché la cappella del suo palazzo, dedicata a S. Nicolò, ormai inagibile, non fosse stata ristrutturata[116]. Nel

1458 Callisto III ordinò di restituire alla badessa e alle monache di S. Chiara *cruces, calices, patenas, reliquias iocalia, indumenta ecclesiastica, vasa argentea, cuprea, ferrea, stannea, pannos lineos, laneos sericos*, pena la scomunica[117].

In alcuni casi, il passaggio degli oggetti dalla sfera del profano a quella del sacro avveniva in occasione dell'ingresso in monastero delle vedove e segnava l'inizio di una nuova vita fatta di preghiere e rinunzie. Nel 1426 la corleonese Contessa, vedova del notaio Tommado de Bononia, entrò a S. Maria Maddalena e consegnò come dote alla badessa una tazza, due cucchiai, argento rotto del peso di 6 once e 15 smalti chiari per realizzare un calice[118].

Note

Abbreviazioni utilizzate: ASPa= Archivio di Stato di Palermo; *Crs= Corporazioni religiose soppresse*; *N= Notai*; *Sn= Spezzoni notarili*

[1] M. Cataldi Gallo, *Storia del costume, storia dell'arte e norme suntuarie*, in *Disciplinare il lusso*, a cura di M. G. Muzzarelli - A. Campanini, Roma 2003, p. 181.

[2] G. Bresc-Bautier- H. Bresc, *Une maison de mots. Inventaires de maisons, de boutiques, d'ateliers et de châteaux de Sicile (XIIIe-XIVe siècles)*, vol. I, Palermo 2014, p. 206.

[3] G. Bresc-Bautier- H. Bresc, *Une maison de mots…*, 2014, pp. 203-204. Sugli smalti cfr. A. Lipinsky, *Oro, argento gemme e smalti*, Firenze 1975, pp. 389-446.

[4] M. Muzzarelli, *Guardaroba medievale*, Bologna 1999, p. 16; M. C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008.

[5] ASPa, *Sn*, *Catena*, 85, f. 103v. Su Nicolò de Michaele cfr. P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte: splendore e tramonto di una signoria*, Palermo 2003, pp. 124-126.

[6] ASPa, *N*, I st., reg. 119, ff. 81v-82r.

[7] ASPa…, ff. 93v-94v, ed. in G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. II, 2014, p. 443. La *bayrola* era la gorbia (G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. VI, 2014, p. 1724, voce *vayrola*), il *crispellum* un guarnimento della spada (G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. VI, 2014, p. 1650, voce *crispellum*); il *mizanum* un elemento della guaina (G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. VI, 2014, pag. 1684, voce *mizanum*).

[8] ASPa, *N*, I st., reg. 122, f. 146v.

[9] ASPa…, f. 109r.

[10] ASPa…, reg. 123, f. 116r-v. Su Aloisio de Manuele cfr. P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte*…, 2003, pp. 219-223.

[11] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*…, 2014, vol. VI, p. 1665, voce *glimpa*.

[12] ASPa, *N*, I st., reg. 123, ff. 151r-152v.

[13] D. Santoro, *Il tesoro recuperato. L'inventario dei beni delle regine di Sicilia confiscati a Manfredi Alagona mel 1393*, in "Anuario de Estudios Medievales", n. 37/1, enero-junio de 2007, pp. 72-76. Sugli Alagona cfr. P. Sardina, *Tra l'Etna e il mare*, Messina 1995, pp. 140-173.

[14] M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, Paris s.d., p. 32.

[15] M. Muzzarelli, *Guardaroba…*, 1999, p. 14. Sulla moda medievale cfr. M. Scott, *Medieval dress & fashion*, London 2008.

[16] F. Piponnier - P. Mane, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris 1995, pp. 139-144. Sui paramenti sacri cfr. L. Trichet, *Le Costume du clergé: ses origines et son évolution en France d'après* les règlements de *l'Église*, Paris 1986; S. Larrett Keefer, *A Matter of Style: Clerical Vestments in Anglo-Saxon Church*, in *Medieval Clothing and Texiles*, a cura di R. Netherton - G. R. Owen-Crocket, 3, 2007, pp. 13-40; M. C. Miller, *The Liturgical Vestments of Castel Sant'Elia: Their Historical Significance and Current Condition*, in *Medieval Clothing and Texiles…*, 10, 2014, pp. 79-96.

[17] A. Roth, *Il contenuto e la funzione del codice*, in *Il Pontificale di Bonifacio IX*, a cura di A. M. Piazzoni, Città del Vaticano 2007, pp. 26-29.

[18] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze*, Torino 1996, pp. 7-9. Sull'argomento cfr. S. G. Heller, *Angevin-Sicilian Sumptuary Statutes of the 1290s: Fashion in the Thirteenth Century Mediterraean*, in *Medieval Clothing and Texiles…*, 11, 2015, pp. 77-98.

[19] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, p. 12.

[20] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, pp. 101-102. Sull'argomento cfr. T. M. Izbicki, *Ecclesiastical Regulation of Women's Clothing in Late Medieval Italy*, in *Medieval Clothing and Texiles…*, 5, 2009.

[21] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, pp. 14-16.

[22] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, p. 20.

[23] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, pp. 18-20.

[24] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, p. 163.

[25] M. G. Muzzarelli, *Gli inganni…*, 1996, p. 171 .

[26] M. G. Muzzarelli, *Guardaroba…*, 1999, pp. 333-336. Sull'argomento cfr. Eadem, *Pescatori di uomini*, Bologna 2205, pp. 109-118.

[27] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, 2014, vol. I, p. 207.

[28] Su orafi e argentieri cfr. G. La Corte Cailler, *Orefici ed argentieri nel secolo XV (da documenti inediti)*, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma 1981, pp. 131-154; M. C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 134-165; *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M. C. Di Natale, 2 voll., Palermo 2014.

[29] G. Bresc-Bautier, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'œvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Rome 1979, p. 124.

[30] H. Bresc - G. Bresc - Bautier, *Lumière et éclairage dans la Sicile médiévale*, in H. Bresc, *Una stagione in Sicilia*, a cura di M. Pacifico, vol. II, Palermo 2010, p. 619.

[31] G. Bresc-Bautier, *Artistes…*, 1979, p. 133 (8 ottobre 1399).

[32] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. III, 2014, doc. CCXXX, p. 707 (23 agosto 1417). Sui barbieri chirurghi di Corleone cfr. P. Sardina, *Barbers and Surgeons in the medical marketplace of the Fifteenth-century Corleone*, in "RiME", n. 4/2, giugno 2019, pp. 81-82.

[33] G. Bresc-Bautier, *Artistes…*, 1979, pp. 124-125.

[34] P. Venturelli, *Mantova 1340. Il quadruplice matrimonio Gonzaga: vesti, cinture, manufatti per mensa*, in "OADI", anno VII, n. 14 (dicembre 2016).

[35] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux à Palerme (XIVe-XVe siècle: les échos du luxe personnel dans les inventaires notariés*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 224-225.

[36] ASPa, *Sn*, *Catena*, 121, ff. 13r-14r.

[37] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux…*, 2007, p. 225.

[38] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux…*, 2007, p. 226.

[39] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. I, 2014, p. 204.

[40] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots…*, vol. I, 2014, p. 92.

[41] P. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli in Sicilia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, Palermo - Torino 1892, r. Bologna 1971, pp. 106-107.
[42] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux*…, 2007, pp. 220-221.
[43] G. Bresc-Bautier, *Artistes*…, 1979, pp. 123-124.
[44] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux*…, 2007, p. 228.
[45] M. C. Di Natale, *Aversa (De Aversa) Simone*, in *Arti decorative*…, vol. I, 2014, p. 30.
[46] *La mostra d'arte sacra delle Madonie di Maria Accascina*, a cura di M. C. Di Natale - S. Anselmo - M. Vitella, Palermo 2017, pp. 61-118. Sull'argomento cfr. *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma 1981, pp. 45-64; M. C. Di Natale, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 22-69.
[47] G. Bresc-Bautier, *Artistes*…, 1979, p. 124.
[48] G. Bresc-Bautier, *Artistes*…, 1979, pp. 199-201. Sul corallo cfr. M.C. Di Natale, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della Mostra (Museo Regionale Pepoli, Trapani, 1 marzo - 1 giugno 1986), a cura di C. Maltese - M. C. Di Natale, Palermo 1986; E. Tartamella, *Corallo. Storia e arte dal XV al XIX secolo*, Palermo 1986; *Fonti per la storia del corallo nel Medioevo mediterraneo*, a cura di A. Sparti, Palermo 1986; M. C. Di Natale, Ad laborandum curallum, in *I grandi capolavori del corallo - I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo della Mostra (Catania, Palazzo Valle, Fondazione Puglisi Cosentino, 3 marzo - 5 maggio 2013), a cura di V. P. Li Vigni - M. C. Di Natale - V. Abbate, Cinisello Balsamo 2013.
[49] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux*…, 2007, pp. 227-228.
[50] G. Bresc-Bautier, *Artistes*…, 1979, p. 124.
[51] G. Bresc-Bautier, *Artistes*…, 1979, p. 126.
[52] ASPa, *Sn*, Catena, 85, f. 79v. Sul monastero cfr. P. Sardina, *San Salvatore di Palermo nel medioevo fra città, corona e potere ecclesiastico*, in *Il monachesimo femminile nel Mezzogiorno peninsulare e insulare (XI-XVI secolo). Fondazioni, ordini, reti e committenza*, a cura di G. Colesanti - M. G. Meloni - S. Paone - P. Sardina, Cagliari 2018, pp. 233-288.
[53] ASPa, *N*, V st., reg. 34, carte sciolte.
[54] C. Casagrande - S. Vecchio, *Peccato*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di J. Le Goff – J. C. Schmitt, Torino 2004, pp. 871-879.
[55] M. G. Muzzarelli, *Guardaroba*…, 1999, pp. 324-328.
[56] M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà*, Roma - Bari 2003, pp. 39-41.
[57] C. Casagrande – S. Vecchio, *Peccato*…, 2004, pp. 880-882.
[58] J. Le Goff, *Aldilà*, in *Dizionario dell'Occidente*…, 2004, p. 14.
[59] J. Delumeau, *Rassicurare e proteggere*, Milano 1992, pp. 364-368.
[60] M. Vovelle, *La mort et l'Occident*, Mayenne 2000, p. 90.
[61] M. Lauwers, *Morte/i*, in *Dizionario dell'Occidente*…, 2004, p. 797.
[62] M. Bacci, *Lo spazio dell'anima*, Roma-Bari 2005, pp. 79-86.
[63] Sull'argomento cfr. *La conciencia de los antepasados*, a cura di A. Dacosta - J. R. Prieto Lasa - J. R. Díaz de Durana, Madrid 2014.
[64] M. Lauwers, *Morte/i*…, in *Dizionario*…, 2004, pp. 786-791.
[65] M. Lauwers, *Morte/i*…, in *Dizionario*…, 2004, pp. 793-794.
[66] Ph. Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma - Bari 1985, p. 156.

[67] Ph. Ariès, *L'uomo e la morte*..., 1985, pp. 222-224.
[68] M. Vovelle, *La mort*..., 2000, p. 72.
[69] Ph. Ariès, *L'uomo e la morte*..., 1985, p. 219.
[70] M. Bacci, *Investimenti*..., 2003, pp. 74-76. Sui *male ablata* cfr. S. Fodale, *Solidarietà pubblica e riscatto dalla cattività in Barberia*, in Idem, *Casanova e i mulini a vento e altre storie siciliane*, Palermo 1986, pp. 23-47.
[71] M. Bacci, *Investimenti*..., 2003, pp. 78-79.
[72] G. Todeschini, *I mercanti e il tempio. La società cristiana e il circolo virtuoso della ricchezza fra Medioevo ed età moderna*, Bologna 2002, pp. 133-136.
[73] G. Todeschini, *I mercanti e il tempio*..., 2002, pp. 139-141.
[74] G. Todeschini, *I mercanti e il tempio*..., 2002, pp. 174-185.
[75] ASPa, *Crs*, *S. Giovanni di Baida*, reg. 3, ff. 13r-21v, ed. in G. Pecorella, *Per la storia della contrada e del convento di Baida*, in "Archivio Storico Siciliano", serie III, vol. XVII, 1967, pp. 281-285.
[76] L. Buttà, *Il chiostro di Manfredi: ideologia politica e raccomandazione dell'anima nel convento di Santa Maria degli Angeli di Baida*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 102, 2010, pp. 85-90. Sull'argomento cfr. E. Caracciolo, *La chiesa e il convento di Baida presso Palermo*, in "Archivio Storico Siciliano", vol. II-III, 1936-1937, pp. 111-146.
[77] Ph. Ariès, *L'uomo e la morte*..., 1985, p. 219.
[78] F. Piponnier - P. Mane, *Se vêtir*..., 1995, p. 144.
[79] P. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli*..., 1971, pp. 121-122.
[80] S. Salomone-Marino, *Le pompe nuziali e il corredo delle donne siciliane ne' secoli XIV, XV e XVI*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., I, 1876, pp. 212-213.
[81] L. Sciascia, *Per una storia di Palermo nel Duecento (e dei toscani in Sicilia): la famiglia di Ruggero Mastrangelo*, in *Come l'orco della fiaba Studi per Franco Cardini*, Firenze, 2010, p. 581-584.
[82] P. Sardina, *Il monastero di Santa Caterina e la città di Palermo (secoli XIV e XV)*, Palermo 2016, pp. 13-16.
[83] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. VI, 2014, p. 1690, voce *parascidis*.
[84] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. VI, 2014, p. 1680, voce *marascium*.
[85] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. VI, 2014, p. 1633, voce *canata*.
[86] Il termine deriva dall'arabo *qurṭ*, invece da *aqrāṭ*, plurale della stessa parola, ha origine *acrati*, altra forma per indicare i pendenti (L. Sciascia, *Palermo as a Stage for, and a Mirror of, Political Development from the 12th to the 15th Century*, in A *Companion to Medieval Palermo*, a cura di A. Nef, Leiden - Boston 2013, p. 310, nota 25). Molto diffusi erano anche i *circelli* o *auriculari* (P. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli*..., 1971, pp. 99-100).
[87] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Les bijoux*..., 2007, p. 225. G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. VI, 2014, p. 1640, voce *chanaca*.
[88] Le ghirlande, indossate da donne e uomini, potevano essere corone di foglie e fronde, ma anche d'oro e gemme (R. Levi Pisetzki, *Storia del costume in Italia*, Milano 1968, p. 68).

[89] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. VI, 2014, p. 1642, voce *chiprensis*.
[90] Durante le cerimonie si vestivano di rosso le regine angioine, i re e gli alti prelati (S. Tramontana, *Vestirsi e travestirsi in Sicilia*, Palermo 1993, pp. 95-96).
[91] Sulla cappella di S. Orsola cfr. P. Sardina, *Il culto di Sant'Orsola e la nobiltà civica palermitana nel XIV secolo*, in *Scritti storici dedicati a Orazio Cancila*, a cura di A. Giuffrida - F. D'Avenia - D. Palermo, vol. I, Palermo 2011, pp. 1-24.
[92] ASPa, *Crs*, *S. Domenico*, reg. 62, perg.
[93] ASPa…, reg. 338, s.n.
[94] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. VI, 2014, p. 1701, voce *sabbuca*.
[95] *Draghi rossi e querce azzurre. Elenchi descrittivi di abiti di lusso (Firenze 1343-1345)*, trascrizione a cura di L. Gérard-Marchant, Firenze 2013, p. 549.
[96] ASPa, *Crs*, *S. Caterina*, reg. 61/46, ff. 1r-10r; reg. 69, ff. 35r-41r ; S. Domenico, reg. 62, ff. 47r-58r; Ivi, reg. 63, ff. 766r-769v.
[97] R. Levi Pisetzki, *Storia del costume*..., 1968, pp. 58-59.
[98] *Draghi rossi e querce azzurre*..., 2013, pp. 255-256.
[99] *Draghi rossi e querce azzurre*..., 2013, p. 401.
[100] R. Levi Pisetzki, *Storia del costume*, 1968, p. 97.
[101] L. Sciascia, *Scene e costumi: regalità e moda alla corte di Barcellona*, in *Le usate leggiadrice. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di G. T. Colesanti, Atti del Convegno (Napoli, 14-16 dicembre 2006), Montella (AV) 2010, p. 34.
[102] M. Pastoureau, *Vedere i colori nel medioevo*, in *Il medioevo europeo di Jacques Le Goff*, Milano 2003, pp. 373-374.
[103] ASPa, *Sn*, *Gancia*, 298N, s.n.
[104] ASPa, *Catena*, 85, ff. 95v-97v.
[105] ASPa, *N*, st. I, reg. 123, ff. 165v-166r,
[106] ASPa, reg. 604, ff. 479v-481r.
[107] G. Bresc-Bautier, *Artistes*…, 1979, p. 126.
[108] ASPa, *N*, I st., reg. 115, f. 34r.
[109] G. Bresc-Bautier - H. Bresc, *Une maison de mots*..., vol. I, 2014, p. 201.
[110] ASPa, *N*, V st., I num., reg. 46, ff. 66r-68r.
[111] ASPa, reg. 5, ff. 135v-136r.
[112] M. A. Russo, *Matteo Sclafani: paura della morte e desiderio d'eternità*, in "Mediterranea. Ricerche storiche", n. 6, aprile 2006, p. 59.
[113] ASPa, *Tabulario della Martorana*, perg. 82.
[114] C. Biondi, *Mentalità religiosa e patriziato urbano a Catania secoli XIV- XV*, Messina 2001, pp. 83-90.
[115] ASPa, *Sn*, *Gancia*, 298N, s.n.
[116] ASPa, *N*, I st., reg. 832, ff. 20v-21r.
[117] ASPa, *Crs*, *S. Chiara*, reg. 104, s.n. Su S. Chiara cfr. P. Sardina, *Le Clarisse di Palermo nei secoli XIV e XV*, in *Quei maledetti normanni. Studi offerti a Errico Cuozzo*, a cura di in J. M. Martis - R. Alaggio, vol. II, Ariano Irpino 2016, pp. 1097-1116.
[118] ASPa, *N*, V st., I num., reg. 16, s.n.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Giulio Parigi: costumi e carri allegorici per la *Guerra d'Amore*

di Valentina Baldi

La *Guerra d'Amore* andò in scena a Firenze l'11 febbraio 1616 (1615 s.f.). Cosimo II de' Medici voleva «dare un poco di piacere e gusto alla Serenissima Arciduchessa et alla Serenissima Madama et alle eccellentissime Principesse sue sorelle et a tutta la corte e tutto il popolo fiorentino» in occasione del carnevale, organizzando «una festa bellissima, in su la Piazza di Santa Croce»[1]. Si trattava di un balletto a cavallo, o come lo definisce Molinari[2], di un'opera-torneo in cui andava in scena una battaglia, con tanto di folte schiere di soldati in posa e divinità che comparivano su imponenti carri recitando e cantando. Questo tipo di spettacolo aveva come predecessore il *tournoi à thème*, che si era diffuso in Europa già dalla seconda metà del XVI secolo, imponendosi parallelamente all'affermazione delle grandi monarchie nazionali: un vero e proprio genere teatrale, dove gli elementi tradizionali della giostra si fusero pian piano con quelli dello spettacolo barocco[3]. *La Guerra d'Amore* ebbe un notevole successo, tanto che il resoconto della giornata fu dato immediatamente alle stampe in ben due edizioni illustrate con le incisioni di Jacques Callot: una curata da Andrea Salvadori; l'altra, una relazione in forma di lettera, redatta per il principe di Massa, Alberico Cybo[4]. Grazie a queste due cronache dettagliatissime si può ricostruire fedelmente lo svolgersi dello spettacolo. La composizione della battaglia e del balletto a cavallo furono opera di Agnolo Ricci, maestro di ballo granducale; le elaborate macchine sceniche, il disegno del teatro e i disegni dei costumi furono opera dell'architetto e ingegnere granducale Giulio Parigi; le musiche di Iacopo Peri, Paolo Grazi e Giovan Batista Signorini; soprintendente di tutto il lavoro fu il cavaliere Giovanni del Turco[5].

Giulio Parigi[6] aveva allestito nella grande piazza fiorentina di Santa Croce «un superbissimo Teatro di figura ovata»[7] adatto a contenere una folla numerosa. Quando tutti furono sistemati, compresa l'ospite più attesa, la granduchessa Maria Maddalena, si sentì una «meravigliosa sinfonia di diversi musicali strumenti»[8] e comparvero in ordine i carri.
Il primo fu quello della Regina dell'India (Fig. 1), trainato «da sei animali in forma di Ronoceronti», alla cui sommità sedeva la bellissima *Lucinda* oggetto della contesa amorosa. Assieme a lei sfilava una folta schiera di damigelle e sacerdoti con «ricchi habiti, e proportionati al paese, & al grado loro»[9]. Il carro era seguito da ben «cento indiani a piè con l'arco in mano» e vestiti con abito «ricco insieme e capriccioso»[10].
Il figurino originale dei soldati indiani, di mano del Parigi, disegnato a penna e colorato ad acquarello, è conservato presso la Biblioteca Marucelliana[11] (Fig. 2). I soldati indiani indossano un corsetto

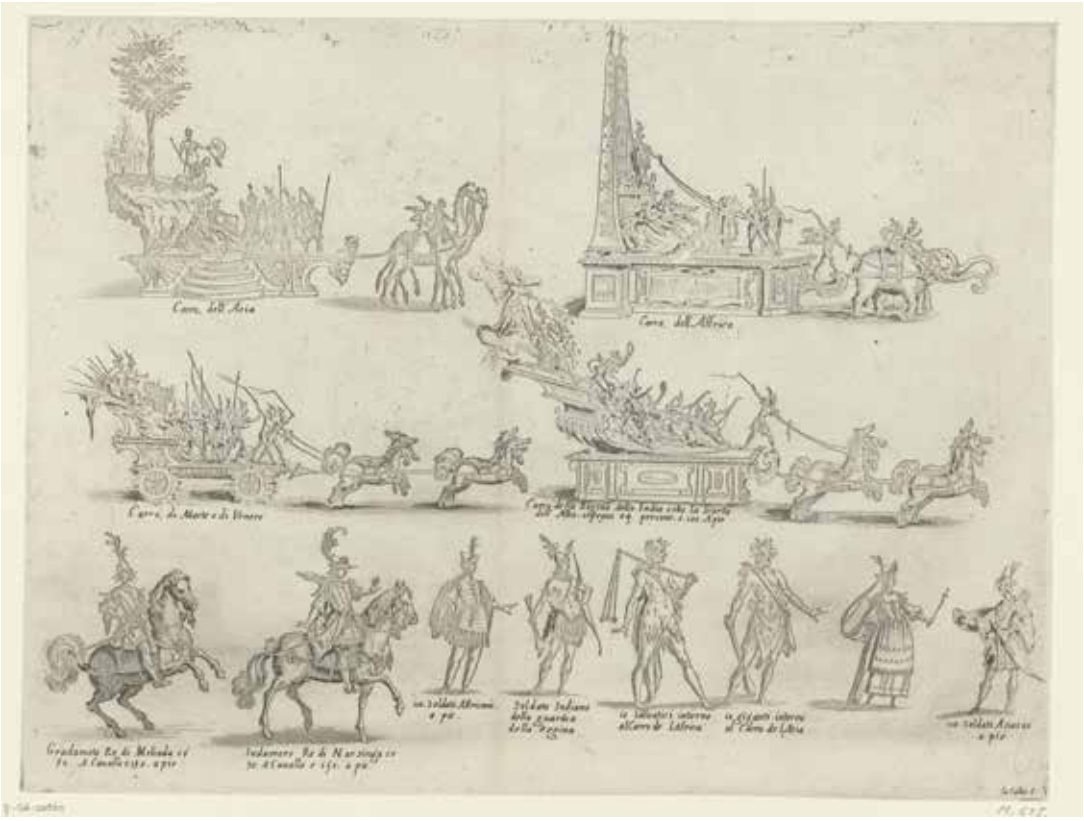


Fig. 1. Jacques Callot, 1616, *Guerra d'Amore, Carri e personaggi in costume*, acquaforte, mm. 224x297, Biblioteca Alessandrina, BUA, Misc. Ant. XIV.d.37.1. Su concessione del Mistero per i Beni e le Attività culturali.

che finge la nudità, gonnellino, mantello e collare di piume multicolore, calzari, arco, faretra e frecce. Il figurino mostra un elaborato copricapo in due varianti. I sacerdoti hanno grandi tuniche e copricapo di foggia orientale. L'abito della regina *Lucinda* si compone di un corpetto rigido abbottonato con alamari sul mezzo-davanti, ampie maniche a sbuffo, una sottana a più strati, un copricapo decorato da piume identico a quello dei soldati al suo seguito, ma arricchito da un velo.

Per realizzare i suoi modelli, Giulio Parigi sicuramente prese spunto dai repertori iconografici che circolavano in quegli anni. Il più noto in Italia fu senza dubbio quello di Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, dato alle stampe per la prima volta a Venezia nel 1590 e ripubblicato nel 1598 con l'aggiunta di numerose tavole con i costumi del Nuovo Mondo[12]. In particolare il costume della regina Lucinda ha come diretto riferimento iconografico l'illustrazione della Vergine persiana: «portano in testa un cappello alto di panno d'oro ornato di gioie, dal quale nasce un velo di seta vergato con alcune frangie, ò cerri di seta, & di oro cascando giù dietro gli arrivano fino a mezza gamba. […] La vestura di sopra è di cendale turchino fatta à modo di zimarra, ma alquanto curta con le maniche alquanto larghe, & lunghe, per le aperture delle quali cavano le braccia vestiti con le maniche della sottana. Non hanno al collo lattughe, né alcun'altro ornamento; ma lo mostrano nudo e bianco. La sottana è di tela di seta dipinta assai lunga»[13].

A quest'altezza cronologica, non si può certo parlare di una volontà filologica per la costruzione dell'abito teatrale, tuttavia è innegabile che gli artisti si documentassero per soddisfare la crescente curiosità dei loro contemporanei nei confronti dell'esotico.

Suscitare lo stupore degli spettatori dello spettacolo teatrale barocco con costumi ricercati e bizzarri era ovviamente uno degli scopi prioritari per gli artisti dell'epoca, soprattutto perché i personaggi dovevano essere il perfetto coronamento a mirabolanti macchine sceniche: «quello che rese maggior' meraviglia fù il vedere ch'in Aria fuora il Carro su certe nuvolette veniva l'Alba»[14]. Possiamo facilmente riconoscere questo personaggio, che suscitò tanta ammirazione fra gli astanti, nel figurino conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze[15] (Fig. 3). Per la sua invenzione Giulio Parigi copiò fedelmente la descrizione dell'Alba riportata dal Vasari all'interno della biografia di Taddeo Zuccari: «una fanciulla di quella bellezza, che i poeti s'ingegnano di esprimere con parole, componendola di rose d'oro, di porpora, di rugiada, di simil vaghezze, e questo quanto ai colori, & carnagione. Quanto all'habito, componendone pur' di molti uno che paia più al proposito; si ha da considerare che ella, come ha tre stati è tre colori distinti, così ha tre nomi Alba, Vermiglia, e Rancia; per questo gli farei una vesta fino alla cintura, candida, sottile, e come trasparente, dalla cintura infino alle ginocchia una sopraveste di scarlatto, con certi trinci è gruppi, che imitassero quei suoi riverberi nelle nuvole, quando è vermiglia, dalle ginocchia in giù fino a piedi di color' doro, per rappresentarla quando è rancia, avvertendo, che questa deve esser' fessa, cominciando dalle coscie, per fargli mostrare le gambe ignude; & così la veste, come la sopraveste siano scosse dal vento, & faccino pieghe, & svolazzi. Le braccia vogliono essere ignude ancor' esse d'incarnagione pur' di rose. Negl'homeri gli si facciano l'ali di varij colori, in testa una corona di rose, nelle mani si ponga una lampada, o una facella accesa [...]»[16]. La stessa descrizione è ripresa anche nell'*Iconologia* del Ripa, il quale aggiunge: «havrà le mani piene di fiori; perché al suo apparire s'aprono i fiori, che per la notte s'erano serrati»[17]. Vasari e Ripa furono fonti imprescindibili per coloro che in quegli anni lavoravano per la corte medicea. I complessi apparati iconografici ispirati al neoplatonismo e alle teorie evemeriste avevano codici linguistici specifici che gli artisti erano tenuti a

Fig. 2. Giulio Parigi, 1616, *Soldato indiano*, acquerello policromo, penna a inchiostro nero e matita preparatoria su carta, mm. 278x175. Firenze, Biblioteca Marucelliana (inv. B.33). Su concessione del Mistero per i Beni e le Attività culturali.

Fig. 3. Giulio Parigi, 1616, *Alba*, acquerello policromo, penna a inchiostro nero e matita preparatoria su carta, mm. 413x280. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, C.B.III.53, vol. II, f. 40r. Su concessione del Mistero per i Beni e le Attività culturali.

rispettare, riprodurre e perpetuare per far sì che lo spettacolo teatrale assumesse anche i contorni di una grande apologia allegorica.

È forse necessaria una breve digressione per ricordare che Giulio Parigi lavorò per lungo tempo e molto intensamente per la corte medicea come ingegnere e architetto, durante tutta la sua prolifica carriera ebbe modo di occuparsi in maniera assidua di scenografia e costumi teatrali. È noto altresì che presso la sua abitazione in via Maggio, avesse costituito una sorta di accademia dove si formarono Jacques Callot, Baccio del Bianco, Remigio Cantagallina e Inigo Jones. Tutte personalità che ebbero un percorso artistico simile a quello di Giulio e che si occuparono a più riprese di apparati effimeri, scenografie e costumi per spettacoli teatrali[18]. Il granduca e la corte incoraggiavano quella scuola, servendosi del suo fondatore come anche insegnante di matematica e scienze dei principini Medici. Proprio per questo Giulio ebbe la necessità di formarsi un ottimo bagaglio di exempla, di studiare i lavori dei suoi predecessori e di documentarsi sui repertori iconografici cari al casato medico. Sicuramente ebbe la possibilità di studiare attentamente la produzione vasariana e buontalentiana: si servì per esempio dei carri della *Mascherata della Genealogia degli Dei*[19] per la realizzazione di alcuni elementi scenografici della sue opere[20] e alcuni dei costumi di sua ideazione conservano molte suggestioni dai progetti per gli intermedi della *Pellegrina*[21].

Ma torniamo allo svolgimento dello spettacolo. Dopo che l'Alba ebbe cantato le sue strofe, il carro dell'India prese a muoversi, mettendosi da parte per lasciare il campo all'inizio della battaglia. A doversi sfidare erano il re asiatico di Narsinga, *Indamoro*, interpretato dallo stesso granduca, e il re africano di Melinda, *Gradameto*, interpretato da Don Lorenzo, fratello di Cosimo II. Ognuno dei due condottieri comandava quattro squadroni di soldati, entrambi erano accompagnati da un ricco apparato allegorico, il Carro dell'Asia e il Carro dell'Africa.

I costumi dei due personaggi regali sono una bizzarra combinazione di elementi ispirati alla moda contemporanea, all'antichità classica e a un immaginifico oriente: elmi

piumati, sciabole, fusciacche, corsaletti e stivali. Scorrendo le cronache dell'epoca si può leggere che il granduca era «armato di lucidissima, e pesante armatura, qual si conveniva alla qualità del suo personaggio è di quel che rappresentava. Portava la Targa all'Indiana, & in essa si vedeva la sua impresa figurata in uno scoglio percosso dall'onde, & aperto ai raggi d'un fulmine col motto 'Ogni dur rompe, & ogni altezza inchina'»[22], il suo cavallo era riccamente parato con finimenti gialli e turchini. Il principe Don Lorenzo invece era vestito con costume «del color de suoi», ovvero incarnato e nero, e «all'usi del paese», l'Africa. La sua impresa era un ramo di alloro disposto alla maniera di una corona in campo bianco; il suo motto, di virgiliana memoria, «Per tela per hostes»[23].

Fig. 4. Giulio Parigi, 1616, *Soldato asiatico*, acquerello policromo, penna a inchiostro nero e matita preparatoria su carta, mm. 369x255. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, C.B.III.53, vol. II, f. 39r. Su concessione del Mistero per i Beni e le Attività culturali.

Il costume indossato dai principi medici non soltanto doveva dare prova creatività ed estro, ma anche rispondere alla tipologia sociale. Dovevano essere rispettati sesso, età e status: non a caso i cronisti parlano sempre di abiti proporzionati al personaggio e alle qualità di chi li rappresenta. Siamo ancora in un'epoca in cui la moda non è espressione del gusto personale o dell'imitazione, ma ha una funzione profondamente gerarchica, costituisce un preciso segno di appartenenza sociale, è un vero e proprio indicatore di appartenenza geografica, identità civica e morale. Ogni abito dunque aveva un proprio codice linguistico che i contemporanei erano perfettamente in grado di decifrare[24].

Fra le fila dei soldati del granduca vi erano «due squadre di fanteria di 20» armate di «elmo, corsaletto, spada, rotella, & di piombarole da tirare. E li capi avean l'azza, & sergenti la sergentina; gli abiti eran tutti a una divisa listati di giallo, e turchino alla foggia asiatica»[25]. Il costume è visibile nell'incisione a corredo della descrizione a stampa, grazie alla quale si può facilmente risalire al progetto originale eseguito ancora una volta da Giulio e conservato nella collezione Palatina della Biblioteca Nazionale di Firenze[26] (Fig. 4). I soldati del principe Lorenzo erano in ugual numero e armati allo stesso modo. L'abito differiva solo nel modello, calzoni

lunghi fino alle caviglie con tunica stretta in vita da una fusciacca, e nel colore: incarnato e nero.
Quanto ai carri erano superbi e maestosi. Sulla cima di quello dell'Asia (Fig. 1) campeggiava un grande alloro con pomi dorati, proprio lì sopra aveva il suo nido di fuoco la Fenice che sbatteva continuamente le ali. Poco più in basso se ne stava accucciato un cammello, prostrato ai piedi di una fanciulla, personificazione dell'Asia. Alla base del carro trovavano posto quattro caverne, dove alloggiavano altrettante sculture, ciascuna delle quali teneva un'urna da cui sgorgavano acque cristalline, erano i quattro fiumi reali dell'Asia. Chiudevano la sfilata dodici giganti a piedi.
Il carro d'Africa era trainato da elefanti, alla sommità aveva due enormi obelischi decorati da geroglifici, alla base erano invece raffigurate le cateratte del Nilo, il Nilo Scopio, la Torre del Faro, Anubi, Osiride e altre divinità della mitologia egizia. L'Africa, rappresentata da una fanciulla metà svestita e con in capo un ornamento dalla testa elefantina, aveva ai suoi piedi la personificazione dei fiumi Niger e Nilo, i coccodrilli e le raffigurazioni degli episodi più significativi della storia e mitologia africana[27]. Il carro era infine circondato da dodici orridi «Salvatichi in sembiante fierissimo, neri, & pelosi» con tanto di mazze ferrate[28] (Fig. 1).
Terminata la mirabile sfilata, i carri si posero in disparte e lasciarono l'arena ai soldati che si sfidarono a battaglia ballando e giostrando. La tenzone fu interrotta dall'impetuosa apparizione di «un Carro tirato da ferocissimi Cavalli, sopra il quale veniva Marte Dio della guerra, & aveva seco Venere madre d'Amore»[29] vestiti con abiti classicheggianti: tuniche, corsaletti, scudi, lance e grandi elmi piumati. Pacificati gli animi dei contendenti, gli dèi dettero inizio a un «meraviglioso ballo»[30] equestre fatto di caroselli e complicate figure.

I superbi carri, dei quali si ha memoria visiva grazie alle incisioni del Callot, furono realizzati in «gesso di cartapesti» da Andrea Ferrucci. Per il suo lavoro lo scultore ebbe un compenso di 37 scudi. Gli altri oggetti di scena furono preparati da Camillo Paganelli, che guadagnò ben 106 scudi. Mentre Raffaello d'Orlando Gherardi e «li sua lavoranti», che spesero alcune giornate di lavoro «nel dipingere, e dorare diversi abiti e cartapesti», ricavarono complessivamente 66 scudi di salario[31].
L'operosa schiera dei dipendenti medicei lavorava per mesi all'allestimento di questi favolosi, quanto dispendiosi passatempi. Tutte le spese occorse per la festa sono scrupolosamente annotate nei registri contabili della Guardaroba medicea, ed è proprio in questi registri che si può scorrere l'elenco dell'impressionante quantità di oggetti scenici e costumi che servirono per la realizzazione dell'evento[32].
I cavalieri che parteciparono al balletto equestre indossavano braconi e calze di lana nera[33]; collari di velo bianco «a retino fatti a sgonfi» di tocca d'argento decorata da «bisanti attorno, vergati di seta di più colori»; guanti profumati «conci in gersomino». Gli stivali e stivaletti multicolori erano in marocchino o montone, le scarpe di corame. Per il ballerino Agnolino furono confezionate «calzette di seta colorata», mentre i cavalieri che corsero la giostra ebbero calze di «seta scarnatina» o lana rossa. Niccolò Landi ebbe 172 scudi per la fornitura accessori di cristallo e smalto; il gioielliere Giovan Battista Ricci 25 per «più bottoni di vetro di più colori, e dorati». Le stoffe furono realizzate da Rinaldo di Battista, che ebbe 170 scudi di compenso per «la tessitura di

più telette, e lame d'oro et argento falso», che probabilmente servirono per vestire la compagine di divinità e figure mitologiche che comparivano sui carri.
Una grande ricercatezza ovviamente, ma con un riguardo al risparmio: la tocca e la teletta erano sì intessute di laminetta d'argento e d'oro, ma falsa; per la maggior parte delle calze si usò la lana al posto della seta; i gioielli e i bottoni non erano di materiali preziosi, bensì di vetro colorato. L'effetto scenico era assicurato e le finanze salve, o quasi.

Indice delle abbreviazioni

ASF = Archivio di Stato di Firenze
BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
s.f. = stile fiorentino (o *ab Incarnatione*, si riferisce all'anno fiorentino che fu usato dal X secolo fino al 1749, iniziava il 25 marzo, festa dell'Annunciazione).

Note

[1] BNCF, ms. Capponi XXVI, *Diario di Ferdinando I e Cosimo II gran Duca di Toscana scritto da Cesare Tinghi, suo aiutante di Camera*, II, f. 15*v*. cit. in A. Solerti, *Musica, ballo, drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637 (con illustrazioni)*, Firenze 1905, p. 102.

[2] Cfr. C. Molinari, *Le Nozze degli Dèi*, Roma 1968, pp. 67-96.

[3] Cfr. R. Strong, *Arte e Potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano 1987, pp. 90-104; A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici 1539*-1637, New Haven and London 1964, pp. 126-128; A. R. Blumenthal, *Giulio Parigi stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle*, New York & London 1986, in partic. p. 38; R. Guardenti, *Florence 1616: La Guerra d'Amore de Giulio Parigi et Agnolo Ricci*, in *Corps dansant-Corps glorieux. Musique, dances et fetes de cour en Europea au temps d'Henri IV et Louis XIII*, a cura di M. B. Dufource - A. Surges, Bordeaux 2011, pp. 67-103.

[4] A. Salvadori, *Guerra d'Amore, Festa del Serenissimo Gran Duca di Toscana Cosimo Secondo, Fatta in Firenze il Carnevale 1615*, Firenze 1615; *Lettera al Sig. Albergo Cybo Principe di Massa sopra il Giuoco fatto dal Granduca intitolato Guerra d'Amore il dì 12 febbraio 1615 in Firenze*, Pisa 1615.

[5] A. Salvadori, *Guerra d'Amore…*, 1615, p. 52.

[6] Per le notizie su Giulio Parigi e la sue opere si vedano: F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, *opera di Filippo Baldinucci fiorentino Accademico della Crusca*, *con non note ed aggiunte*, in Idem, *Opere*, vol. XI, Milano 1808-1812, pp. 31-32; *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi,* a cura di M. Fossi, Firenze 1975 (il codice manoscritto è conservato presso la BNCF, Palat. 853). A. M. Nagler, *Theatre festivals of the Medici…*,1964; A. R. Blumenthal, *Giulio Parigi's stage designs…*, 1986; A. Baroni, *A scuola di incisione da Giulio Parigi: Cantagallina e altri*, in "Paragone", LX, 84/85, 2009, pp. 88-94; L. Berti, *Giulio e Alfonso Parigi*, in "Palladio", I, 4, 1951, pp. 160-164; A. Buccheri, *Il ruolo della scenografia da Bernardo Buontalenti a Giulio Parigi*, in *Storia delle Arti in Toscana*, vol. V, *Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 21-29; R. Linnenkamp, *Giulio Parigi architetto*, in "Rivista d'arte", 33, 1960, pp. 51-63; *Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*, catalogo della mostra a cura di M. Fabbri - E. Garbero Zorzi - A. M. Petrioli Tofani, Milano 1975.

[7] A. Salvadori, *Guerra d'Amore…*, 1615, p. 6.

[8] A. Salvadori, *Guerra d'Amore…*, 1615, p. 7.

[9] *Lettera al Sig. Albergo Cybo…*, 1615, p. A2*v.*

[10] A. Salvadori, *Guerra d'Amore…*, 1615, p. 8.

[11] Cfr. A. R. Blumenthal, *Giulio Parigi's stage designs…*, 1986, p. 38, tav. 120; E. Povoledo, *Giulio Parigi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di S. D'Amico, vol. VII, Roma 1960, *ad vocem*.

[12] Cfr. G. Butazzi, *Repertori di costumi e stampe di moda tra i secoli XVI e XVIII*, in S*toria della moda*, a cura di G. Butazzi - R. Varese, Bologna 1995, pp. 2-25.

[13] C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni. La moda nel Rinascimento*: *Europa, Asia, Africa, Americhe,* a cura di M. F. Rosenthal - A. R. Jones, ristampa anastatica, Roma 2010, p. 506.

[14] A. Salvadori, *Guerra d'Amore*..., 1615, p. 8.

[15] A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro dei Conti di Emilio de' Cavalieri. Saggio storico artistico (1895)*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze 1964, pp. 64-107, in partic. p. 68 n. 4; A. R. Blumenthal, *Giulio Parigi's stage designs*..., 1986, p. 38, tav. 121.

[16] G. Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori et architettori scritte da M. Giorgio Vasari*, parte III, vol. II, Firenze 1568, p. 706.

[17] C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichita et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, et Scultori per rappresentare le virtù, vitii, affetti et passioni humane,* Roma 1593, p. 26.

[18] F. Baldinucci, *Notizie de' professori...*, in Idem, *Opere*..., 1808-1812, pp. 31-32; A. Baroni, *A scuola di incisione da Giulio Parigi*..., in "Paragone", 2009, pp. 88-94.

[19] Per notizie sul famoso spettacolo si rimanda a: *Mostra di disegni vasariani. Carri trionfali e costumi per la genealogia degli Dei (1565),* catalogo a cura di A. M. Petrioli, Firenze 1966; *La Mascherata degli Dei*, http://mascherata-firb.ctl.sns.it.

[20] C. E. Rava, *Scenografia tra Manierismo e Barocco*, in "Antichità viva", VI, 5, 1967, pp. 15-29; A. M Petrioli Tofani, *Maestri della decorazione del teatro*, "collana Biblioteca di disegni", vol. 28, Firenze 1981, scheda 5, p. 28.

[21] Per le notizie sui costumi realizzati da Bernardo Buontalenti per gli intermezzi della *Pellegrina* si rimanda a: A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*..., in *La rinascita del paganesimo*..., 1964, pp. 64-107. T. Pasqui, *«Libro dei Conti della Commedia», La sartoria teatrale di Ferdinando I de' Medici nel 1589,* Firenze 2010.

[22] *Lettera al Sig. Albergo Cybo*..., 1615, p. B*r*.

[23] *Lettera al Sig. Albergo Cybo*..., 1615, p. B2*v*.

[24] Cfr. C. Vecellio, *Habiti antichi et moderni*..., 2010, p. 16.

[25] *Lettera al Sig. Albergo Cybo*..., 1615, p. B*v*.

[26] A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*..., in *La rinascita del paganesimo*..., 1964, in partic. p. 68 n. 4.

[27] *Lettera al Sig. Albergo Cybo*..., 1615, p. B2*v*-C*r*.

[28] *Lettera al Sig. Albergo Cybo*..., 1615, p. C*r*.

[29] A. Salvadori, *Guerra d'Amore*..., 1615, p. 42.

[30] A. Salvadori, *Guerra d'Amore*..., 1615, p. 49.

[31] ASF, *Guardaroba Medicea*, b. 341, Giornale dei manifattori, febbraio 1616 [s.f. 1615], ff. 38-39.

[32] ASF, *Guardaroba Medicea,* b. 340, Vestiri, febbraio 1616 [s.f. 1615], ff. 7, 23, 47, 50; ASF, *Guardaroba Medicea*, b. 336, Quaderni di entrata e uscita, febbraio 1616 [s.f. 1615], f. 22*r*; ASF, *Guardaroba Medicea*, b. 336, Quaderni di entrata e uscita, febbraio 1616 [s.f. 1615], f. 341, Giornale dei debitori e creditori, febbraio 1616 [s.f. 1615], ff. 2*v*, 2*r*.

[33] Ad applicare le calze ai braconi, fu il sarto Antonio Battista, che fu pagato 42 scudi.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Un calice inedito di Cosimo Merlini

di Marco Coppe

Fig. 1. Cosimo Merlini, 1637, *Calice*, argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti a fusione, Montughi, Convento dei Padri Cappuccini.

Nel convento dei padri Cappuccini di Montughi, situato sulle colline di Firenze, è custodita una notevole raccolta di opere d'arte che comprende dipinti, sculture e arredi liturgici. A quest'ultimo nucleo, tra i tanti più usuali o a carattere seriale, appartiene un arredo particolarmente degno di nota (Fig. 1) che è stato rintracciato nel 1983 tra i calici in disuso conservati nella vecchia sagrestia ed annotato nello schedario interno del convento[1]. Realizzato in argento parzialmente dorato, è lavorato a sbalzo, cesellato, inciso a freddo, e presenta parti a fusione[2]. Dal punto di vista formale, presenta un piede a sezione circolare impostato su un basso gradino rialzato da una fascia modanata. Il campo interno del piede è costituito da spighe di grano intrecciate i cui steli, salendo e aderendo al fusto, si innestano in un nodoso ramo di vite che sorregge un grappolo d'uva; il tralcio si apre in una teoria di pampini in rilievo che abbraccia la coppa liscia e appena svasata. Il gradino del piede reca l'iscrizione "COSMVS MERLINVS INV. FAC. FLOR. 1637".

È facile riconoscere nel calice un'opera autografa della maturità di Cosimo Merlini (1580-1641)[3], orafo di origine bolognese la cui attività è documentata a Firenze dal 1614 al 1641[4] e attestata da una serie di opere, alcune delle quali di grande importanza. Come già evidenziato dalla critica, il Merlini seppe interpretare in modo assolutamente innovativo tipologie di arredi la cui struttura era oramai fissata in precisi canoni. La Croce reliquario della Passione[5], conservata presso il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, ne è un esempio: nonostante la particolarità della reliquia che doveva contenere, la croce è caratterizzata da elementi formali e compositivi proposti in una versione raffinata e personale, configurandosi

Fig. 2. Cosimo Merlini, 1637, *Calice* (partt.), argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti a fusione, Montughi, Convento dei Padri Cappuccini.

in «una delle più significative interpretazioni di tale tipologia»[6]. Aspetto non comune, il maestro seppe inoltre coniugare la realizzazione di arredi per la Galleria a quelli per la committenza privata, realizzando queste ultime commissioni nella bottega del fratello Pietro Paolo sul Ponte Vecchio[7]. Da un punto di vista stilistico interpretò le esigenze controriformiste combinando spiccato naturalismo, particolare fantasia artistica e straordinaria tecnica esecutiva; come evidenziato da Antonio Paolucci; tuttavia, è difficile capire se il suo stile, soprattutto per i pezzi caratterizzati da uno spiccato naturalismo, appartenga «all'ambito del formalismo metaforico e intellettualizzante della maniera o se già non sia lecito parlare delle '*imageries*' visuali enfatiche e naturalistiche dell''età barocca»[8].

Questi elementi formali si ritrovano nel calice in esame, firmato e datato 1637 (Fig. 2); esso si configura in una delle sue opere più rappresentative attestandosi in una distillata summa del suo stile. Se è vero, infatti, che in esso sono enucleati gli elementi tipici dell'opera tarda del Merlini, è tuttavia da sottolineare l'assenza di scene figurate che insieme ad attributi simbolici compaiono nella sua produzione coeva. Di ricercata complessità e ricchezza è la simbologia eucaristica del Pane e del Vino concretizzata dalle spighe di grano, dal grappolo d'uva e dai pampini di vite del sottocoppa. Questi elementi diventano simultaneamente, simbolo, decorazione e struttura; lo stesso accade nella pisside del Museo della Basilica di Santa Maria dell'Impruneta[9] (Fig. 3), definita come una "vera e propria catechesi eucaristica figurata"[10]. Con questa opera il nostro calice condivide la stessa datazione e i caratteri formali del piede, del fusto e del nodo. Oltre naturalmente alla tipologia, è la sezione superiore a differenziarli: la coppa della pisside presenta brani figurati con iscrizioni latine relative a prefigurazioni bibliche dell'istituzione eucaristica; al contrario, nel calice di Montughi, non vi è una figurazione narrativa ma una struttura che combina forma e simbolo.

Un confronto obbligato va stabilito con il calice conservato presso la chiesa di San Bartolomeo a Prato[11] (Fig. 4). Questo arredo non è mai stato attribuito direttamente al Merlini probabilmente per la mancanza di un'iscrizione e della relativa firma; il

Fig. 3. Cosimo Merlini, 1637, *Pisside*, argento sbalzato, cesellato e inciso con parti a fusione, Firenze, Museo della Basilica di Santa Maria dell'Impruneta.

Fig. 4. Bottega di Cosimo Merlini, prima metà del XVII secolo, *Calice*, argento sbalzato, cesellato e inciso, Prato, chiesa di San Bartolomeo.

Paolucci sostiene che «la qualità del manufatto risulta evidente nella finezza dell'esecuzione, nella nobiltà e nell'eleganza delle forme e soprattutto nella stupenda invenzione (che, quasi, verrebbe fatto di definire 'liberty') di quei pampini di vite che a guisa di corolla vegetale formano la sottocoppa»; e, nel merito dell'attribuzione, che «anche se non firmato non potrà non essere attribuito data la strettissima somiglianza stilistica con la pisside dell'Impruneta, alla bottega dell'illustre artefice»[12]. Anche la Nardinocchi non lo riferisce direttamente al Merlini, sostenendo con invidiabile prudenza che «il calice […] pur non presentando la firma del maestro, è sicuramente riconducibile – come è già stato sostenuto – alla sua produzione per l'in-

Fig. 5. Bottega di Cosimo Merlini, prima metà del XVII secolo, *Calice* (part.), argento sbalzato, cesellato e inciso, Prato, chiesa di San Bartolomeo.

Fig. 6. Cosimo Merlini, 1637, *Calice* (part.), argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti a fusione, Montughi, Convento dei Padri Cappuccini.

Fig. 7. Bottega di Cosimo Merlini, prima metà del XVII secolo, *Calice* (part.), argento sbalzato, cesellato e inciso, Prato, chiesa di San Bartolomeo.

Fig. 8. Cosimo Merlini, 1637, *Calice* (part.), argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti a fusione, Montughi, Convento dei Padri Cappuccini.

confondibile disegno, peraltro prossimo, per concezione e per finezza di esecuzione, alla citata pisside dell'Impruneta»[13]. Si parla dunque di bottega e di stile: in modo del tutto plausibile e convincente, considerando che Cosimo ebbe due figli, Giovan Battista[14] e Marc'Antonio[15], orafi attivi nella seconda metà del Settecento[16]. Entrambi gli studiosi, nonostante non potessero conoscere il calice di Montughi, hanno fornito una proposta attributiva cauta sul calice pratese sulla base della quale oggi, quasi trent'anni dopo, risulta possibile abbozzare un discorso critico comparato che ne trae diretto beneficio.

Questa analisi si concentrerà sui caratteri formali che differenziano i due arredi analizzando tre macro-aree: piede, fusto e nodo, sottocoppa e coppa.

Partendo dal basso è evidente come il piede dei due calici sia simile per matrice ma non per struttura: quello dell'arredo di Prato (Fig. 5) presenta un alto gradino impostato su due cornici modanate, mentre nel fiorentino esso è costituito da un gradino liscio sul quale si imposta una cornice modanata anch'essa liscia. Si notano le differenze più evidenti sul campo interno del piede che, nell'esemplare pratese, risulta definito in modo più elementare costituendosi da un fondo liscio e piatto sul quale poggiano spighe di grano ben definite. Nel secondo (Fig. 6), al contrario, le spighe si sovrappongono e si intrecciano strutturando il campo interno del piede, con effetto di grande naturalismo. Si noti inoltre come il fusto, abbracciato dagli steli delle spighe, sia nell'arredo pratese a sezione circolare mentre in quello di Montughi si configuri in modo convincente in un esile tronco che nasce direttamente dalla terra.

Fig. 9. Bottega di Cosimo Merlini, prima metà del XVII secolo, *Calice* (part.), argento sbalzato, cesellato e inciso, Prato, chiesa di San Bartolomeo.

Fig. 10. Cosimo Merlini, 1637, *Calice* (part.), argento dorato sbalzato, cesellato e inciso con parti a fusione, Montughi, Convento dei Padri Cappuccini.

Analizzando ora la sezione mediana, notiamo come nel fusto del calice pratese (Fig. 7) gli steli delle spighe di grano siano recisi appena sopra il collo del piede. A livello di percezione, questo comporta che il grappolo che funge da nodo sembri una sua appendice decorativa. Nell'opera fiorentina (Fig. 8), al contrario, il grappolo d'uva non si limita a ornare il nodo, ma diventa la stessa struttura. Differente è la resa degli acini, regolari e geometrizzanti in quello pratese, irregolari e vibranti in quello fiorentino; da notare, inoltre, come gli steli delle spighe lo penetrino comprimendone la parte inferiore che si espande, superiormente, in un modo squisitamente naturalistico. Le spighe dell'esemplare pratese si presentano strette al fusto da un disco modanato che non ha senso all'interno della struttura formale e simbolica dell'insieme; nel calice fiorentino, invece, sono legate da una cordicella intrecciata di raffinata fattura «con un effetto di straordinaria e suggestiva casualità»[17]. Infine, il raccordo tra nodo e sottocoppa nell'opera pratese diventa un semplice nodo a rocchetto con incise venature ad imitazione della corteccia della pianta di vite, tradendo una certa rigidità e artificialità; in quello fiorentino lo stesso raccordo è reso in maniera molto più naturalistica, identificandosi percettivamente in un nodoso ramo di vite al quale, inferiormente, è attaccato un grappolo d'uva.
Per quel che riguarda coppa e sottocoppa, nella sezione superiore del calice pratese la teoria di pampini che costituisce il sottocoppa (Fig. 9) presenta nervature superficiali in rilievo e un margine vivo che tradiscono un'aderenza al dato botanico mal trasferita dalla carta all'argento. Nel calice fiorentino la stessa teoria (Fig. 10) che struttura il sottocoppa appare molto più naturalistica in quanto realizzata in una lamina sottile e

ad essa più aderente, che ricorda una vera foglia di vite; le nervature dei pampini, inoltre, non sono in rilievo ma incise e non sembrano più seguire un modello geometrizzante.

Alla luce di questa analisi, sembra ragionevole escludere che il calice pratese sia stato realizzato da Cosimo Merlini: troppe infatti risultano le semplificazioni compositive e tecniche che lo caratterizzano. Altrettanto evidente è l'inferiorità del lessico formale che risulta impoverito rispetto all'esemplare di Montughi. Anche considerandolo una replica sembra tuttavia persistere un problema tecnico-stilistico.

In quest'ottica è necessario prendere in considerazione un terzo calice (Fig. 11) conservato presso la sacrestia del Duomo di Firenze[18]; l'arredo venne probabilmente commissionato da Leone Strozzi (1637-1703) all'orafo romano Francesco I Teoli[19] (1658-1729), come è suggerito dal fatto che il suo stemma con insegne canonicali e vescovili compare sul coperchio della perduta patena del calice[20]. Sull'arredo compare il punzone che il Teoli utilizzò dal 1688 al 1729, una torretta fuori campo[21], e il bollo camerale romano con il triregno e le chiavi incrociate[22] (Fig. 12); questi elementi forniscono la possibilità di datare il calice entro il 1700. L'opera del Teoli, considerato una replica dell'arredo pratese, è in effetti paragonabile per struttura e dimensioni, ma rispetto a quest'ultimo presenta una superiore qualità tecnico-realizzativa ed elementi strutturali secondari leggermente diversi. Se confrontato con il calice di Montughi, è evidente come l'opera del Teoli risulti più vicina a questa che all'esemplare pratese; emerge infatti una maggiore capacità analitica ed un più efficace sforzo mimetico. È altresì vero che il calice realizzato dall'argentiere romano è qualitativamente inferiore a quello di Montughi come si può notare, ad esempio, nella resa schematica del sottocoppa che presenta una rigidità formale simile a quella del pratese. Il calice del Teoli dunque, pur non

Fig. 11. Francesco I Teoli, *ante* 1700, *Calice*, argento sbalzato cesellato e inciso, Firenze, Sacrestia del Duomo.

Fig. 12. Francesco I Teoli, *ante* 1700, *Calice* (part.), argento sbalzato cesellato e inciso, Firenze, Sacrestia del Duomo.

raggiungendo le vette di raffinatezza e di eleganza dell'opera di Montughi, si pone come una via di mezzo tra il calice autografo e la sua derivazione pratese. È lecito quindi ipotizzare che il Teoli non abbia preso a modello il calice di Prato per la sua replica ma quello di Montughi o, al limite, una sua copia più fedele realizzata dalla bottega[23].

Per concludere, alla luce dell'inedito calice di Montughi, sicuramente di mano di Cosimo Merlini, è evidente come l'esemplare pratese risulti declassato ad opera derivata. Resta da capire se vi sia un rapporto che vada oltre quello formale e stilistico con la pisside dell'Impruneta, anch'essa datata al 1637; in questo senso è lecito chiedersi se sia possibile ricondurre questo inedito calice, come è stato proposto da Paolucci per questa pisside[24], al gruppo di ex-voto offerti alla Vergine dell'Impruneta negli anni immediatamente successivi alle celebrazioni del 1633[25]. Altro tema che meriterebbe ulteriori analisi è quello delle repliche e delle varianti, fisiologiche nel caso dei grandi maestri, ma che, per il Merlini, non si è ancora concretizzata in contributi scientifici.

Note

[1] Schedario interno del convento dei padri Cappuccini di Montughi, vol. II, n. 28, p. 69.

[2] Le misure si attestano in cm 22,5×11,5.

[3] Per il profilo biografico e l'attività di questo maestro si veda in particolare: C. Aschengrenn Piacenti, *Two jewellers at the Grand Ducal court of Florence around 1618*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 12.1965/66, 1/2, pp. 115-121; A. Paolucci, *Per Cosimo Merlini il vecchio, orafo Granducale*, in "Antichità viva", 14.1975, 6, pp. 24-30; Idem, *Cosimo Merlini*, in *Il Seicento fiorentino*, a cura di G. Guidi - D. Marcucci, vol. III, p. 127; R. Tarchi - C. Turrini, *Nuovi contributi sull'attività dell'orafo Cosimo Merlini tra committenza granducale ed ecclesiastica*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVII, 3, 1987, pp. 757-770; E. Nardinocchi, *I merlini: una dinastia di orafi*, in "MCM. La Rivista delle Arti Minori", 9, 1989, pp. 10-12; Eadem, *Laboratori in Galleria e botteghe sul Ponte Vecchio. Sviluppi e vicende dell'oreficeria nella Firenze del Seicento*, in *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, a cura di D. L. Bemporad, vol. I, Firenze 1993, pp. 114-133; Eadem, in *Argenti fiorentini*..., vol. I, 1992, pp. 425-426.

[4] R. Tarchi - C. Turrini, *Nuovi contributi...,* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa"..., 1987, pp. 736-758.

[5] *Argenti fiorentini*..., a cura di D. Liscia Bemporad, scheda n. 92, II, p. 143.

[6] *Ibidem.*

[7] R. Tarchi - C. Turrini, *Nuovi contributi...,* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa"..., 1987, p. 744.

[8] A. Paolucci, *Per Cosimo Merlini...,* in "Antichità viva"..., 1975, p. 27.

[9] Sulla pisside conservata presso il Museo del Tesoro di Santa Maria, Firenze, (Impruneta) si veda PSAE, n. cat. 00006883; *Mostra del tesoro di Firenze sacra*, Convento di San Marco, vol. I, 1933, p. 130; A. Paolucci, *Per Cosimo Merlini...,* in "Antichità viva"..., 1975, pp. 27-28; *Impruneta. Arte e tradizione*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi - A. Paolucci, Firenze 1977, n. 10, p. 41; A. Paolucci, *Le opere d'arte*, in *La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di C. Beltramo Ceppi, Firenze 1980, n. 102, p. 262; C. Proto Pisani - A. Paolucci A. - B. Pacciani, *Il Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta*, 1987, n. 13, pp. 42-43; R. Tarchi - C. Turrini, *Nuovi contributi...,* in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa"..., 1987, p. 751; E. Nardinocchi, in *Argenti fiorentini*..., a cura di D. L. Bemporad, vol. II, 1992, n. 126, pp. 198-200; G. Cantelli, *Storia dell'oreficeria e dell'arte tessile in Toscana dal Medioevo all'età moderna*, Firenze 1996, cap. IV, pp. 9-10, fig. 9, p. 259.

[10] A. Paolucci, *Le opere d'arte*, in *La comunità cristiana*..., 1980, n. 102, p. 262.

[11] Sul calice conservato presso la Chiesa di San Bartolomeo, (Prato), si veda PSAE, n. cat. 0034385; A. Paolucci, *Per Cosimo Merlini*..., in "Antichità viva"..., 1975, n. 13, p. 30, G. Cantelli, *Storia dell'oreficeria*..., 1996, cap. IV, p. 10, fig. 10, p. 259.

[12] G. Cantelli, *Storia dell'oreficeria*..., 1996, p. 29.

[13] *Argenti fiorentini*..., a cura di D. L. Bemporad, vol. I, 1992, p. 127.

[14] Per il suo profilo biografico si veda *Argenti fiorentini*..., a cura di D. L. Bemporad, vol. I, 1992, p. 425.

[15] *Ibidem.* È da segnalare inoltre che Marc'Antonio realizzò un calice datato 1682 (FIG. 13) simile per tipologia ma non sovrapponibile ai tre calici analizzati nell'articolo; si veda al proposito M. Fanti, *Il Museo di San Petronio in Bologna*, Bologna, 1970, pp. 57-58; *La Basilica di San Petronio*, vol. II, Bologna, 1983, p. 305, tav. 381, p. 308.

[16] Si veda in particolare il prezioso contributo di E. Nardinocchi, *I Merlini: una dinastia di orafi*, in "MCM. La rivista delle arti minori"..., 1989, pp. 10-12.

[17] A. Paolucci, *Per Cosimo Merlini*..., in "Antichità viva"..., 1975, p. 29 (il riferimento in questo caso è al calice di argento conservato presso la Chiesa di San Luco, Mugello, ma risulta calzante anche per l'arredo in esame).

[18] Sull'arredo si veda PSAE, n. cat. 00347993.

[19] Per il profilo biografico del Teoli si veda C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato*, VII voll., Parte prima, Roma, pp. 459-460.

[20] Sul manufatto si veda la scheda della Soprintendenza di Firenze n. 09/00347992.

[21] C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari*..., n. 1016, p. 460.

[22] C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmari*..., n. 56, p. 16.

[23] Si veda la nota n. 11.

[24] A. Paolucci, *Per Cosimo Merlini*..., in "Antichità viva"..., 1975, p. 28.

[25] Questi due arredi come detto, presentano una sezione inferiore e mediana assolutamente sovrapponibile; è interessante segnalare come nella pisside il Merini si firmi COSMUS MERLINUS BONON. FAC. FLOR. A. D. 1637 mentre nel calice come COSMUS MERLINUS INV. FAC. FLOR. 1637. A sottolineare nel primo caso la sua origine bolognese mentre nel secondo la paternità (del disegno) dell'opera.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Kato Klisma, Ktikados e Sant'Antonio di Tinos

di Giovanni Boraccesi

Questo contributo si sofferma ad analizzare gli argenti di due villaggi rurali dell'isola greca di Tinos, vale a dire Kato Klisma e Ktikados, come pure quelli custoditi nella chiesa dei Minori Conventuali del capoluogo isolano, qui con taluni reperti di respiro europeo. Come finora rilevato negli altri centri delle isole Cicladi[1], tali manufatti sono per la gran parte essenziali alla quotidiana liturgia, tenendo altresì conto delle ridotte disponibilità economiche che caratterizzavano ognuna di queste comunità cattoliche, da secoli stanziate in questo lembo di Grecia. Ricordo ancora una volta che l'assenza di documenti archivistici non permette di fornire precise datazioni, ragion per cui la loro cronologia si basa essenzialmente sugli elementi stilistici e, in alcuni casi, su iscrizioni, date o punzoni incussi. Come nelle altre chiese isolane da me investigate, non sono stati presi in considerazione oggetti in metallo non prezioso, in quanto di fattura scadente o perché di produzione seriale.

Nella chiesa di Kato Klisma, dedicata all'Assunta, ho rinvenuto sette pezzi d'argenteria. L'opera più antica è rappresentata da una ragguardevole *Pisside* (Fig. 1) in argento e argento dorato, con base mistilinea rigonfia scompartita in campi triangolari decorati da minuti e variegati elementi naturalistici frammisti a teste di angeli. Il fusto ha un nodo a sezione triangolare, pur esso con decori vegetali che tornano a caratterizzare il sottocoppa dal profilo movimentato. La semplice coppa è chiusa da un coperchio, ugualmente scompartito e decorato a motivi naturalistici, a sua volta sovrastato da una sfera che in principio sosteneva una perduta crocetta apicale.

Fig. 1. Argentiere romano, *Pisside*, metà del XVIII secolo. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

Fig. 2. Argentiere romano, *Calice*, metà del XVIII secolo. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

Fig. 3. Argentiere dell'impero ottomano, *Ostensorio*, primo quarto del XIX secolo. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

Sebbene i punzoni impressi risultino illeggibili, l'opera in esame, come il calice descritto subito dopo, sembra configurarsi nell'ambito di una produzione romana, di cui proprio a Tinos si sono rinvenuti diversi reperti; ciò non deve stupire, in quanto l'isola, come più volte sottolineato, è fin dal medioevo sede di un episcopato latino. Per motivi stilistici la pisside in esame, un esempio ricco e raffinato di argenteria chiesastica, è databile alla metà del XVIII secolo. Confronti si possono stabilire, per esempio, con alcuni esemplari conservati nelle chiese di Roma[2] e in quelle marchigiane (Fermo, Servigliano)[3].

Alla medesima cultura, appartiene il successivo *Calice* (Fig. 2). La base, su orlo mistilineo, è decorata a sbalzo e a cesello da motivi fogliacei che si alternano a teste di cherubini e cartigli contenenti i simboli della Passione. Movimentati sono pure il fusto e il nodo a sezione triangolare che accoglie altre testine di cherubini. Il sottocoppa, in argento dorato e forse non pertinente, presenta in basso una corona di baccelli e in

Fig. 4. Argentiere dell'impero ottomano, *Croce astile*, primo quarto del XIX secolo. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

Fig. 5. Argentiere italiano o dell'impero ottomano, *Calice*, primo quarto del XIX secolo. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

alto motivi foliacei inframmezzati da teste di cherubini. Sul bordo superiore corre un irregolare motivo a volute vegetali. Esemplari simili si ritrovano abbondantemente in quello che fu lo Stato Pontificio; si vedano, per esempio, i calici di alcune località delle Marche (Ripatrasone, Offida)[4] e di Roma[5].

Al periodo iniziale del secolo XIX, sarebbe da ricondurre un *Ostensorio* (Fig. 3) in argento e argento dorato poggiante su un piede circolare decorato da un semplice motivo di baccellature affiancate tra loro in maniera obliqua. Sul collo del piede sono cesellati motivi naturalistici. Il fusto, alquanto articolato, presenta un nodo a vaso con tre teste di cherubini. La raggiera mostra nel mezzo una teca circolare perimetrata esternamente da un nuvolario e superiormente da una croce con vetri colorati. Opera di discreta fattura è ascrivibile a un argentiere ottomano. Un ostensorio molto simile, specialmente per la base e il fusto, è allogato nella chiesa di San Giovanni a Komi[6].

Fig. 6. Antonio Marisi, *Lampada pensile*, 1821. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

Fig. 7. Argentiere dell'impero ottomano, *Lampada pensile*, primo quarto del XIX secolo. Kato Klisma, Chiesa dell'Assunta.

Come più volte rilevato dall'esame del patrimonio argentario delle chiese di Tinos, una particolare suppellettile rinvenuta con frequenza è la croce astile, per la gran parte caratterizzata da una comune tipologia e stile nonché da una produzione che, rifacendosi ai prototipi aulici di Venezia, va ricercata nei numerosi laboratori orafi installati nelle due più importanti città dell'impero ottomano prossime alla Grecia, vale a dire Istanbul e Smirne.

Secondo una consuetudine delle croci veneziane di età medievale e rinascimentale, la *Croce astile* (Fig. 4) di Kato Klisma presenta un profilo perlinato e movimentato da sporgenze; il bordo esterno era perimetrato da decori traforati – ne resta solo uno – che in principio conferivano all'opera una certa eleganza e ariosità. Le terminazioni trilobate accolgono formelle sbalzate e dorate con le figure degli evangelisti: in alto, san Giovanni; a sinistra, san Marco; a destra, san Matteo; in basso, san Luca. Nel mezzo è il Crocifisso mentre il *verso*, in ragione dalla sagoma stampigliata sulla superficie metallica, ospitava una figura dell'Assunta, titolare della chiesa, in origine circondata da quattro cherubini, di cui due perduti. Nelle terminazioni di questo lato della croce notiamo: in alto, il Padre Eterno; a sinistra, la Vergine; a destra, san Giovanni; in basso, la Maddalena. Il nodo sferoidale presenta elementi foliacei di gusto neoclassico.

Questa croce trova confronti in una serie di esemplari diffusi, come detto, nelle chiese di Tinos. Per quel che qui interessa, sintomatico è l'accostamento con quella, assai più integra, di Ktikados (1817), descritta più innanzi, che sembra essere uscita dalla stessa bottega e, quindi, per analogia, ipoteticamente assegnata allo stesso artefice; tale confonto, inoltre, ci aiuta a capire meglio l'originale impostazione di questa di Kato Klisma.

Fig. 8. Argentiere veneziano (?), *Calice*, metà del XVIII secolo. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Fig. 9. Argentiere dell'impero ottomano, *Croce astile*, 1817. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Il successivo *Calice* (Fig. 5), dalle linee molto sobrie, presenta una base circolare e gradinata decorata da un fregio a palmette e da una sovrastante fascia a corda. Il fusto ha un nodo a vaso oblungo ravvivato alle estremità dalla riproposizione del motivo a corda. Fitti baccelli decorano il sottocoppa che termina con un cordolo decorato, ancora una volta, con il motivo a corda. La struttura semplice di tale reperto assieme ai decori, di chiaro gusto neoclassico, mi inducono a collocarlo al primo quarto dell'Ottocento e ad assegnarlo a un artefice italiano o ottomano, la cui bottega andrà probabilmente individuata nella città di Smirne o di Istanbul.

Un'altra particolare suppellettile rinvenibile in quasi tutte le chiese di Tinos finora investigate è la lampada pensile. Quella della chiesa di Kato Klisma (Fig. 6), che perpetua modelli veneziani settecenteschi, riporta la seguente iscrizione: + ΧΕΙΡ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΜΑΡΙΣΗ + 1821, vale a dire (DALLA) MANO (DI) ANTONIO MARISI 1821. Ciò porta a conoscere per la prima volta il nome del suo artefice – probabilmente attivo nella città di Istanbul o di Smirne a servizio delle folte comunità cristiane qui stanziate – che si aggiunge agli altri emersi in questa ricerca.

Alla già nota personalità di Giovanni Fakis (o Facis o Face) nato a Tinos attorno al 1634 e attivo a Roma tra il 1685-1692[7], andrà aggiunto l'argentiere P. Tassi[8] e numerosi altri anonimi che man mano affiorano dalla lettura dei rispettivi punzoni: φχ sul secchiello della cattedrale di Naxos[9]; FS sull'ostensorio di Steny[10], MC su degli arredi da quadro della chiesa San Nicola di Bari a Tinos[11]; NM sul turibolo ed IM sulla croce e sul vassoio tutti ad Agapi[12]; MA sulla navicella di Potamia[13]; MJ sul turibolo di

Fig. 10. Argentiere francese, *Calice*, primo quarto del XIX secolo. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Fig. 11. Fratelli Favier, *Calice*, post 1838. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Komi[14]. In questo elenco, inoltre, anticipo la presenza di altri due punzoni, CV e ZK, rispettivamente rilevati su una cartagloria e su un vaso entrambi conservati nel Museo del Vescovado di Xinara.

Allo stesso torno d'anni rientra anche una seconda *Lampada pensile* (Fig. 7), la cui tipologia e soprattutto gli elementi ornativi, ripropongono i modelli cari all'argenteria veneziana di età barocca e rococò. Anche questo reperto, privo di punzonature, andrà assegnato a un argentiere dell'impero ottomano.

L'analisi del patrimonio dell'argenteria sacra della chiesa dell'Esaltazione della Croce di Ktikados si apre con un *Calice* (Fig. 8) in argento fuso di discreta fattura ascrivibile al XVIII secolo. Presenta piede circolare inciso e cesellato con una decorazione a motivi fitomorfi. Gli stessi motivi si ritrovano nel nodo a vaso del fusto e nel sottocoppa in argento dorato, ornato da volute e da cartelle irregolari; la parte sommitale presenta un contorno mistilineo. Priva di punzoni, l'opera in esame andrebbe assegnata a una manifattura dell'Europa occidentale, forse di Venezia potendola confrontare sotto l'aspetto strutturale e decorativo con alcuni calici del territorio bellunese[15].

Per le evidenti analogie strutturali e decorative, alla mano dello stesso artista della croce di Kato Klisma, cui rimando per ulteriori e approfonditi dettagli, va assegnata questa *Croce astile* (Fig. 9) di Ktikados che, però, si differenzia per il nodo della

Fig. 12. Argentiere francese o dell'impero ottomano, *Pisside*, primo quarto del XIX secolo. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

mazza processionale, qui ancora ispirato al gusto tardobarocco. Appena sopra la figura della Maddalena è incisa la data di esecuzione dell'opera, ovvero il 1817.

Il *Calice* (Fig. 10) che segue è anch'esso dei primi decenni dell'Ottocento ed è con tutta probabilità realizzato da un argentiere francese, per l'uniformità stilistica evidenziata con altri pezzi liturgici contemporanei registrati in quest'isola. Il calice si sviluppa su piede circolare che presenta una fascia di foglie e più internamente festoni penduli. Il fusto è decorato da un nodo con motivi a baccelli che si ritrovano nel sottocoppa sovrastato da un cordone a foglie.

Dall'atelier dei fratelli Favier, originari di Lione, fu licenziato questo *Calice* (Fig. 11), oggi privo del sottocoppa. Accanto al punzone della celebre casa di argenteria, come si sa connotato dalle lettere F☼F divise da un sole, vi è quello del titolo con la testa di Minerva, in uso dal 9 maggio del 1838.

Il piede circolare e rigonfio è decorato da volute contrapposte che accolgono i simboli eucaristici dell'uva e del grano. Il fusto con nodo a balaustro ha una decorazione fogliacea e minuti baccelli. Della produzione argentaria francese si sono rinvenuti diversi esemplari nelle chiese della diocesi di Tinos; a tal riguardo, si veda il calice della cattedrale di Naxos[16].

La successiva *Pisside* (Fig. 12), di linea molto semplice ed elegante, presenta un piede circolare e gradinato decorato da una fascia a piccoli baccelli; più internamente, in prossimità del collo, mostra una decorazione di foglie lanceolate accostate tra loro. Il fusto con nodo a cono, regge la coppa con coperchio rigonfio, a sua volta perimetrato da perline e sormontato da crocetta. Il sottocoppa è costituito da una corona di foglie lanceolate, come quelle del piede, raccordate in alto da un nastro sinuoso. L'opera, di accurata esecuzione, presenta motivi ornamentali propri del neoclassicismo del primo Ottocento e può essere assegnato a un argentiere francese o a uno attivo a Istanbul o a Smirne fortemente affascinato dai prodotti importati dall'Occidente.

Il *Turibolo* (Fig. 13), in non buone condizioni, presenta una semplice base circolare; il braciere, dal profilo movimentato, è decorato da baccelli rigonfi. Un lavoro a traforo connota il coperchio, ornato da una varietà di elementi vegetali e sormontato da una piccola croce. Opera di discreta esecuzione e di tipologia abbastanza diffusa, è opera di un autore ignoto riconducibile all'ambito dell'impero ottomano dei primi decenni del XIX secolo.

Fig. 13. Argentiere dell'impero ottomano, *Turibolo*, primo quarto del XIX secolo. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Fig. 14. Argentiere ottomano, *Lampada pensile*, primo quarto del XIX secolo. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Una immancabile *Lampada pensile* (Fig. 14), ancora una volta eseguita da un artefice dell'impero ottomano, arricchisce il patrimonio della chiesa di Ktikados. La struttura e i decori che la caratterizzano sono gli stessi già visti su diversi esemplari coevi. Restando nell'ambito territoriale dell'isola di Tinos, si rimanda alla sopra descritta lampada della chiesa di Kato Klisma.

La penultima opera di questa chiesa è un *Ostensorio* (Fig. 15) di evidente manifattura francese. Si sviluppa su base rettangolare poggiante su quattro zampe leonine; sulle facce compaiono motivi di foglie lanceolate e su quella principale l'agnello accovacciato sul libro dei sette sigilli. La raggiera in ottone dorato presenta nel mezzo la mostra circolare, ornata come di consueto da testine di cherubini fra nubi; in basso sono le spighe di grano mentre in alto trionfa la croce. Sebbene punzonato con la testa di Minerva, in vigore dal 9 maggio 1838 fino a oggi, sul piano stilistico il manufatto in esame va, a mio parere, datato a dopo la metà del XIX secolo; lo affianca il punzone dell'argentiere purtroppo illeggibile. Opera di tipologia abbastanza consueta lo si può confrontare con altri diffusi nelle chiese cattoliche di Tinos.

Dall'Italia, segnatamente dalle officine della Fabbrica Bertarelli di Milano, giunse un *Calice* (Fig. 16) dalle linee molto semplici. Sul reperto si sono individuati i punzoni FB e

Fig. 15. Argentiere francese, *Ostensorio*, post 1838. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

Fig. 16. Fabbrica Bertarelli, *Calice*, inizi del XX secolo. Ktikados, Chiesa dell'Esaltazione della Croce.

800. Di produzione ormai seriale, presenta decori a stampo a motivi vegetali e zigrinati. La cronologia di tale reperto andrà individuata agli inizi del XX secolo.

La dotazione delle suppelletili sacre conservate nella chiesa di Sant'Antonio da Padova a Tinos, occupata dai Minori Conventuali dal 1745 fino alla seconda guerra mondiale e importante punto di riferimento per i mercanti italiani ed europei, contempla due reperti di estremo interesse per la loro origine e qualità oltre che essere i più antichi. Si tratta di un reliquiario e di un ostensorio di produzione viennese della metà del XVIII secolo. Tuttavia, il loro precario stato di conservazione, non permette di godere appieno i passaggi chiaroscurali, dovuti all'uso diverso dei materiali metallici e dei cristalli colorati né tantomeno dei finissimi decori.

Il primo reperto di questa chiesa francescana è riferito al *Reliquiario a ostensorio di Sant'Antonio da Padova* (Fig. 17), in rame argentato e dorato, che si connota per una esuberante decorazione fitomorfa. Presenta piede rialzato a sezione mistilinea suddiviso da quattro robusti costoloni che delimitano semi corolle floreali. Il fusto, altrettanto movimentato, ha un nodo a balaustro impreziosito da astrusi elementi naturalistici. La ricchissima raggiera ha nel mezzo la teca portareliquie, circondata da volute e larghe foglie di acanto che accolgono tre distinti castoni con cristalli

Fig. 17. Argentiere viennese, *Reliquiario a ostensorio di Sant'Antonio da Padova*, metà del XVIII secolo. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Fig. 18. Leopold Stelzer, *Ostensorio*, 1753. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

colorati; la stessa raggiera, inoltre, è coronata da un baldacchino con frange e nappe nonché da crocetta apicale, qui malamente rinsaldata dopo essersi spezzata. Sebbene privo di punzonature, la morfologia e i motivi decorativi di questo reliquiario, mi portano ad assegnarlo a un argentiere viennese della metà del XVIII secolo.

Degno di nota è pure l'altro reperto della chiesa conventuale di Sant'Antonio, ovvero l'*Ostensorio* (Fig. 18) realizzato in argento e argento dorato. Su una base mistilinea, fittamente decorata da sinuose foglie e da volute vegetali, si sviluppa il fusto dal profilo movimentato e anch'esso decorato. La doppia raggiera delimita la teca circolare bordata esternamente da cristalli colorati. Il tutto è sormontato da una crocetta apicale ugualmente arricchita da cristalli. Sotto la base è riportata un'iscrizione con il nome del donatore, forse un frate dell'ordine conventuale di origine siriana: *Simeon di Lazzaro Aleppino*.

Sull'ostensorio ho rilevato sia il punzone territoriale della città di Vienna per l'argento a 13 lot con la data 1753, sia quello trilobato con le lettere L/SI di pertinenza dell'argentiere Leopold Stelzer (1716/17-1780)[17]. A questi due ultimi reperti va ad affiancarsi il settecentesco *Calice* della chiesa di Santa Zaccaria a Kalloni, che ho stabilito essere di manifattura tedesca o austriaca[18].

L'esecuzione particolarmente accurata delle decorazioni floreali e vegetali che connotano una *Lampada pensile* (Fig. 19), provvista di tre catenelle di sospensione a grossi

Fig. 19. Argentiere veneziano, *Lampada pensile*, post 1750. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Fig. 20. Argentiere veneziano (?), *Navicella*, seconda metà del XVIII secolo. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Fig. 21. Argentiere dell'impero ottomano, *Turibolo*, primo quarto del XIX secolo. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

grani di rosario, mi induce ad assegnarla a un artefice veneziano di poco oltre la metà del Settecento, pur mancando ogni tipo di punzonatura. Questa tipologia di arredo liturgico, dalle forme particolarmente movimentate, ebbe larga diffusione nei domini veneziani di terra e di mare arrivando perfino a essere imitata, come dimostrano i numerosi esemplari recuperati nei luoghi di Grecia finora investigati, da argentieri cristiani e musulmani operanti nelle città dell'impero ottomano, Istanbul e Smirne soprattutto.

Tra le varie tipologie di arredi preziosi qui rinvenuti, va posta questa *Navicella* (Fig.20), con piede circolare bombato decorato, su due registri, a motivi vegetali. Questi stessi motivi si ritrovano sul fusto a balaustro e sul corpo con manici a ricciolo. Il coperchio è chiuso da due sportelli con cartigli e corolle nel mezzo. Per struttura e decorazione, l'opera in questione si rifà a modelli veneziani della seconda metà del XVIII secolo, ragion per cui la si potrebbe cautelativamente assegnare a un argentiere lagunare.

Al contrario, a un artefice dell'impero ottomano dei primi decenni del secolo XIX, va riconosciuta l'esecuzione di un *Turibolo* (Fig. 21). Si sviluppa su un piede circolare con baccellature a girandola. Il braciere è anch'esso decorato, in basso, da baccelli verticali e da rigonfiamenti circolari con motivi vegetali. Un tripudio di elementi vegetali, conchiglie e teste di cherubini affiancate tra loro caratterizzano il coperchio traforato di forma piramidale. Motivi naturalistici si ritrovano sull'impugnatura. Sul piano stilistico, il turibolo in esame, di modesta esecuzione, non dovrebbe accompagnare la navicella sopra descritta.

È tutto in argento fuso il successivo *Calice* (Fig. 22) che presenta una base circolare ricoperta da una fitta serie di foglie oblunghe accostate tra loro. Questo stesso motivo si ripete nel fusto a cono e nel sottocoppa bordato in alto da una fascia di rosette. Di gusto e tipologia tipicamente neoclassico, quest'opera è databile ai primi decen-

Fig. 22. Argentiere dell'impero ottomano, *Calice*, primo quarto del XIX secolo. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Fig. 23. Argentiere dell'impero ottomano, *Pisside*, primo quarto del XIX secolo. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

Fig. 24. Argentiere italiano, *Calice*, fine del XIX secolo. Tinos, Chiesa di Sant'Antonio da Padova.

ni del secolo XIX e quasi certamente fu eseguito da un argentiere dell'impero ottomano.

Ugualmente sobria nelle forme e nei decori è questa *Pisside* (Fig.23) che poggia su base circolare e liscia. Il fusto tubolare è percorso da scanalature verticali. La semplice coppa ha un coperchio rigonfio bordato in basso da una minuta fascia punzonata a motivi vegetali. Su una corolla di foglie lanceolate s'innalza una crocetta. Il manufatto è databile ai primi decenni del XIX secolo e assegnabile a un argentiere dell'impero ottomano a servizio, come gli altri fin qui descritti, delle comunità cristiane.

Infine, a un probabile argentiere italiano dell'ultimo Ottocento va assegnato questo *Calice* (Fig.24) sostanzialmente privo di decorazioni fatta eccezione per alcune fasce zigrinate e per il sottocoppa che mostra foglie lanceolate all'ingiù e, in alto, un cordolo a treccia sovrastato da foglioline.

Note

[1] G. Boraccesi, *Rapporti tra la Grecia e l'Occidente europeo negli argenti della Cattedrale di Naxos*, in "Arte Cristiana", n. 863, marzo-aprile 2011, pp. 131-144; Idem, *A Levante di Palermo. Argenti con l'aquila a volo alto nell'isola greca di Tinos*, in "OADI", n. 4, dicembre 2011, pp. 60-67 (www.unipa.it/oadi/rivista); Idem, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Aetofolia, Kalloni, Karkados, Smardakìto e Vrissi*, in "OADI", n. 10, 2014 (www.unipa.it/oadi/rivista); Idem, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Chatziràdos, Koumàros, Kròkos e Steni*, in "OADI", n. 12, dicembre 2015 (www.unipa.it/oadi/rivista); Idem, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: la chiesa di San Nicola di Bari a Chora e il Palazzo Vescovile*, in "OADI", n. 13, giugno 2016 (www.unipa.it/oadi/rivista); Idem, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Agapi, Kerchros e Potamia*, in "OADI", n. 14, dicembre 2016 (www.unipa.it/oadi/rivista); Idem, *Τα αργυρά του Αγίου Νικολάου της Χώρας Τήνου*, in *Όρμος ο Γαληνότατος. Η Ενορία Αγίου Νικολάου των Καθολικών Χώρας Τήνου*, a cura di Marcos Foscolos, Τήνος 2016, pp. 321-332; Idem, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Komi, Tarambàdos e Volax*, in "OADI", n. 15, giugno 2017 (www.unipa.it/oadi/rivista); Idem, *Una sinfonia di argenti nell'isola di Tinos: le chiese di Kampos, Loutrà e Xinara*, in "OADI", n. 17, giugno 2018 (www.unipa.it/oadi/rivista).

[2] A. M. Pedrocchi, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*, Roma 2010, pp. 83, 108, 111.

[3] G. Barucca, *Argenti romani del Settecento nella Marca Picena*, in G. Barucca - B. Montevecchi, *Atlante dei Beni Culturali dei Territori di Ascoli Piceno e di Fermo. Beni Artistici. Oreficerie*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 222, 224-226.

[4] G. Barucca, *Argenti romani*..., in G. Barucca - B. Montevecchi, *Atlante dei Beni Culturali*..., 2006, pp. 200, 203, 207.

[5] A. M. Pedrocchi, *Argenti sacri*..., 2010, pp. 106-107.

[6] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI"..., 2017.

[7] A. Bulgari Calissoni, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, p. 195.

[8] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI"..., 2015. Idem, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI"..., 2018.

[9] G. Boraccesi, *Rapporti tra la Grecia e l'Occidente europeo*..., in "Arte Cristiana"..., 2011, pp. 141,143.

[10] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI"..., 2015. Qui restituivo l'ostensorio a una manifattura romana ma può pure assegnarsi a un argentiere dell'impero ottomano.

[11] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI", n. 13, 2016.

[12] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI", n. 14, 2016.

[13] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI", n. 14, 2016.

[14] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI", n. 14, 2016.

[15] T. Conte, *Osservazioni per un catalogo dell'oreficeria sacra nelle antiche pievi di Cadola e dell'Alpago*, in M. Mazza, *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese Alpago e Ponte nelle Alpi*, Belluno 2010, pp.165-167; Eadem, *Argenti sacri tra XV e XIX secolo nelle pievi di Limana e Castion*, in *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese - Sinistra Piave*, a cura di C. D'Incà - L.Majoli - S. Rotondo, Belluno 2018, pp.142-157.

[16] G. Boraccesi, *Rapporti tra la Grecia e l'Occidente europeo...*, in "Arte Cristiana"…, 2011, pp. 138-139.

[17] W. Neuwierth, *Wiener Silber. Punzierung 1524.1780*, Wien 2004, p. 312. Ringrazio Paulus Rainer del Kunsthistorisches Museum di Vienna per le notizie su questo argentiere.

[18] G. Boraccesi, *Una sinfonia di argenti*..., in "OADI"…, 2014.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Una curiosità della collezione Arezzo di Trifiletti: l'agoraio in seta dipinta dell'ammiraglio Federico Gravina di Montevago (1799 ca.)

di Elvira D'Amico

Una vera chicca della prestigiosa Collezione Arezzo di Trifiletti di Palermo è costituita dal minuscolo album in seta dipinta, già appartenuto all'ammiraglio siculo-spagnolo Federico Gravina di Montevago, adibito a porta-aghi e punta-spilli, utilizzo quanto meno inusuale se rapportato all'importanza ed autorità del proprietario, testimoniato ancora dalla presenza, sulle pagine di feltro che si alternano a quelle seriche, di aghi di diverse grandezze e forme, di cui uno uncinato con filo di seta rosa ancora avvolto, e di alcuni spilli uno dei quali con la capocchia di madreperla (Figg. 1-2). L'originale manufatto giunse all'attuale destinazione dopo almeno tre passaggi, essendo stato donato dal Gravina al suo amico palermitano principe di Valguarnera, che a sua volta lo trasmise al marchese Arezzo, antenato dell'attuale proprietario, il prof. Gabriele Arezzo di Trifiletti, incrementando la sua già copiosa ed esclusiva collezione di costumi, accessori e manufatti d'epoca[1].

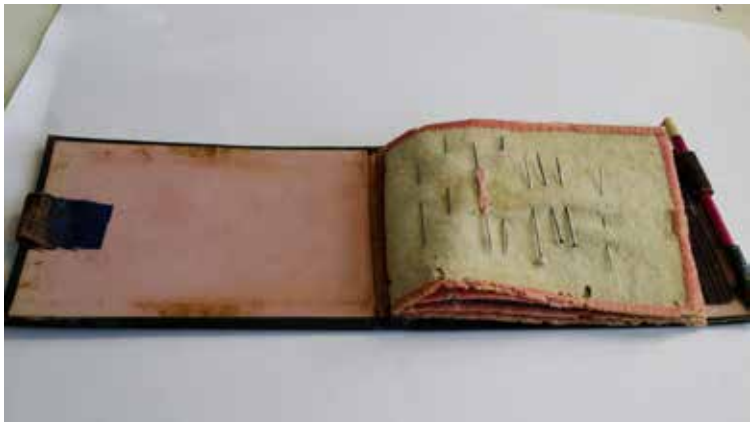


Fig. 1. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta e feltro* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

Fig. 2. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta e feltro* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

L'ammiraglio Gravina (Fig. 3), nato a Palermo nel 1756 e comandante

Fig. 3. Ignoto pittore europeo, *Ritratto di Federico Gravina di Montevago*, ultimo quarto del secolo XVIII.

della flotta spagnola sin dal 1782, accompagnò il suo dono al Valguarnera con una lettera, datata al 27 febbraio del 1800, spedita dalla città di Cadice, nella quale presagiva quasi la sua morte, avvenuta poi in seguito alle ferite riportate nella battaglia di Trafalgar, il 9 marzo del 1806. Tale data costituisce dunque un *terminus ante quem* per la collocazione temporale del manufatto che, grazie alle scene di battaglia raffigurate, aventi come protagonisti i soldati napoleonici - e in particolare lo scontro tra questi e un drappello di ottomani- si può ritenere verisimilmente degli inizi del periodo della seconda coalizione contro la Francia rivoluzionaria (1799-1802), che vede alleate la Gran Bretagna, l'Austria, la Russia, il Regno di Napoli e l'Impero ottomano. È plausibile dunque che esso si configuri come un omaggio fatto al Gravina, ai tempi comandante di divisione navale, che di lì a poco avrebbe combattuto a fianco della flotta francese, divenendo ambasciatore spagnolo in Francia e riuscendo ad ottenere la promulgazione di un trattato di pace franco-spagnolo (1805).

Nello stesso anno ipotizzato per la fattura dell'albumetto - il 1799 - la città di Cadice, residenza abituale del Gravina, è talmente in auge da essere immortalata in inusuali oggetti suntuari, come il raffinato ventaglio, firmato Robert De La Motte e datato appunto al 1799, oggi al MET di New York (Figg. 4-5), che reca dipinta la celebre "Alameda de Cadiz" recintata dalla cortina muraria ed il porto della città spagnola con numerosi vascelli alla fonda, certo simili a quelli comandati dall'ammiraglio spagnolo.

L'agoraio si configura come uno dei più originali del settore, in massima parte prodotti in Francia e confezionati in raso bianco bordato da fettuccia di seta rosa, che venivano di solito ricamati, essendo rivolti a una destinazione femminile ed oggi custoditi in collezioni private o in importanti raccolte museali, come il Museo di Belle Arti di Boston (Fig. 6). Il fatto che il nostro fosse invece dipinto con soggetti militari denota la sua realizzazione *ad hoc* per un alto ufficiale e il suo probabile utilizzo nelle disagevoli campagne militari/crociere, ad opera di attendenti addetti al settore. La sua attribuzione ad ambito francese può essere suffragata dalla derivazione dei "figurini" in esso dipinti da alcune delle numerose serie di stampe ed acquerelli con uniformi francesi e costumi orientali circolanti in Francia tra la seconda metà del '700 e i primi anni dell'800[2] .

L'operina sembra inserirsi a tutti gli effetti in quella smania di miniaturizzazione che pervade tutta l'Europa alla fine del secolo XVIII, che alimenta il collezionismo

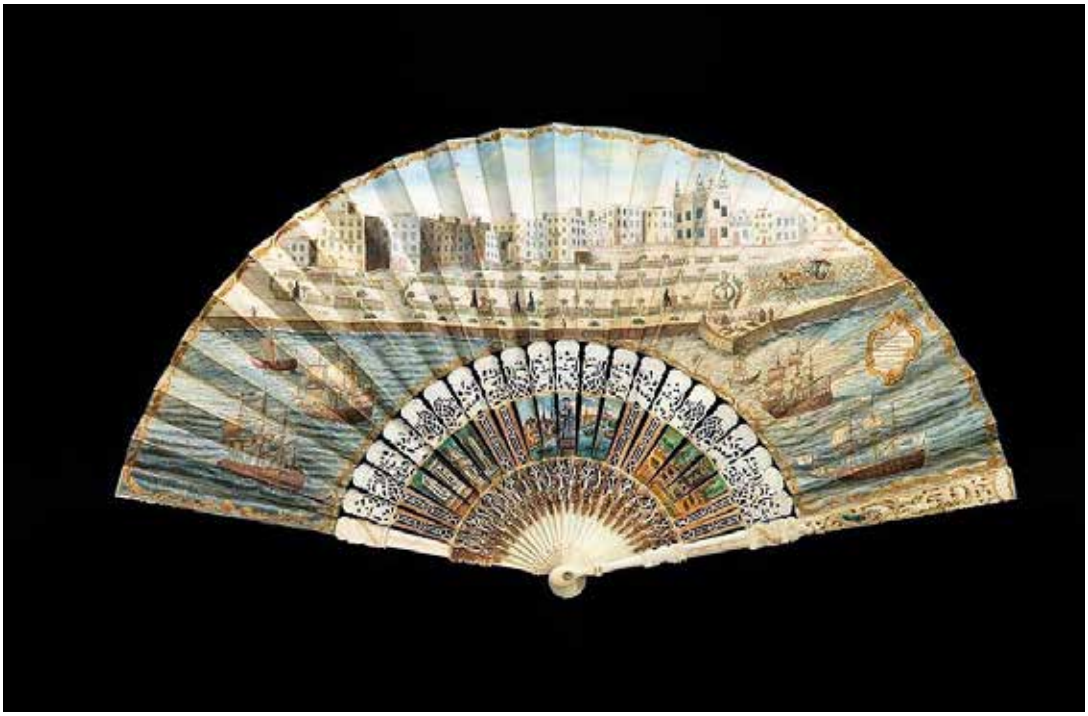


Fig. 4. Robert De la Motte, 1799, *Ventaglio con pagina dipinta con veduta della città di Cadice*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 5. Robert De la Motte, 1799, *Ventaglio con pagina dipinta con veduta della città di Cadice* (part.), Metropolitan Museum of Art, New York.

Fig. 6. Manifattura francese, 1790 ca., *Kit da cucito in seta ricamata*, Museum of Fine Arts, Boston

Fig. 7. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta dipinta* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

Fig. 8. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta dipinta* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

Fig. 9. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta dipinta* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

privato, trovando un corrispettivo nei collages palermitani con le serie dei Soldati del Regno di Napoli, dipinti su seta da Gaetano Ognibene e collocati tra i musei di Palermo e di Napoli[3].

Le pagine seriche dell'agoraio dipinte ad olio, delicatamente campite di azzurro nella parte superiore e di verde acqua in quella inferiore, ad indicare il cielo e la terra, denotano un tentativo di ambientazione naturalistica delle varie scene, mentre un intento prevalentemente documentaristico sta alla base della delineazione delle uniformi: quelle dei soldati schierati in riga (Fig. 7) con pantaloni a sbuffo, casacche blu con le bretelle bianche dello zaino incrociate sul petto, cappelli cilindrici con banda pendente da un lato ed alto pennacchio di piume, scarpe nere e fucili con baionette innestate; si differenzia l'uniforme dell'ufficiale sulla sinistra che con cipiglio burbero comanda il plotone (Fig. 8), che riprende l'abbigliamento aristocratico del tempo, composto da tricorno con pennacchio, marsina blu con risvolti viola, panciotto arancione, cravatta di pizzo, pantaloni gialli, guanti bianchi; completano l'abbigliamento la spada, gli stivali speronati e le chiavi appese alla cintura. Differiscono di poco le divise dei due ufficiali sulla destra (Fig. 9), che con fare inquisitorio passano in rassegna il plotone, costituite da calzoni e marsine colorate, cappelli a tricorno e stringhe nere avvolte alle gambe. Un'altra pagina dell'album ci mostra una divisione d'assalto di soldati napoleonici (Fig. 10), con zaino in spalla e fucili puntati, cartuccera al petto e stivali neri; da questi differisce di poco l'uniforme del tamburino dotata di spalline ed alamari, mentre il tamburo, come nei coevi collages polimaterici, è reso più realistico dalla trovata della bacchetta infilzata nel timpano; il soldato caduto in terra poi, suggerisce il clima della battaglia in corso.

Fig. 10. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta dipinta* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

Fig. 11. Manifattura francese, 1799 ca., *Agoraio in seta dipinta* (part.), Palermo, Collezione Arezzo di Trifiletti.

Particolarmente colorito è poi lo scontro tra francesi ed ottomani (Fig. 11), abbigliati con pantaloni alla zuava e casacche dai colori accesi, alcuni con berretto rotondo altri con turbante in testa, armati di spada e baionetta, al comando di un giannizzero con sciabola sguainata, lunga sopravveste arancione con fodero appeso e il caratteristico copricapo a punta sormontato da alto pennacchio di piume. Anche qui l'idea della cruenta battaglia è suggerita dai feriti doloranti in terra.

Nell'albumetto di Palermo dunque, oltre allo spirito classificatorio del tempo, tipico del periodo illuministico, si coglie uno spiccato gusto pittorico che indulge alla raffigurazione di coloriti dettagli abbigliamentari e sa cogliere momenti particolari della vita militare fino al tratteggio del carattere psicologico dei personaggi, tutte qualità che fanno di esso una originale e preziosa testimonianza del suo tempo.

Note

[1] Ringrazio l'amico prof. Gabriele Arezzo di Trifiletti per avermi consentito di studiare l'opera ed avermi fornito le notizie relative in suo possesso e le foto dettagliate del manufatto.

[2] Cfr. *L'abito per il corpo il corpo per l'abito. Islam e Occidente a confronto*, catalogo della mostra a cura di R. Orsi Landini, Firenze 1998, pp. 132-134.

[3] Cfr. *Artificio e Realtà. Collages palermitani del tardo Settecento*, a cura di E. D'Amico e V. Abbate, Palermo 1992.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Un tagliacarte di Alessandro Castellani su disegno di Michelangelo Caetani e l'utilizzo in oreficeria di un nuovo prezioso metallo: l'alluminio

di Sante Guido

Tra gli studi della storia dell'oreficeria europea e più in particolare negli approfondimenti dedicati alle tecniche ma soprattutto ai materiale costituitivi[1], una menzione speciale tra i metalli preziosi - oro e argento[2] - andrebbe dedicata l'alluminio. Quest'ultimo infatti, oggi tra i più comuni ed economici e con il quale sono prodotti milioni di oggetti molti dei quali "usa e getta", quando venne scoperto negli Cinquanta del XIX secolo venne stimato con valori sino a dieci volte più alti dell'oro e divenendo materia prima per monili e manufatti preziosi o di particolare pregevolezza e valenza simbolica[3]. È il caso del *Washington Monument*, l'obelisco alto 169 metri per commemorare George Washington nella capitale federale degli Stati Uniti d'America[4], la cui punta è un blocco piramidaledi circa cento once (circa g 283) (Fig. 1), realizzato nel 1884[5] nel preziosismo nuovo metallo[6]. Di circa un decennio più tardi - 1893 - è invece la prima statua fusa in alluminio: l'*Angel of Christian Charity*, meglio noto come *Eros* (Fig. 2), che sormonta la *Shaftesbury Memorial Fountain*a Piccadilly Circus, realizzata da Albert Gilbert, scultore inglese che si formò a Parigi negli anni settanta del XIX secolo ove si interessò dell'uso del nuovo rivoluzionario metallo[7].

Fig. 1. William Frishmuth, 1894, *Pyramidion*, alluminio, Washington D.C. (USA) Washington Monument (da C.PANSERI, Storia dello sviluppo industriale dell'alluminio e delle sue applicazioni, Milano 1940, p. 32).

La scoperta dell'alluminio e le sue prime utilizzazioni

L'alluminio è quindi un metallo recente: venne infatti identificato per la prima volta nel 1808 dal chimico inglese Humphry Davy (1777-1851)[8] e nel 1845 il tedesco Friedrich Wöhler (1800-1882) produsse le prime sfere di alluminio per fusione[9], ma è solo nel 1854 che il francese Henri Sainte-Claire Deville (1818-1881), il vero artefice della "scoperta" del nuovo metallo, riuscì a produrre alluminio puro ricavandolo

Fig. 2. Albert Gilbert, 1893, *Angel of Christian Charity (Eros)*, alluminio, Londra, Piccadilly Circus, Shaftesbury Memorial Fountain.

dall'argilla proveniente dal villaggio francese di Les Baux, dal quale deriva il nome della bauxite[10]. Nel 1856 anche il fiorentino Luigi Ferrari Corbelli ideò un procedimento d'estrazione dell'alluminio metallico dall'argilla delle colline tosca[11], successivamente presentato all'*Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica* tenuta nel 1861 a Firenze[12].

Il raro nuovo metallo, dall'aspetto lucente come l'argento, ebbe enorme notorietà allorquando vennero presentati per la prima volta all'*Exposition Universelle* di Parigi del 1855 dei lingotti in alluminio, risultato delle sperimentazioni di Deville, e per la "Classe di Gioielleria e Oreficeria" *trois petits objets* realizzati dalla celebre casa di argenteria Christofle, fornitore ufficiale dell'imperatore Napoleone III. Il sovrano fu particolarmente affascinato dal costosissimo metallo, del quale aveva l'esclusiva mondiale, al punto da farsi realizzare un sontuoso «set of aluminum table ware produced for his most important guests, while lesser guests ate on gold»[13]. Sempre in alluminio Napoleone III fece realizzare preziosissimi doni come ad esempio la catena d'orologio commissionata alla Christofle per il re del Siam Rama IV Mongkut dal quale l'Imperatore (Fig. 3) aveva ricevuto oltre a numerosi preziosi oggetti una missiva diplomatica scritta su un lastra in oro puro della lunghezza di circa cm 40, oggi custodita presso gli *Archives diplomatiques* di Parigi[14]. Accanto a preziosi monili vennero prodotte numerose medaglie raffiguranti su un lato l'effige del sovrano e sull'altre motti e dediche da indirizzarsi quale omaggio a sovrani e alti dignitari, in altri casi compaiono invece iscrizioni che fanno riferimento proprio al materiale con il quale sono prodotte in relazione alla sua rarità e preziosità. È ad esempio il caso di una medaglia conservata presso il Museo di Mineralogia dell'Università Sapienza di Roma[15] donata a papa Pio IX, come inciso sul verso della medaglia[16], nel 1863 e recante sul *recto*: ALUMINIUM / PRODUIT / À LA MANUFACTURE / DE JAVEL / PAR ORDRE / DE S.M. L'EMPEREUR / 1855 (Fig. 4). Sempre nello stesso museo, e strettamente connesso al donativo al Pontefice, è inoltre conservato un inedito tagliacarte raffigurante un *Angelo dalle grandi ali* verticali (Fig. 5) unite tra loro perfettamente dettagliate nella descrizione delle piume, dai lunghi capelli sulle spalle, le braccia al petto e vestito con un lungo abito[17].

Il prezioso tagliacarte è qui attribuito alla produzione della celebre famiglia di orafi romani dei Castellani in quanto trova un puntuale raffronto in un secondo esemplare in argento – oggi in collezione privata e già presentato dalla nota studiosa Stephanie Walker – e in un terzo manufatto ligneo molto simile ai due appena citati[18]. Più in

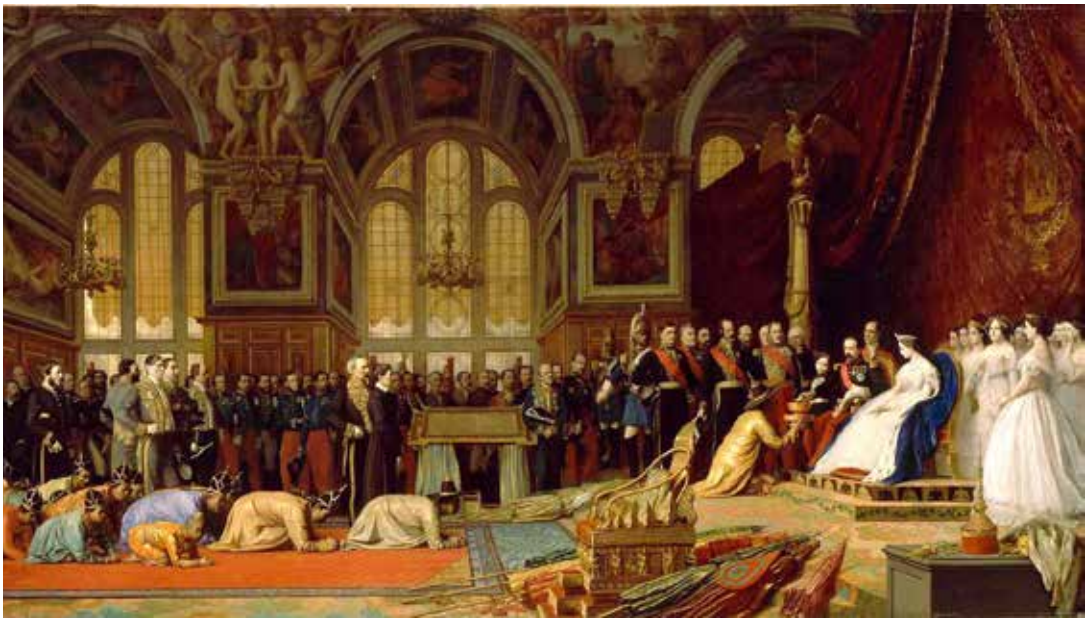


Fig. 3. Jean-Léon Gérôme, 1864, *Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III et l'impératrice Eugénie*, Versailles.

particolare qui s'intende annoverare l'opera, come meglio illustrato in seguito, tra le creazioni di Alessandro Castellani (Roma 1823 - Napoli 1883) (Fig. 6) e al suo *atelier* a Parigi, al numero 120 dell'*Avenue del Champes Elisèes*[19], datandolo al biennio 1860-1862, periodo nel quale l'orafo romano visse nella capitale francese e dove su un prototipo in uso nella bottega paterna a Roma, Alessandro sperimentò il nuovo prezioso metallo in gran voga nella capitale francese.

Opere dei Castellani in alluminio

Il tagliacarte ad *Angelo dalle grandi ali* (Fig. 5) va inserito nel ristrettissimo novero di manufatti prodotti dai Castellani con il prezioso alluminio tra i quali un ruolo di assoluta eccezionalità è da attribuirsi ad un *Elmo da parata* (Figg. 7-8), in oro, bronzo dorato e lucente alluminio, realizzato nel 1878 da Augusto Castellani (Roma 1829-1914), fratello di Alessandro, per il primo re d'Italia, Vittorio Emanuele II di Savoia, ed esposto all'*Exposition Universelle* di Parigi del medesimo anno[20]. Dalla documentazione del Fondo Castellani conservato presso l'Archivio di Stato di Roma si evince che sul finire del 1877 e nell'imminenza della manifestazione nella capitale francese, Augusto annotava nel suo diario: «Io desiderava inviare all'Esposizione di Parigi del 1878 un mio lavoro che attestasse nella Capitale Repubblicana il mio affetto per la Monarchia Italiana ed un giorno chiesi al Marchese Pes di Villamarina confidenzialmente quale blasonicamente fosse la Corona d'Italia perché quella di Monza è una corona votiva dell'epoca di Teodolinda: dopo breve conversazione vedemmo che io poteva esporre il Cimiero del Primo Cittadino d'Italia perché non esisteva una corona dei Re d'Italia: così il 24 febbraio scrivevo al Cav. Torrioni mio amico e segretario del Principe Reale se ciò sarebbe stato di aggradimento della Real Famiglia»[21]. L'*Elmo reale* in onore di Vittorio Emanuele II, appositamente realizzato in alluminio, al quale si conferì un valore di modernità oltre che di preziosità, era

Fig. 4. Anonimo, *Medaglia commemorativa*, 1855, alluminio, Roma, Museo Universitario di Scienze della Terra (per gentile concessione; foto Flora Panzarino).

Fig. 5. Alessandro Castellani (attribuito), 1861-1862, *Tagliacarte*, alluminio, Roma, Museo Universitario di Scienze della Terra (per gentile concessione; foto Flora Panzarino).

Fig. 6. Alessandro Castellani (Roma 1823-Napoli 1883), foto d'archivio.

ancora in lavorazione quando il Sovrano morì a causa di una polmonite il 9 gennaio del 1878. Il progetto di Augusto trovò comunque compimento e «il 12 aprile [1878] l'*Elmo Reale,* dedicato al Padre della Patria, era compiuto ma prima di inviarlo a Parigi credetti mio dovere darne notizia a Re Umberto e pregai il Marchese di Monteranno far ciò in mio nome ed il Re mostrò vivo interesse di vederlo: mi recai dunque privatamente in Quirinale e ricordo che il Re Umberto presente la Regina Margherita e il Principe Reale fieramente ne copriva il suo capo facendomi largo encomio»[22]. La perfetta esecuzione dell'elmo, inviato a Parigi insieme ad altri quaranta pezzi dello Studio Castellani, contribuì a fare vincere all'orafo romano la *Médaille d'Or* della «Classe di Gioielleria e Oreficeria». In un inventario della bottega Castellani anteriore alla data 25 ottobre del 1884, l'*Elmo reale* fu stimato la riguardevole cifra di 8.500 lire.

Fig. 7. Augusto Castellani, 1878, *Elmo da parata per Vittorio Emanuele II*, Torino, Armeria reale, (su concessione del MIBACT, Musei Reali di Torino).

Fig. 8. Augusto Castellani, 1878, *Elmo da parata per Vittorio Emanuele II*, Torino, Armeria reale, (su concessione del MIBACT, Musei Reali di Torino).

Accanto a quest'opera, di particolare importanza nel numerosissimo *corpus* di manufatti prodotti dai Castellani, sono noti solamente altri tre manufatti in alluminio tutti di dimensioni ridotte probabilmente a causa della difficoltà di approvvigionamento in Italia oltre che per la costosità del materiale, ai quali non è stata dato il dovuto rilievo in relazione al nuovo metallo con il quale furono realizzati.

Il primo è un raffinato *Spillone di Venere* per capelli (Fig. 9), conservato al Museo di Etrusco di Villa Giulia assieme a decine di capolavori della collezione Castellani. L'ago crinale è costituito da un lungo barretta argentea sormontata da un fiore stilizzato dal quale s'innalza una mano che afferra un pomo, allusione all'episodio del giudizio di Paride[23]. Gli altri sono significativamente due tagliacarte, tipologicamente molti differenti tra loro: il primo è un lussuosissimo manufatto in collezione privata con la lama

Fig. 9. Bottega orafa Castellani, *Spillone di Venere*, oro, alluminio, Roma, Museo Etrusco di Villa Giulia, (su concessione del MIBACT, SABAP per Roma e Viterbo).

Fig. 10. Bottega orafa Castellani, *Tagliacarte*, alluminio, oro, perle e pietre preziose, Collezione privata.

Fig. 11. Bottega orafa Castellani, Giorgio Antonio Girardet (attribuito), *Tagliacarte con ritratto di Margherita di Savoia, oro*, alluminio, sardonica, Roma, Museo Etrusco di Villa Giulia, (su concessione del MIBACT, SABAP per Roma e Viterbo).

Fig. 12. Michelangelo Caetani, bottega orafa Castellani, *Due tagliacarte*, legno, argento, Roma, Museo Etrusco di Villa Giulia, (su concessione del MIBACT, SABAP per Roma e Viterbo).

in alluminio ageminato in oro (Fig. 10), nodo in oro, rubini, agate, calcedoni, decorato a granulazione e impugnatura in alluminio sormontata da terminale in perle barocche[24]; il secondo, nuovamente nel museo romano, è costituito da una lunga e sottile lama in alluminio (Fig. 11) sulla quale è impostato un fiore stilizzato a grandi petali in oro, sormontato da un piccolo busto in sardonica raffigurante la regina Margherita di Savoia attribuito all'incisore Giorgio Antonio Girardet[25] e databile contermine *post quem* al 1878.

I tagliacarte Caetani Castellani

Sempre nel Museo di Villa Giulia si annoverano inoltre, quali opere dei Castellani, altri due tagliacarte (Fig.

Fig. 13. Michelangelo Caetani (Roma 1804-1882).

Fig. 14. Michelangelo Caetani, *ante* 1860, *Pagina dell'Album blu*, Roma, Fondazione Camillo Caetani (per gentile concessione; foto Maurizio Necci).

12): il primo in argento raffigurante un *Angelo orante su mappamondo* ed un secondo in legno intagliato raffigurante un *Demone* con la coda attorcigliata ai fianchi e grandi ali a pipistrello del quale si conserva, in collezione privata, una versione in argento e bronzo dorato[26]. Il piccolo manufatto in legno va tuttavia escluso dal corpus delle opere della bottega dei Castellani e piuttosto, riconosciuto quale prototipo per fusioni in metallo, come opera del principe di Teano e duca di Sermoneta don Michelangelo Caetani (Roma 1804-1882)[27] (Fig. 13) le cui vicende furono per vari decenni strettamente legate alla produzione dei Castellani[28]. Suoi furono infatti molti progetti grafici e schizzi che divennero fonti d'ispirazione di numerose opere prodotte dalla famiglia di orafi romani. Ci si riferisce in particolare ai numerosi disegni a china, matita, acquarello e tempera, raccolti nel così detto "album blu" realizzati dal Caetani (Fig. 14) e ancora conservati presso l'Archivio della Fondazione Camillo Caetani[29]. Oltre a numerosi paesaggi, ritratti e caricature, esercizi di calligrafia e elaborati monogrammi nonché prospetti di piccoli edifici, sono presenti numerosi schizzi e bozzetti per la realizzazione di monili, spade e suppellettili liturgiche come candelieri e ostensori[30]. Il più accurato e definito in ogni singolo dettaglio è il progetto per un calice (Figg. 15-16) commissionato nel 1846 dalla città di Roma per Pio IX, ed oggi conservato presso il Museo del Tesoro

Fig. 15. Michelangelo Caetani, *ante* 1845, *Disegno per il calice di Pio IX*, Roma, Fondazione Camillo Caetani.

Fig. 16. Fortunato Pio Castellani, 1846, *Calice di Pio IX*, argento dorato e pietre preziose, Roma, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano (da S. Guido, Il "calice Castellani" nel Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Roma 2011, p. 406).

della Basilica di Santa Maria Maggiore, realizzato in argento dorato e pietre preziose da Fortunato Pio Castellani, fondatore a Roma della celebre dinastia di orafi[31].

Nel novero dei molti disegni a matita e a china si trovano tre esemplari per la realizzazione di due differenti versioni di tagliacarte[32]. Databili *ante* 1860[33], questi raffigurano in un caso un *Demone*[34] (Fig. 17) dal corpo nudo maschile con lo sguardo beffardo nel mostrare la lingua e le braccia piegate sui fianchi, la coda attorcigliata attorno al bacino e alle gambe e grandi ali a pipistrello spiegate in alto a formare la lama. Gli altri due esemplari raffigurano un angelo[35], o meglio ancora una *Nike*, considerando la grande passione di Michelangelo Caetani per l'archeologica classica, (Figg. 14,18) dalle braccia conserte al petto e lungo chitone, dalle spalle si dipartono due elementi decorativi, due foglie di palma, quasi a foggia di piccola elsa, le ali aperte in alto e at-

Fig. 17. Michelangelo Caetani, *Disegno per tagliacarte*, Roma, Fondazione Camillo Caetani (per gentile concessione; foto Maurizio Necci).

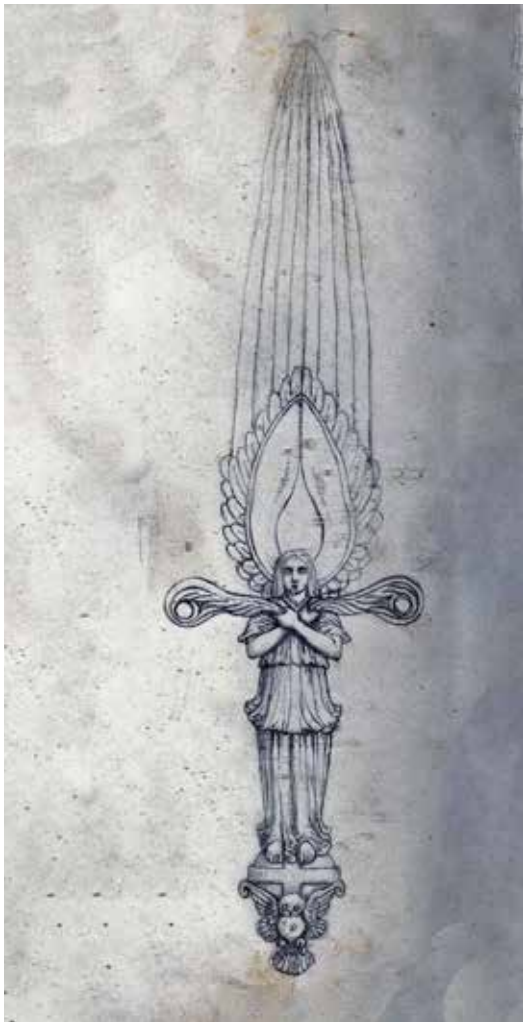


Fig. 18. Michelangelo Caetani, *Disegno per tagliacarte*, Roma, Fondazione Camillo Caetani (per gentile concessione; foto Maurizio Necci).

tentamente definite con le singole piume a formare la lama; i piedi sono appoggiati su un piccolo mappamondo crociato sorretto da una civetta.

A Palazzo Caetani, oltre ai disegni qui elencati, sono conservati sei esemplari di tagliacarte realizzati dal principe Michelangelo: tre aniconici e tre con raffigurazioni (Fig. 19-20). Nel primo gruppo, tutti in legno, due sono a forma di semplice lastrina con gli angoli stondati e presentano un grande foro intagliato in basso ed inciso il cognome del principe[36]; il terzo, caratterizzato da due sottili baccellature intagliate come ansa, presenta su un lato l'applicazione di un piccolissima immagine raffigurante il ritratto del Caetani[37]. I tre tagliacarte del secondo gruppo presentano la lama a forma di ali e l'impugnatura a figure dei quali il primo in legno, firmato a china sul retro *M. Caetani f / Roma 1833,* è molto simile al disegno con ali a pipistrello ed è

Fig. 19. Michelangelo Caetani, *Tagliacarte* (*recto*), avorio, legno, Roma, Fondazione Camillo Caetani (per gentile concessione; foto Maurizio Necci).

stato recentemente ipotizzato essere una raffigurazione del Minosse dantesco[38] - Michelangelo Caetani fu un noto ed acuto conoscitore delle opere di Dante -; gli altri due con le ali piumate e ritratti dal volto umano ed il corpo nudo, il capo coronato, le braccia al petto ed i piedi appoggiati su un piccolo globo, sono stati riconosciuti come *angeli* sebbene, così come per il demone, presentino una lunga coda che si avvolge dal bacino lungo le gambe sino alla base. Il primo dei due è in legno e mostra sul retro l'intaglio dello stemma di Casa Caetani[39], il secondo è in avorio e di ottima fattura, è l'unico a non presentare elementi identificativi[40]. Declinati in molte differenti versioni questi oggetti sono il frutto di un gioco ed un passatempo di "Don Michele"Caetani come viene spesso citato nei documenti, che si divertiva a intagliarne in legno o avorio per regalarne ai suoi ospiti. Riportato negli scritti di ricordi della duchessa Enrichetta Ellis Caetani, pubblicati nel 1904 in occasione del centenario dalla nascita del marito, è l'episodio di un esemplare donato sul finire degli anni Venti alla moglie di sir William Ashley in visita a Roma: «fece poi per lei di que' primi suoi tagliacarte, i quali dopo ebbero un vero furore; era tagliato in forma di demonio con la linguetta di corallo rosso che gli costò uno scudo, quando, purtroppo, gli scudi per lui scarseggiavano alquanto»; ed ancora «nel 1897, vidi un altro di quei suoi tagliacarte. Era un bellissimo angiolo in avorio, ch'egli aveva fatto e donato al Granduca di Saxe-Weimar, probabilmente nel 1852, quando questi visitò Roma colla sua consorte, e vedeva assai spesso Don Michele»[41].

I tre esemplari figurati conservati a Palazzo Caetani testimoniano non solo il vezzo del principe ma anche le sue capacità artistiche - oltre che disegnatore e scultore fu un abile ceramista - frutto di una educazione improntata allo studio delle "belle arti",

Fig. 20. Michelangelo Caetani, *Tagliacarte* (*verso*), Roma, Fondazione Camillo Caetani (per gentile concessione; foto Maurizio Necci).

così come in uso per i giovani rampolli dell'aristocrazia romana. In particolare egli frequentò gli studi dei più significativi artisti della Roma di primo Ottocento: Bertel Thorvaldsen ma soprattutto lo scultore Pietro Tenerani e il pittore Tomaso Minardi, che lo ritrasse ventunenne nel 1825[42]. Poliglotta e uomo di grande cultura e raffinatezza di ideali liberali e gusti internazionali, ebbe tre mogli - la contessa polacca Callista Rzewuska, madre dei suoi figli Ersilia e Onorato, e le inglesi Margherita Knight e la già citata, Enrichetta Ellis, figlia di lord Charles Ellis di Walden, barone di Seaford - ed ospitò nel suo palazzo a Via delle Botteghe Oscure i massimi intellettuali del suo tempo di passaggio nella città eterna, nei cupi decenni della restaurazione: Chateaubriand, Stendhal, Liszt, Scott, Balzac, Momsen, Gregorovius. Coprì alcune cariche politiche legate al prestigio della sua antichissima famiglia e morì all'età di 78 anni nel 1882; la cecità che lo colpì sul finire degli anni Cinquanta non lo costrinse ad interrompere i suoi studi su Dante[43].

Un sodalizio per l'oreficeria italiana

Nel 1826, il ventiduenne Michelangelo Caetani assistette ad una conferenza all'Accademia dei Lincei, dell'orafo Fortunato Pio Castellani (Roma 1794-1865) sui risultati di numerosi esperimenti di metallurgia applicata, che lo portarono a ideare un procedimento chimico grazie al quale fu in grado di riprodurre una lega d'oro dal caratteristico colore chiaro, il cosiddetto "giallone", utilizzato per i monili e gioie antichi che i numerosi scavi archeologici dell'epoca riportavano alla luce[44]. Nacque così tra l'orafo e il Caetani, un proficuo sodalizio intellettuale e commerciale che si

Fig. 21. Fortunato Pio Castellani, 1846, *Calice di Pio IX*, particolare dei punzoni durante il restauro, Roma, Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano (da S. Guido, Il "calice Castellani" nel Museo della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Roma 2011, p. 406).

Fig. 22. Augusto Castellani, 1878-1881, *Lampada votiva*, particolare dei punzoni durante il restauro, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Museo del Tesoro, (da S. Guido, L'Oreficeria Sacra dei Castellani in Vaticano, Città del Vaticano 2011, p. 22).

protrasse lungo tutta la vita di quest'ultimo così come intenso fu il rapporto anche con i Figli di Fortunato Pio, Alessandro e Augusto. Il legame con il principe di Teano significò per Fortunato Pio la possibilità di ampliare la propria clientela tra i nobili romani, tra i quali la potente famiglia dei principi Torlonia, ma anche fra i numerosi membri dell'aristocrazia internazionale presenti a Roma.Tuttavia il ruolo di Caetani si rivelò fondamentale soprattutto per la comune passione antiquariale che indusse Fortunato Pio, probabilmente proprio su suggerimento del principe Michelangelo, a concentrare la sua produzione orafa su modelli ispirati all'oreficeria archeologica. A partire dagli anni Trenta infatti, accanto ai gioielli moderni, sono sempre più numerosi i monili realizzati "nello stile degli antichi" con pietre intagliate e incise che riscossero uno straordinario successo. Si tratta di modelli, ispirati ai corredi funerari rinvenuti nel corso dei frequenti scavi nelle aree circostanti Roma, che riproducevano orecchini e collane impreziositi con onici e lapislazzuli, cammei e scarabei, associati a brevi iscrizioni con motti in greco e latino. Molti di quegli esemplari derivavano da progetti e disegni del duca di Sermoneta al punto che, in sostituzione del tradizionale punzone di Fortunato Pio impresso sulle opere **<F111C>** (Fig. 21), venne ideato un vero e proprio "marchio di produzione": due C in caratteri capitali intrecciate e giustapposte come iniziali dei due cognomi Caetani e Castellani[45] (Fig. 22). Non è questa la sede per delineare l'attività dello Studio di oreficeria Castellani, che attraversò tutto il XIX secolo, prendendo le mosse dall'intraprendente iniziativa del capostipite Fortunato Pio[46] (Fig. 3), il fondato-

re dell'impresa avviata ufficialmente nel 1814 nei locali della bottega aperta in via del Corso[47], e proseguita dopo la sua morte grazie al talento dei Figli Alessandro e Augusto, per concludersi con il nipote ed ultimo erede Alfredo nato a Roma nel 1853 e ivi scomparso nel 1930.

Con un solo breve intervallo corrispondente agli ultimi anni Quaranta, quando ai moti rivoluzionari del 1848 seguì la Repubblica Romana - nelle cui vicende vennero coinvolti i due Figli che da alcuni anni avevano iniziato a lavorare nella bottega paterna - la ricerca, la sperimentazione e la conseguente produzione di monili sempre più complessi e articolati non subì più ostacoli sino alla fine del secolo ed oltre, quando nel secondo decennio del XX secolo lo stile floreale che in Italia prese il nome di Liberty, fece tramontare il fascino dell'oreficeria di gusto storico.

Fig. 23. Augusto Castellani, 1878-1881, *Lampada votiva*, oro, perle e pietre preziose, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Museo del Tesoro.

All'inizio del 1851 l'attività dell'impresa orafa Castallani-Caetani trovò nuovo slancio nell'iniziativa dei due fratelli, come ricorda con enfasi lo stesso Augusto: «diretti dal nostro Michelangelo Caetani formulammo il programma del nostro indirizzo e decidemmo lasciar totalmente le manifatture estere, spingendosi efficacemente nelle copie dei lavori degli Orafi italiani dell'epoche classiche. Decidemmo la guerra alla moda e vincemmo»[48]. Alessandro, mutilo di una mano a causa di un incidente di caccia in giovane età, si occupò insieme con Michelangelo Caetani dell'aspetto creativo con l'invenzione dei modelli, mentre il fratello Augusto, di spirito più pacato e riflessivo, si fece carico delle questioni contabili ed economiche[49]. L'attività della bottega romana proseguì sotto il controllo di Augusto che, alla morte del padre nel 1865, sempre affiancato dal fedele amico Caetani, aveva rilevato l'attività trasferendosi nel 1869 a Palazzo Patrizi, in piazza di Trevi. Per la bottega Castellani gli anni Cinquanta furono totalmente dedicati alla ricerca sugli antichi metodi di lavorazione orafa che portarono da un lato a concentrare la produzione sulla pura imitazione, dall'altro a realizzare originali interpretazioni degli stilemi desunti dai monili antichi. A questa fase appartengono i primi tentativi di riprodurre la granulazione secondo la tradizione etrusca, nonché l'uso dell'intaglio delle gemme preziose sempre più attento alle caratteristiche formali e tecniche dell'oreficeria classica. La produzione dei Castellani fu un successo straordinario e senza precedenti nella storia dell'oreficeria italiana in età moderna anche grazie alla continua ispirazione di Michelangelo Caetani nella fabbricazione di monili ispirati oltre che a opere della antichità etrusca e romana anche da sog-

Fig. 24. Augusto Castellani, Luigi Podio, 1888, *Coperta di messale*, oro, avorio, perle, pietre preziose, micromosaico, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Museo del Tesoro.

getti medioevali con l'introduzione dell'uso di micromosaici e smalti, ma sempre legati alla tradizione artistica italiana. Esemplificativi di questa tipologia di opere medievaleggianti, sebbene realizzati leggermente più tardi, sono una *lampada votiva* (Fig. 23) di ispirazione longobarda prodotta in tre sole versioni, leggermente diverse tra loro - delle quali una destinata quale dono alla Chiesa del Santo Sepolcrro a Gerusalemme da duca Amedeo di Savoia-Aosta[50] - e una *coperta dei messale* (Fig. 24), un *unicum* dell'intera produzione dei Castellani, entrambi oggetto del lascito testamentario di Alfredo Castellani nel 1930 alla Basilica di San Pietro ed oggi conservati presso il Museo del Tesoro[51].

Purtroppo gli anni Cinquanta furono, al tempo stesso, i più drammatici per le vicende personali dei due giovani Castellani. Alessandro, psicologicamente prostrato per la morte della moglie e del figlio nel 1850, partecipò a numerose riunioni clandestine di matrice repubblicana dopo l'entusiasmante parentesi della Repubblica Romana, essendo un convinto mazziniano, a causa delle quali nel 1853 fu arrestato e trascorse alcuni mesi in carcere e l'anno successivo fu rinchiuso in un istituto per malattie mentali. Tornato in libertà due anni più tardi, dopo una lunga convalescenza, riprese il proprio lavoro sempre più intensamente con una proficua attività di disegnatore e di imprenditore della bottega, ininterrottamente a fianco a Michelangelo Caetani essendo sempre più legati da profonde amicizia. Il biennio 1858-1859 è fondamentale nella svolta della produzione oramai esclusivamente ispirata alla "Oreficeria Archeologica Italiana", come venne definita negli scritti degli stessi Castellani. Un fervore che solo in parte fu rallentato nel giugno del 1860, dalla partenza di Alessandro, costretto a fuggire in esilio per Parigi in quanto nuovamente sospettato di cospirazione politica ed ove Michelangelo Caetani gli inviò numerose affettuose lettere: «Provo desiderio grandissimo di rivederla e conversare con Lei, che mi è indispensabile al compimento della mia felicità artistica e della famigliare conversazione»[52].

Alessandro Castellani a Parigi, Londra e gli Stati Uniti

Nel biennio 1860-1862 furono inviate da Roma in grande quantità manufatti all'*atelier* parigino degli *Champes Elisèes*. In un inventario del 1862 nella sede romana erano presenti monili per circa trentamila scudi mentre nella succursale francese il capitale in merce ammontava a circa venticinquemila scudi[53]. Non sorprende che nei

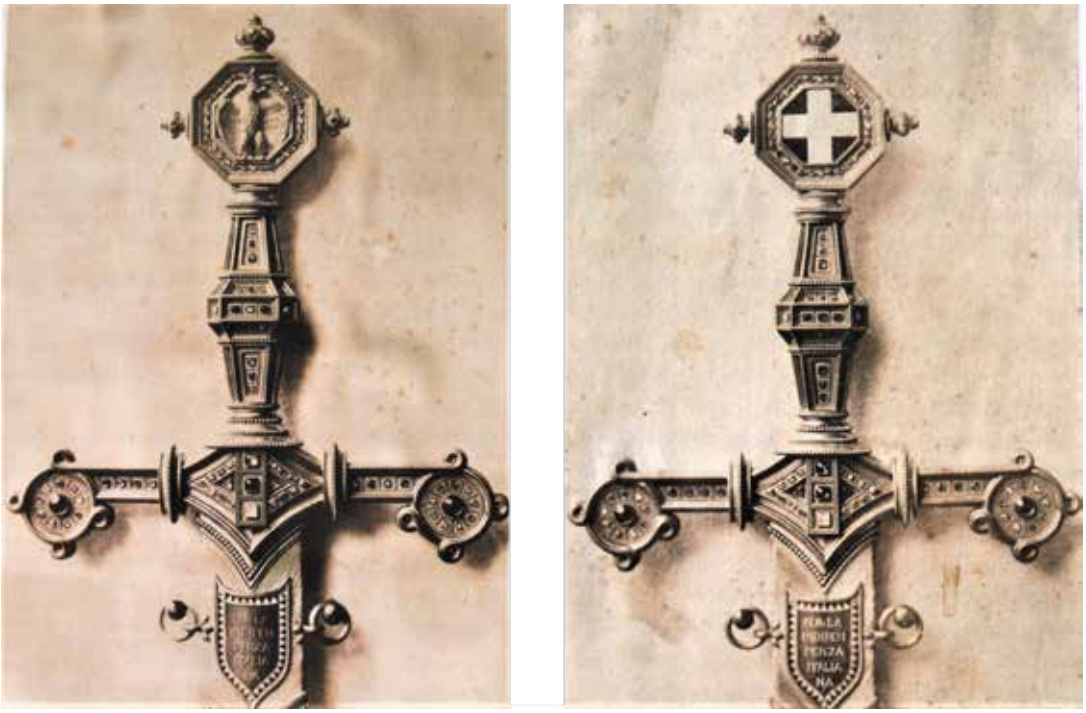


Fig. 25. Augusto Castellani su disegno di Michelangelo Caetani, *Fornimenti delle spade per Napoleone III e Vittorio Emanuele II* (non più esistenti), foto d'archivio.

due anni di permanenza a Parigi l'*atelier* inaugurato da Alessandro riscosse uno straordinario successo, grazie ai monili di imitazione del gusto classico, che si amplificò sino a indurlo ad intraprendere viaggi di lavoro a Londra, ove risedette alcuni mesi e successivamente negli Stati Uniti [54].

I suoi interessi si concentrarono inoltre sul commercio antiquario, anche in relazione alla sciagurata dispersione della famosa Collezione Campana di oreficeria antica, non ostacolata dal governo papalino che non capì importanza culturale della raccolta, alla quale non solo i Castellani ma anche la maggior parte degli intellettuali romani cercarono di opporsi[55]. Un grande numero di monili - 1146 - vennero acquistati da Napoleone III ed esposti nel 1862 al *Musée Napoléon III* e quindi trasferiti al Louvre[56]. Alessandro fu coinvolto nella suddetta vendita al sovrano[57] ma soprattutto, come ebbe a scrivere «ebbi in mio possesso tutti i gioielli di questa preziosa collezione, per sei mesi allo scopo di riparare i danni che avevano ricevuto… Mi concessi l'opportunità di studiare di nuovo l'antica arte dell'oreficeria in tutti i suoi dettagli; di prendere nota delle più differenze di stile; … acquisendo in questo modo nuova conoscenza e migliorando quella di cui avevo fatto tesoro nell'esercizio di quest'arte, in un arco di tempo di circa venti anni»[58].

Sono soprattutto le vicende biografiche di Alessandro nel suo soggiorno parigino che permettono di tornare al tagliacarte ad *Angelo dalle grandi ali* (Fig. 5) in alluminio, un metallo di gran moda nell'aristocrazia d'oltralpe. Al suo arrivo nella Parigi di Napoleone III nel giugno 1860, l'orafo Alessandro Castellani non era persona scono-

sciuta. Un episodio lo aveva reso in un qualche modo noto alla corte ed al governo imperiale in relazione alla fabbricazione di due *spade d'onore* (Fig. 25) su disegno di Michelangelo Caetani (Fig. 14) commissionate alla bottega di famiglia l'anno precedente, che divennero un caso diplomatico tra la Curia romana e la Francia. Soltanto dodici mesi prima del suo "esilio" parigino, infatti, erano state commissionate ai Castellani dai repubblicani romani due suntuosi manufatti, per farne dono a Vittorio Emanuele II e a Napoleone III quali omaggi per la vittoria sull'esercito austriaco il 4 giugno 1859 nella battaglia di Magenta. La spada per Napoleone III una volta realizzata venne affidata all'ambasciatore di Francia e risulta ad oggi scomparsa. La seconda, destinata a Vittorio Emanuele II, con elsa in oro e pietre preziose e nella parte alta lo stemma Savoia; croce bianca in campo rosso, sul fodero era inciso *Per la Indipendenza Italiana*, venne presentata con enorme successo all'*Esposizione Italiana* di Firenze del 1861 ed anche alla *Great London Exposition* del 1862 esattamente a centro del padiglione italiano[59]. L'opera è oggi conservata presso l›Armeria Reale di Torino[60], assieme all'*elmo da parata* (Figg. 7-8) sopradescritto, sebbene la preziosissima elsa, a seguito di un furto negli anni Cinquanta del XX secolo, sia stata sostituita con una nuova versione che poco ha a che fare con l'originale e il bellissimo disegno realizzato dal principe Michelangelo (Fig. 14) ed ispirato alla celebre spada di Cesare Borgia, di proprietà della famiglia Caetani dal XVIII secolo.

Preziose testimonianze del biennio parigino sono le lettere «scritte da Alessandro in esilio» oggi conservate nell'Archivio di Stato di Roma[61], come quella dei suoi numerosi incontri con Gioacchino Rossini al quale propose di far realizzare nella bottega a Roma un sigillo per il compositore. Ancor più interessante è la lettera spedita dalla capitale francese al padre Fortunato Pio a Roma, sei mesi dopo il suo arrivo, nella quale egli riferisce dell'incontro con Napoleone III dell'11 dicembre 1860, presso la residenza della principessa Matilde Bonaparte (Trieste 1820-Parigi 1904), cugina dell'Imperatore. Il colloquio fu organizzato a sorpresa dalla nobildonna anticipando di un giorno la visita dei Napoleone III all'*atelier* Castellani[62]. Durante la serata nella quale «amabile assai fu l'accoglienza» il monarca acquistò moltissimi dei manufatti in stile archeologico per le dame presenti ma soprattutto l'imperatore affermò «che già conosceva i nostri lavori e che ne possedeva uno magnifico» riferendosi alla spada. A Parigi si intensificano gli interessi di Alessandro circa i nuovi metalli, che nel corso del XIX secolo vengono via via identificati, estratti e utilizzati per incrementare la produzione industriale. Particolare attenzione il Castellani rivolse alle nuove leghe per la saldatura. È quanto emerge dalle sue numerose conferenze ed articoli, dati alle stampe tra il 1860 ed il 1880[63], sia in Francia sia in Inghilterra e negli Stati Uniti, nei quali illustrò le tecniche di lavorazioni antiche dell'oreficeria ed in particolare l'uso e la metodica di realizzazione della granulazione etrusca, un procedimento al quale dedico quasi tutta la sua esistenza[64].

Nove giorni dopo l'incontro con Napoleone III Alessandro diede una conferenza all'*Académie des Inscriptionesed Belles Lettres* sull'oreficeria antica e la riscoperta della tecnica, mostrando inoltre numerosi monili prodotti a Roma[65]; nel gennaio 1861, sempre a Parigi, presentò con un successo straordinario al *Salondes Arts-Unis* due grandi vetrine contenenti decine di monili. Una conferenza dal titolo *A memoir*

on the Jewellery of the Ancients venne presentata l'anno segunete all'*Archeological Institute of London*[66] preceduta da una mostra di gioielli "archeologici"[67]che gli spianò la strada per il mercato britannico. Successo consolidato l'anno successivo con la presentazione di circa sessanta opere suddivise in tre sezioni: Greca, Etrusca e Romana accanto a manufatti in stile paleocristiano, bizantino e rinascimentale, nel padiglione italiano alla *Great London Exposition*. Le cronache del periodo, visto l'enorme affluenza di pubblico per ammirare le oreficerie Castellani, narrano della necessità un servizio d'ordine supplementare per una ottimale «conservazione e per [la gestione] dell'ordine circostante»[68].

Nelle versioni a stampa delle conferenze presentate da Alessandro a Parigi e Londra si evince quali furono i suoi specifici interessi nelle più recenti scoperte scientifiche in fatto di metallurgia applicata che permisero di apportare alcune importati innovazioni tecniche nella produzione delle due botteghe a Roma e Parigi. È ad esempio il caso della sostituzione per la produzione di monili a granulazione etrusca della lega saldante a base di borace, con una sostanza a base di composti "arseniati" [69]. Le indagini scientifiche realizzate negli ultimi venti anni su manufatti Castellani hanno inoltre messo in evidenza anche la presenza nelle leghe saldati utilizzate di altri minerali quali lo zinco, ma soprattutto il cadmio[70], il cui uso in oreficeria fu brevettato a Londra nel 1862, cioè nello stesso anno in cui il Castellani risedette nella capitale inglese[71]. Non stupisce quindi che Alessandro, impiantata l'attività a Parigi nel 1860, abbia con entusiasmo deciso di sperimentale accanto anche il nuovo prezioso alluminio in uso negli *ateliers* parigini più alla moda per la produzione di manufatti pregiati destinati a committenti estremamente facoltosi. Il tagliacarte ad *Angelo dalle grandi ali* (Fig. 5) in allumino, su disegno del principe Michelangelo Caetani, proveniente da Parigi quale dono per Pio IX appare quindi quale importante testimonianza della poliedrica genialità di Alessandro Castellani e assurge a simbolo di una delle più affascinati vicende dell'oreficeria italiana.

Una vita per l'oreficeria italiana tra tradizione e innovazione

Nel 1862, a soli due anni dal suo arrivo a Parigi, Alessandro fu costretto a fuggire dalla capitale francese a causa di una relazione con una donna sposata, Henriette Verdot Charlon; si trasferì quindi a Napoli dove fondò una bottega di oreficeria, in seguito diretta da Giacinto Melillo (1846-1915), che perpetuò per anni e con grande successo lo stile della produzione di oreficeria archeologica nel solco della tradizione dei Castellani[72]. Alessandro tornò a Roma solo dopo l'unità d'Italia nel 1870, sebbene Napoleone III fosse riuscito a fargli ottenere la grazia dal governo papale, e continuò il suo costante impegno politico e sociale nel solco delle grandi idee repubblicane mazziniane. Nella capitale del nuovo regno d'Italia svolse la sua attività soprattutto nell'ambito del mercato antiquario. Nel 1872 vendette al British Museum gioielli antichi e moderni provenienti da parte della sua quota ereditaria di pertinenza della collezione costituita dal padre Fortunato Pio[73]. Alessandro Castellani morì a Napoli il 9 giugno del 1883[74] e ben rappresenta il XIX secolo al quale appartenne pregno di grandi fermenti culturali, di ricerche, innovazioni, sperimentazioni, di grandi speranze nel futuro e sublimi ideali.

Note

[1] Si desidera dedicare questo testo alla memoria di un caro amico, prematuramente scomparso, assieme al quale più e più volte conversammo e progettammo iniziative sulla famiglia orafa Castellani: il maestro Corrado di Giacomo, Camerlengo dell'Università e Nobil Collegio degli Orafi Argentieri dell'Alma Città di Roma.

[2] A questi va accostato il platino, scoperto nel 1736 in Colombia. I. Bellucci - A. Pelloux - M. Levi Malvano, s.v. *Platino*, in *Enciclopedia Italiana*, 1935.

[3] S. Guido, *Percorsi di un materiale innovativo del XIX secolo: l'alluminio dall'oreficeria all'architettura*, in "Materiali e Strutture - Materia e innovazione", n.s. VI, Roma 2017, pp. 9-28, con bibliografia precedente.

[4] L'obelisco fu progettato da Robert Mills ed edificato tra il 1848-1888 ed è posto nel *National Mall* a Washington, D.C. di fronte alla *White House*; si veda J. Bryan, *Robert Mills: America's First Architect*, New York, Princeton 2001, con bibliografia precedente.

[5] La fusione avvenne presso la Fonderia Frishmuth di Philadelphia; C. Panseri, *Storia dello sviluppo industriale dell'alluminio e delle sue applicazioni*, Milano 1940, p.32.

[6] M. Sheller, *Aluminum Dream: The Making of Light Modernity*, Cambridge (MA-USA) 2014.

[7] J. Edwards, *Alfred Gilbert's Aestheticism: Gilbert Amongst Whistler, Pater, Wilde, and Burne-Jones*, Aldershot 2006; C.Panseri, *Storia dello sviluppo…*, 1940, p.33.

[8] Il metallo venne isolato solo diciassette anni più tardi, nel 1825, dal danese Hans Christian Ørsted (1777-1851).

[9] Procedimento perfezionato dal suo successore Robert W. von Bunsen al Politecnico di Kassel.

[10] H. Sainte - Claire Deville, *L'aluminium. Ses propriétés, sa fabrication et ses applications*, Paris 1859.

[11] *English Patents for inventions*, Londra 1861, p. 370.

[12] *Esposizione Italiana a Firenze tenuta nel 1861. Catalogo Ufficiale*, Firenze 1862, p. 193.

[13] Q. R. Skrabec, *Aluminum in America. A History*, Jefferson 2017, p. 12.

[14] La scena è stata immortalata da J. L. Gérome nel 1864, nel monumentale dipinto *Réception des ambassadeurs du Siam par Napoléon III et l'impératrice Eugénie*, oggi presso Château de Versailles.

[15] Si desidera vivamente ringraziare, per avermi fornito molto del materiale qui utilizzato, Michele Lustrino, il gentilissimo direttore del MUST (Museo Universitario di Scienze della Terra, nato dalla fusione dei tre musei storici di Geologia, Mineralogia e Paleontologia dell'Università di Roma Sapienza); preme inoltre ringraziare i suoi cortesissimi collaboratori e colleghi del museo: Michele Macri e Flora Panzarino, quest'ultima inoltre autrice delle foto qui utilizzate. Si veda inoltre M. Lustrino

- M. Macri - F. Panzarino, *Preciousdoesnotmean rare. A brief history of Al,* in *The Münich Show, Mineralientage München,* catalogo della mostra (Messe, Susstellung, Kongress, 28-30 ottobre 2016), München 2016, pp. 52-55.

[16] Sul verso della medaglia compare l'incisione: A S.S. PIE IX / ES. DE SUSSEX / HOMMAGE FILIAL. / ROME 1863. Più in particolare si tratta del dono del chimico anglo-francese che fu uno dei protagonisti della messa a punto della produzione francese di alluminio alla metà del secolo XIX; vedi S. Guido, *Percorsi di un materiale…*, in "Materiali e Strutture - Materia e innovazione"..., 2017, p. 15.

[17] L'opera è già stata brevemente presentata da parte dello scrivente nel 2017 in: S. Guido, *Percorsi di un materiale…*, in "Materiali e Strutture - Materia e innovazione"…, 2017, pp. 16-17. Con l'occasione si intende dettagliare meglio l'attribuzione, grazie a questo scritto redatto in occasione del restauro del tagliacarte nell'autunno del 2016 e non dato precedentemente alle stampe. Un vivo ringraziamento alla professoressa Maria Concetta Di Natale per l'occasione qui concessa.

[18] S. Walker, *La famiglia castellani da Fortunato Pio ad Alfredo*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005 – 26 febbraio 2006), a cura di A. M. Moretti Sgubini - F. Boitani, Roma 2005, pp. 26-27; in relazione a questi esemplari di tagliacarte, in argento e in legno, si rimanda alle schede a p. 312.

[19] C. Fiorani, *Michelangelo Caetani e Alessandro Castellani. "L'antico gusto non piace che a pochi, a me piace infinitamente ed esclusivente"*, in *La camera delle meraviglie*, catalogo della mostra a cura di A. Russo Tagliente - I. Caruso, Roma 2015, pp. 45-47, in particolare p. 45.

[20] Per le vicende circa l'Elmo reale si rimanda, con bibliografia precedente, a: S. Guido, *L'Oreficeria sacra dei Castellani in Vaticano*, in "Archivium Sancti Petri - Bollettino d'archivio", a cura di D. Rezza, n. 17, Città del Vaticano 2011, pp. 22-23; si veda inoltre E. Settimi, *Elmo da parata di Umberto I*, in *L'armeria reale di Torino. Guida Breve*, a cura di P. Venturoli, Torino, Londra 2001, p. 145.

[21] Archivio di Stato di Roma (da ora in poi ASR), Fondo Castellani, b.196/4 pp. 225-226.

[22] ASR, Fondo Castellani b.196/4 p. 231.

[23] Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 86416; S. Weber Soros, *"Sotto il baldacchino della civiltà": gioielli e metalli Castellani alle grandi esposizioni internazionali*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 209-210.

[24] Il tagliacarte in oro, alluminio, perle, rubino agata e calcedonio, misura cm 28,8 x 3,1, con il monogramma dello studio Castellani impresso sul manico. Collezione privata. S. Walker, *La famiglia Castellani…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 60-61, 334, con bibliografia precedete.

[25] Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, inv. 85326; L. Birzio Biroli Stefanelli, *Gioielli con intarsi e cammei. I Castellani e gli incisori romani*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp.95-96. Si rimanda, inoltre, per le note biografiche sul noto incisore di gemme, di origine inglese, e stretto collaboratore dei Castellani a: Eadem, *Girardet, Giorgio Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001, s.v.

[26] Circa i tagliacarte si rimanda a S. Walker, *La famiglia Castellani …*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 26-27; in relazione a questo tagliacarte si rimanda alla scheda 12, p. 312.

[27] G. Monsagrati, *Il nobile gentiluomo Michelangelo Caetani nella Roma dell'Ottocento*, in E. Ellis Caetani, *Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani, Duca di Sermoneta, raccolti dalla sua vedova (1804-1862) e pubblicati pel suo centenario*, Roma 2005, pp. 1-82.

[28] M. Donati, *L'oreficeria: Michelangelo Caetani e i Castellani*, in *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, a cura di L. Fiorani, Roma 2007, pp. 347-362.

[29] L' *Album blu* misura cm 45x31; n. Inv. 1665. La Fondazione è sita in Palazzo Caetani in via delle Botteghe Oscure in Roma. Altri esemplari sono stati pubblicati da M. Donati, *L'oreficeria…*, in *Palazzo Caetani…*, 2007, pp. 358-359.

[30] Si coglie l'occasione per elencare il numero di disegni relativi a suppellettili ecclesiastiche realizzate da Michelangelo Caetani nell' *Album blu*: dieci ostensori (2 ostensori a china nera, p. 1 v. ; 1 ostensorio a matita, p. 19r.; 1 ostensorio, solo la sfera raggiata, a china, p. 20v; 1 ostensorio a china, p. 23r; 4 ostensorio su un unico foglio, a china e acquarello, p. 24v.; 1 ostensorio a china, p. 26v.); tre candelieri (1 un candeliere matita e china, datato 1845, p.10v.; 1 un candeliere a matita, p. 20r.; 1 candeliere e tre luci a china e matita, p. 40r); quattro lampade votive (1 lampada votiva a china, nera priva di catenelle con stemma pontificio e chiavi, p. 2v.; 1 lampada votiva a china rossa, completa di cordini e attaccaglie p. 8v.; 1 lampada votiva a china nera, completa con raffigurazione di una grande aquila, p. 13v.; 1 lampada votiva a china, priva di catenelle con monogramma Maria sormontato da una corona p.20r.); croci di varie genere (1 croce greca a china per medaglione p.18r.; 1 croce a matita, da collo con anello, p. 21r.; 1 croce a matita per placchetta, p. 29v.; 3 croci matita e china su un unico foglio per placchette, p. 40v.; 1 croce a matita per placchetta, p. 40v.); un Agnus Dei a china rossa per medaglione polilobato p. 16r.; tre altarolo o "girandola della Pasqua" (1 altarolo a matita e china, con candelieri e monogramma raggiato di Maria, p. 29v.; 1 altarolo a matita con candelieri e grande croce centrale, p. 29v.; 1 altarolo a matita e matita rossa con candelieri, monogramma di Maria come base di una grande croce centrale, p. 30r.; una versione simile alla precedente ma da un ritaglio a stampa, con didascalia "DISEGNO DELLA GIRANDOLA PER LA PASQUA DEL 1858 IMMAGINATO DA S. E. / IL SIG. D. MICHELANGELO CAETANI DUCA DI SERMONETA" p. 24r.).

[31] S. Guido, *Il "calice Castellani"*, in *Studia Liberiana IV, Figura-Liturgia e Culto-Arte*, a cura di M. Jagosz, Roma 2011, pp. 265-281, 403-412, con bibliografia precedente; S. Guido, *"Il Calice Castellani" della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma*, in *L'oro dei secoli dalla Collezione Castellani,* catalogo della mostra (Arezzo, Basilica di San Francesco, Basilica Inferiore, 16 aprile-2 novembre 2014), a cura di A. Russo Tagliente - I. Caruso, Roma 2014, pp.39-41.

[32] Altri disegni sono nel Lascito Castellani del Museo Artistico Industriale. F. Taglietti, *CILVI 3544*: un falso d'autore?*, in "Archeologia classica", LIV, n.s. 9, 2008, pp. 303-305.

[33] S. Walker, *La famiglia Castellani…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 25-27.

[34] Il disegno, a inchiostro di china, misura cm 18 x 6 e è conservato a pagina 24r.

[35] Il primo disegno a matita misura cm 26,2 x 6,8 ed è conservato a p.7v.; il secondo a matita, mutilo della punta delle ali ma dal tratto meglio descrittivo dei dettagli e delle due palme, misura cm 14,5 x 7 ed è conservato a pagina 16v.

[36] Uno, più grande, misura cm 25 x 2,5, in legno chiaro con inciso M. CAETANI su ambo i lati, n.Inv. 1000. Il secondo, più piccolo, misura cm 18 X 2,7 ed è in legno scuro con inciso M. CAETANI su un solo lato, n. Inv 1001. Il terzo esemplare non è rappresentato nella foto a corredo.

[37] Il tagliacarte in legno chiaro misura cm 25 x 2,5; n. inv. 999.

[38] L'oggetto è realizzato in legno chiaro, scurito sul fronte, e misura cm 26 x 4.5, n. inv 997. Vedi F. Taglietti, *CILVI…*, in "Archeologia classica"…, 2008, p. 303 circa l'ipotesi del riconoscimento quale Minosse.

[39] Realizzato in legno scuro misura cm 31 X5,8, n. inv. 998.

[40] Questo esemplare misura cm. 27, 5 x 5,2, n. inv. 996. Si coglie l'occasione per ringraziare la gentilissima Caterina Fiorani per la visione delle opere, il materiale archivistico relativo e le foto qui utilizzate.

[41] E. Ellis Caetani, *Alcuni ricordi di Michelangelo…*, 2005, p.124.

[42] C. Fiorani, *Michelangelo…*, in *La camera delle meraviglie…*, 2015, pp. 45-47.

[43] F. Bartoccini, *Caetani, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 16, Roma 1973, s.v.; Eadem, *Lettere di Michelangelo Caetani duca di Sermoneta: cultura e politica nella Roma di Pio IX*, Roma 1974. In memoria di Caetani e a suo nome, venne istituita a Firenze una fondazione in Orsanmichele dedita alla lettura della Divina Commedia alla quale la vedova Enrichetta Ellis Caetani indirizzò il prezioso libro di ricordi E. Ellis Caetani, *Alcuni ricordi di Michelangelo…*, 2005. F. Bartoccini, *Caetani, Michelangelo*, in *Dizionario Biografico…*, 1973, s.v.; Eadem, *Lettere di Michelangelo…*, 1974.

[44] F. P. Castellani, *Ricerche chimico-tecnologiche sul colorimento detto Giallone delle manifatture di oro con alcun cenno sulle dorature dei bronzi, memoria dell'orefice P.F. Castellani letta all'Accademia dei Lincei il dì 10 agosto 1826,* in "Giornale Arcadico di scienze, lettere e arti", XXIII, ottobre-dicembre 1826, pp. 62-90; S. Walker, *La famiglia Castellani …*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 23-24.

[45] G. Bordenanche Battaglia - M. G. Gajo - G. Monsagrati, *Castellani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma 1978, s.v.; M. Donati, *L'oreficeria: Michelangelo …*, 2007, p. 348.

[46] Fortunato Pio, figlio dell'orafo Pasquale Castellani, nacque il 6 maggio del 1794; rimasto orfano all'età di soli tre anni, non ebbe modo di apprendere dal padre l'arte dell'oreficeria.

[47] G. C. Munn, *Les bijoutiers Castellani et Giulian: retour a l'antiqueau XIX siècle*, Fribourg 1983; S. Walker, *La famiglia Castellani…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 21.

[48] ASR, Fondo Castellani, 196/4, p. 83.

[49] S. Walker, *La famiglia Castellani…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 31-37. Oltre ad Alessandro ed Augusto e a cinque figlie femmine, Fortunato Pio ebbe un altro figlio maschio, Guglielmo. Nato nel 1836, egli divenne un abile ceramista. Le poche notizie che si hanno di lui riferiscono di una persona resa instabile dalla dipendenza dalla morfina. Morì suicida nel 1896 nella sua casa di via in Lucina 10. G. Bordenanche Battaglia - M. G. Gajo - G. Monsagrati, *Castellani…*, 1978; S. Walker, *La famiglia Castellani…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 43.

[50] S. Weber Soros, *"Sotto il baldacchino della civiltà"…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 243.

[51] S. Guido, *L'Oreficeria sacra…*, in "Archivium Sancti Petri - Bollettino d'archivio"…, 2011, p. 11-23.

[52] C. Fiorani, *Michelangelo…*, in *La camera delle meraviglie…*, 2015, p. 45.

[53] S. Walker, *La famiglia Castellani…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 63, nota 92.

[54] Alessandro Castellani partecipò ad alcune esposizioni statunitensi: nel 1876 alla *Philadelphia Centennial Exposition* con circa sessanta opere prodotte nella sua bottega a Napoli ove si era trasferito nel 1863 e presso il *Memorial Hall*, sempre nella stessa città. Durante tale Esposizione tenne alcune conferenze presso il *Pennsylvania Museum* a la *School of Industrial Art* sempre di Philadelphia e presso l'*American Association for the Advancement of Sciences* di Buffalo. L'anno successivo – 1877 - espose per sei mesi presso il *Metropolitan Museum di New York*; vedi S. Weber Soros, "*Sotto il baldacchino della civiltà"…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 232-237.

[55] L. Finocchi Ghersi, *"Il moccolo che va avanti, fa lume per due": Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", Pisa, Roma, 3, 57, 2002 (2003), pp. 355-379.

[56] G. Nadalini, *La collection Campana aumusée Napoléon III et sa première dispersion dans les musées français (1862-1863)*, in "Journal dessavant", II, 1, 1998, pp. 183-225; *Tesori antichi: i gioielli della collezione Campana*, catalogo della mostra (Roma Musei Capitolini 31 marzo - 25 giugno 2006, Milano 2006), a cura di F. Gaultier, C. Metzger, Milano 2006.

[57] G. Munn, *Castellani and Giuliano: Revivalist Jewellers of the Nineteenth Century*, New York, London 1984, pp. 87-88.

[58] A. Castellani, *A Discourse on Ancient Jewerly*, in "Art Journal", 8, 1869, p. 129.

[59] S. Weber Soros, *"Sotto il baldacchino della civiltà"…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 201-203, 215-216.

[60] G. Munn, *Castellani…*, 1984, pp. 38-39.

[61] ASR, Famiglia Castellani, 18/2.

[62] Così come si evince dalle parole della Principessa riportate nella missiva di Alessandro: «domani Lunedì so per positivo che l'Imperator deve venire da voi per vedere le vostre cose: però, come egli deve pranzar quì da me questa sera, io vorrei

che vedesse pure qui le vostre cose. Perciò metto a vostra diposizione una bella camera e quanto oltro vi posso occorre a tale uopo». La lettera è conservata in forma di trascrizione presso ASR, Fondo Castellani 18/2; O. Francisci-Osci, *Alessandro Castellani and Napoleon III*, in *Art the ape of nature: studies in honor of H. W. Janson,* a cura di M. Barasch - L. Freeman Sandler - P. Egan, New York 1981, pp. 631-638.

[63] Per un elenco completo delle pubblicazioni di Alfredo Castellani di si rimanda a M. J. Strazzulla, *Bibliografia*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 339-340.

[64] A tale propostito si rimanda a J. Ogden, *La riscoperta dell'arte perduta: Alessandro Castellani e la ricerca della precisione classica*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 159-172.

[65] A. Castellani, *Mèmoireadressé à Mesieursles membres de l'Académie des Inscriptiones ed Belles Lettressur la joaille riechez les anciens par M.A.Castellani,* Parigi, 1860.

[66] A. Castellani, *A memoir on the Jewellery of the Ancients, Proceedings at the Meeeting of the Archeological Institute,* 5 luglio 1861, in "Archeological Journal", 18, 1861, pp. 365-369.

[67] La mostra fu tenuta presso una galleria privata in Jeremyn Street 66, a Londra.

[68] *Classic Jewellery*, 1, in "Jewellers, Goldsmiths, Silversmith and Watchmakers Monthly Magazine", I, 1863, p. 103; S. Weber Soros, *"Sotto il baldacchino della civiltà"…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p. 244, nota 18.

[69] A. Castellani, *A memoir on the Jewellery…*, in "Archeological Journal"…, 1861, p. 6. Procedimento non comune sebbene già in uso dalla fine del XVII. L'arsenico era usato in gioielleria sia come ossido (As2O3) sia come solfuro (As2S3). A causa della tossicità di tali composti, il cui utilizzo si protrasse fino ai primi del XX, venne sostituito con altri sostanze; J. Ogden, *La riscoperta…*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 165-166.

[70] Il cadmio un metallo isolato per la prima volta nel 1817 come impurità del carbonato di zinco in Germania da Friedrich Strohmeyer (1776- 1835).

[71] Brevetto Britannico n. 1127, tramite agente Charles Abel a nome di Anselme Fontenay e Henri C. de Ruotz; J. Ogden, *La riscoperta…,* in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, p.165-166, nota 41, p. 174.

[72] G. Munn, *Giacinto Melillo: a pupil of Castellani*, in "The connoisseur", 196, 1977, pp. 20-22.

[73] E. Simpson, *"La perfetta imitazione del lavoro antico": gioielleria antica e adattamenti Castellani*, in *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana…*, 2005, pp. 177-199.

[74] G. Bordenanche Battaglia - M. G. Gajo - G. Monsagrati, *Castellani…*, 1978, s.v.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Aggiunte al catalogo delle opere di Giovan Battista Gatti

di Enrico Colle

Il ritrovamento di una scrivania impiallacciata di ebano e riccamente intarsiata in avorio dall'ebanista di origine faentina Giovan Battista Gatti (Figg. 1-6), recentemente apparsa sul mercato dell'antiquariato[1], ha consentito di raccogliere ulteriori informazioni circa le opere prodotte da questo importante artigiano che, formatosi alla scuola dei rinomati intarsiatori fiorentini attivi verso la metà dell'Ottocento, svolse gran parte della sua attività a Roma, godendo di larga fama sia presso l'aristocrazia capitolina, sia nella cerchia di quei colti viaggiatori stranieri che, dopo aver visitato i principali monumenti dell'Urbe, non disdegnavano fermarsi ad ammirare e, spesso, comperare i suoi prodotti.

Fig. 1. G.B. Gatti, *Scrivania*, 1878, dettaglio del piano.

Fig. 2. G.B. Gatti, *Scrivania*, 1878.

Fig. 3. G.B. Gatti, *Ritratti di Elisabeth e William Gilstrap*, post 1887, Nelson Atkins Museum, Kansas City, US.

È il caso della citata scrivania che rientra tra gli acquisti fatti dal ricco industriale inglese William Gilstrap per la sua residenza in Inghilterra e la cui particolare foggia dei supporti a forma di volute affrontate ricorda quella di un altro mobile analogo realizzato nel 1855 per un facoltoso magnate americano, Mr. Wright Post, utilizzando anche tarsie in legni colorati come avevano iniziato a fare i fratelli Falcini, famosi ebanisti fiorentini, presso i quali Gatti fece il proprio apprendistato[2]. A questo proposito si potrebbe supporre che la forma di entrambi i supporti delle due scrivanie possa essere stata derivata dal Gatti da alcuni progetti per arredi eseguiti secondo la moda tardo neoclassica, non esente da richiami neocinquecenteschi, allora ancora in auge a Roma, dall'architetto marchigiano Giovan Battista Carducci (1806-1878). Infatti nella capitale, e più in generale nello Stato Pontificio, durante la seconda metà dell'Ottocento, agli ornati di matrice neoclassica si affiancò, come nel caso del mobile qui esaminato, una originale rivisitazione delle grottesche cinquecentesche, secondo un gusto che, nel territorio marchigiano, sarà seguito appunto dall'architetto Carducci e dal pittore Giovanni Nunzi, il quale, a partire dal 1860, svolse gran parte della sua attività artistica nell'Urbe[3].

Fig. 4. G.B. Gatti (attribuita), *Cornice intarsiata*, Frederiksborg Hillerod, Danimarca.

Anche Giovan Battista Gatti, dopo aver lavorato a Faenza, sua città natale, poco dopo il 1843 fu chiamato a Roma dal cardinale Luigi Amat, suo concittadino, che gli concesse di aprire una bottega d'ebanisteria nel palazzo che fu dei Riario, allora sede della direzione della Cancelleria di Stato, divenendo così ben presto famoso sia presso la committenza cittadina che tra i facoltosi viaggiatori stranieri di passaggio nella città.

Tra questi si può annoverare William Gilstrap[4], le cui iniziali "G.W" furono incise su uno dei cartigli sorretti da putti del piano del nostro scrittoio, che nacque nella locanda di famiglia a Kirkgate, in Inghilterra, il 20 dicembre 1816. Figlio di Joseph Gilstrap, di cui continuò l'attività nel settore del commercio del malto a North Gate (Newark), William portò l'azienda di famiglia, grazie anche alla realizzazione della nuova rete ferroviaria inglese, ad un livello di grande importanza. Per fare ciò egli si costituì in società con due abili imprenditori, Thomas Earp e John MacRae, dei quali, il secondo entrò a far parte della famiglia Gilstrap sposando la nipote Isabella. I due soci seguirono in prima persona l'andamento dell'azienda e ciò consentì a William

Fig. 5. G.B. Gatti, *Tavolo*, dettaglio del piano, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Londra.

Gilstrap di risiedere nella tenuta di Fornham Park e di viaggiare all'estero, senza per questo trascurare di sorvegliare l'andamento degli affari.

Nel 1855 egli affittò la residenza di Winthorpe House nell'omonimo villaggio, per poi trasferirsi, sette anni più tardi nel 1862, nella più grande dimora di Fornham Park, posta all'interno della vasta tenuta di caccia vicino a Bury St. Edmunds, nel Suffolk, ed acquistata da Lord Manners. Winthorpe House fu invece abitata dalla famiglia del fratello minore George (1822-1864).

Nel 1872 Gilstrap ingrandì la scuola costruita dal duca di Norfolk nel 1836 nei pressi di Fornham Park, mentre nel giugno 1883 inaugurò la Newark la Gilstrap Free Library, un suo dono alla città natale, che ancora oggi continua la sua funzione sociale. William

Fig. 6. G.B. Gatti, *Tavolo*, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Londra

Fig. 7. G.B. Gatti, *Stipo*, 1870 ca., Butchoff Antiques, Londra.

Fig. 8. G.B. Gatti, *Stipo*, 1870 ca., Butchoff Antiques, Londra.

Gilstrap, dal 1866 a capo della contea di Suffolk, fu creato baronetto dalla Regina Vittoria nel 1887 per i suoi meriti filantropici ed è probabile che proprio in quell'occasione, o poco dopo, egli si fece realizzare da Giovan Battista Gatti il pannello (ora conservato nel Nelson-Atkins Museum di Kansas City, Missuri) con intagliati, al centro di elaborati girali di foglie d'acanto, il suo profilo affrontato a quello della moglie Elizabeth (figlia di Thomas Haigh) entrambi contraddistinti dallo stemma raffigurante una mano che tiene un tribolo (sorta di mazza, in inglese *caltrop*, da cui deriverebbe il nome Gilstrap) sormontato da un cimiero e con il motto "Candide secure" (Fig. 7).

La conoscenza e l'apprezzamento da parte di Gilstrap delle opere di Gatti doveva però risalire a diversi anni prima e più precisamente al 1878 quando commissionò all'intarsiatore il tavolo qui esaminato per collocarlo tra le raccolte d'arte della residenza di Fornham Park. All'estero, soprattutto in Inghilterra, le opere dell'ebanista romano erano assai diffuse se il duca di Hamilton e la stessa Regina Vittoria ne possedevano degli esemplari. A Osborne House, nell'isola di Wright, la sovrana infatti aveva un suo tavolo realizzato per festeggiare l'anniversario delle sue nozze; mentre il Victoria and Albert Museum esibiva una cornice presentata da Gatti all'Esposizione Universale di Parigi del 1878 insieme ad uno stipo decorato a grottesche e vedute di Roma[5]. Tra le famiglie reali europee interessate alle prodigiose realizzazioni dell'ebanista bisogna menzionare anche quella di Danimarca che tra le sue collezioni annovera una cornice in ebano avorio e pietre dure conservata nel castello di Frederiksborg a Hillerod (Fig. 8).

I suoi arredi destarono l'ammirazione dei contemporanei, ricevendo spesso lodi incondizionate, come quelle decretate dal maggior storico delle arti decorative italiane, il conte Demetrio Carlo Finocchietti che ebbe a scrivere quanto i lavori usciti dalla bottega di Gatti fossero superiori alla produzione corrente "per correttezza e venustà di disegno, per buon gusto e raffinatezza di esecuzione". I suoi

Fig. 9. G.B. Gatti, *Stipo Brewer*, terzo quarto del XIX sec., già Christie's, Londra.

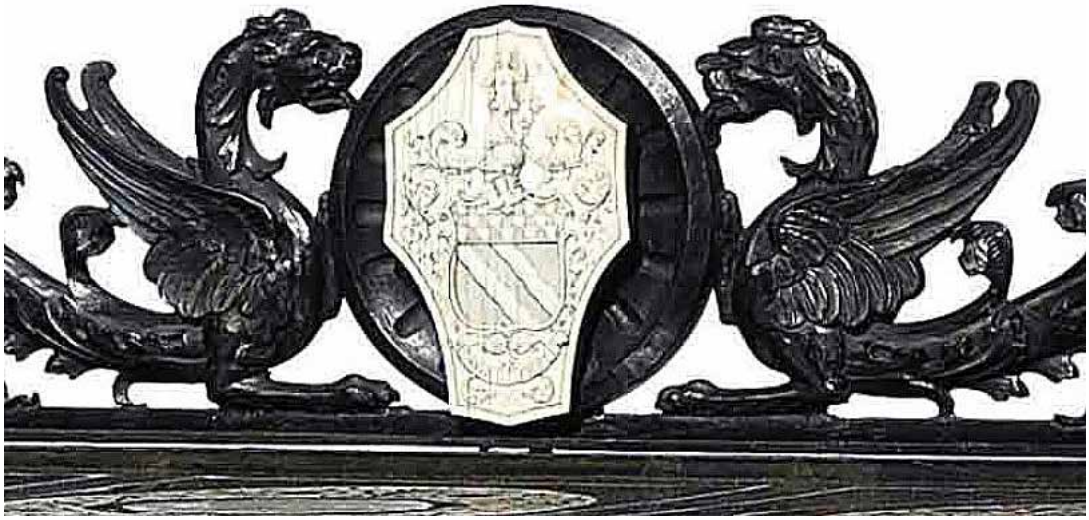


Fig. 10. G.B. Gatti, *Stipo Brewer*, dettaglio dello stemma.

Fig. 11. Stemma famiglia Brewer.

Fig. 12. G.B. Gatti, *Cornice con cammeo*, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Melbourne.

piani di tavoli, gli stipi e i cofani di diverse grandezze, continuava il critico, erano "gioielli d'arte" e rappresentavano a pieno titolo "quello che di più superlativamente bello" era stato fatto fino ad allora nel settore della "lignotarsia". Nessuno infatti era "arrivato a trattare con tanto sottile magistero l'ebano e l'avorio quanto il Gatti", il quale riprodusse "lo stile delle belle epoche con una precisione singolare, aggiungendo a questo pregio quello della ebanisteria, giacché i suoi mobili", anche sotto questo aspetto, apparivano "commendevolissimi, e la costruzione dei loro scheletri, le commettiture e le ugnature dei loro quartiboni nulla lasciavano a desiderare"[6].

Abbandonata la tecnica fiorentina, e poi umbra, della tarsia in legni policromi egli infatti si specializzò negli intarsi di avorio graffito, talvolta impreziositi con inserti di madreperla o pietre dure su fondi di ebano, inserendo spesso nelle sue opere, come nel nostro caso, medaglioni raffiguranti i ritratti di uomini illustri, composizioni allegoriche e piccole vedute capitoline racchiuse entro esuberanti ornati a grottesche meritandosi la fama del più rinomato intarsiatore romano.

Alla luce di quanto esposto, e in virtù anche della recente scoperta dello scrittoio qui esaminato, si possono attribuire con certezza altri lavori usciti dal fiorente opificio di Gatti, come ad esempio il tavolo battuto all'asta Sotheby's di Londra dell'aprile 1998 (Figg. 9-10), forse proprio quello menzionato nelle collezioni del duca di Hamilton, che presenta, oltre ai consueti medaglioni con vedute romane, profili di uomini illustri e putti entro racemi di foglie d'acanto molto simili a quelli intarsiati sul nostro mobile[7]. Analoghe decorazioni a grottesche e piccoli riquadri d'avorio con incise

Fig. 13. G.B Gatti, *Cofanetto*, 1873, Collezione privata.

Fig. 14. G.B. Gatti (attribuito), *Mobile a due corpi*, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Londra.

scenette con putti si trovano pure inseriti in due stipi di ebano recentemente comparsi nel mercato dell'antiquariato: uno riccamente intarsiato con grottesche d'avorio recante al suo interno la firma di Gatti (Figg. 11-12), mentre l'altro risulta impreziosito con inserti di malachite e lapislazzuli (Figg. 13-15) e il cui stemma posto in alto al centro di un ricco fastigio intarsiato porta il motto "Memor et Fidelis" riferibile alla famiglia Brewer[8]. Pietre semipreziose decorano inoltre una sfarzosa cornice (Fig. 16) con al centro un cammeo raffigurante un profilo muliebre[9]; mentre all'Esposizione Universale di Vienna del 1873 Gatti presentò un cofanetto (Fig. 17) recensito con lode e illustrato nel giornale dell'Esposizione. Scrisse infatti l'anonimo recensore dell'opera che essa era "adorna di graziosi lavori in avorio e incrostata di tante pietrine di lapislazzuli" e che la sua semplice forma faceva risaltare gli ornati in "un tutto armonico che accarezza dolcemente l'occhio"[10].

Un altro lavoro riconducibile alla bottega di Gatti, proprio in virtù di quella originale rivisitazione degli stili storici e della correttezza del disegno degli ornati rilevata da Finocchietti, può essere il monumentale mobile a due corpi formato da una parte bassa ad uso

Fig. 15. G. B. Gatti, *Stipo*, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Londra.

Fig. 16. G. B. Gatti, *Stipo*, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Londra.

Fig. 17. G. B. Gatti, *Stipo*, terzo quarto del XIX sec., già Sotheby's, Londra.

Fig. 18. Particolare dell'etichetta posta all'interno del precedente stipo.

di scrivania su cui poggia una vetrina con scaffalature per i libri (Fig. 18). Anche qui i motivi a grottesca in avorio, sapientemente disposti sulle superfici del mobile, includono medaglioni con ritratti virili stilisticamente riconducibili alla mano del Gatti[11].

Altri due arredi usciti dal suo atelier sono passati di recente sul mercato delle aste europee: si tratta di due stipi in ebano dei quali il primo (Figg. 15-16), dall'originale forma allungata, presenta inserite, all'interno della consueta decorazione neocinquecentesca in avorio, delle placchette raffiguranti rispettivamente una veduta del Pantheon e del Tempio di Vesta seguite da un ritratto di Raffaello posto all'interno del piano ribaltabile[12]; mentre il secondo (Fig. 17), che reca un'etichetta con la scritta "Cav. Gio. Battista Gatti / INTARSIATORE / in Avorio, Ebano, Pietre dure, etc. / Via Sistina N. 47" (Fig. 18), si presenta come una abile copia degli stipi in pietre dure eseguiti a Roma a partire dalla fine del XVI secolo e, allo stesso tempo documenta come all'interno del laboratorio di Gatti, nel frattempo trasferito da Palazzo Riario in via Sistina, si lavorassero anche studioli completamente decorati con pietre colorate sul genere di quelli che, nella seconda metà dell'Ottocento, realizzavano gli ebanisti lombardi[13].

Gli arredi di Gatti, che lentamente riemergono da quasi un secolo di oblio, risultano dunque una ulteriore conferma di quanto riportato dalla critica ottocentesca, sempre concorde a lodare le opere dell'intarsiatore come virtuosistici lavori di tarsia dove la preziosità dei materiali impiegati andava di pari passo con i colti richiami alla mitologia e alla storia.

Note

[1] La scrivania (che misura 100x65x87) risulta interamente impiallacciata in ebano e reca al centro del piano, riccamente decorato con intarsi in avorio raffiguranti girali di foglie d'acanto e putti disposti entro una raggiera, a sua volta inserita tra riquadrature geometriche, un ovale, parimenti d'avorio, con inciso una scenetta bacchica con putti danzanti; al centro di ogni lato del piano vi sono quattro medaglioni con pirografati i ritratti di Michelangelo Buonarroti, Galileo Galilei, Raffaello Sanzio e Benvenuto Cellini, mentre agli angoli del piano sono stati inclusi quattro tondi raffiguranti altrettanti putti con le allegorie dell'Architettura, dell'Astronomia, della Pittura e della Scultura. Sempre lungo il bordo del piano, al centro di due racemi di foglie d'acanto, due putti recano in mano i cartigli con la firma dell'autore "G. B. GATTI ROMA" e le lettere "G.W". Sotto il piano vi è un cassetto che aprendosi si trasforma in scrittoio; qui è stata incisa, sempre sull'avorio, la data "1878". Il mobile poggia su quattro gambe a forma di volute, anch'esse impreziosite da intarsi in avorio a motivo di piccoli festoni, raccordate in basso da una traversa.

[2] Il mobile è pubblicato in E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano 2007, pp. 74-75, n. 13. Su Gatti, la cui riscoperta critica va assegnata a R. Valeriani, *Un Tavolo di Giovanni Battista Gatti*, in *Arte all'incanto. Mercato e prezzi dell'arte e dell'antiquariato alle aste. Finarte 1991/92*, Milano 1992, pp. 352 – 357, si veda la biografia (con la relativa bibliografia) redatta da F. Trerè, in E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia…*, 2007, pp. 443-444.

[3] Cfr. E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia…*, 2007, p. 25.

[4] Per quanto riguarda William Glistrap (1816 - 1896) si veda C. Clark, *The British Malting Industry Since 1830*, London 1998, pp. 95-96; B. Burke, *A Genealogical and Heraldic History of the Landed Gentry of Great Britain and Ireland*, London 1898, p. 506; J. Campbell, *Secret Newark*, London 2015; www.winthorpe.org.uk.

[5] Entrambi gli arredi sono stati illustrati in D. Alcouffe - M. Bascou - A. Dion-Tenenbaum - P. Thiébaut, *1851-1900. Le arti decorative alle grandi esposizioni universali*, Milano 1988, pp. 233-234, nn. 335-336.

[6] Cfr. D. C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze 1873, pp. 247-248.

[7] Cfr. il catalogo dell'asta Sotheby's di Londra dell'aprile 1998, lotto 301. Si noti come sotto al riquadro centrale con il *Trionfo di Galatea* sia stata inserita una testina di gatto spesso utilizzata dall'intarsiatore per firmare le sue opere.

[8] Il primo stipo risultava di proprietà della galleria antiquaria londinese Butchoff; mentre il secondo è stato pubblicato nel catalogo dell'Asta Christie's di Londra il 22 settembre 2011, lotto 230. Altri mobili con analoghe decorazioni sono pubblicati in E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia…*, 2007, pp. 392-395.

[9] Cfr. Asta Sotheby's, Melbourne, 28 ottobre 2008, lotto 625.

[10] Cfr. *L'Esposizione Universale di Vienna del 1873 Illustrata*, Milano 1873, p. 368 e E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia…*, 2007, p. 394.

[11] Il mobile fu battuto all'Asta Bonhams, New Bond Street, Londra 5 dicembre 2012, lotto 75, con la possibile attribuzione a Gatti. Nella scheda di catalogo i ritratti sono stati identificati nelle figure di Galileo, Ariosto e Michelangelo, mentre sul piano dello scrittoio vi è quello di Cristoforo Colombo.

[12] Lo stipo è stato battuto all'asta Sothebys di Parigi del 19 novembre 2019, lotto 138. Su due dei quattro cassetti interni vi è inciso a fuoco il nome dell'ebanista "G.B. Gatti", mentre sulla calatoia compaiono le iniziali del probabile committente "IBC".

[13] Cfr. Asta Sotheby's, Londra 4 dicembre 2019, lotto n. 38.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Un'inedita copia napoletana del lampadario gotico della Collegiata di Castiglione Olona

di Maria Grazia Gargiulo

Nella splendida città di Napoli troviamo uno dei più belli e importanti musei di Arti Applicate e ceramica. Il *Museo Scuola Officina* istituto nel 1882, che verrà poi intitolato a Filippo Palizzi (1818-1889). Un luogo magico che non invidia nulla a nessuna collezione di arti decorative conosciuta. Caratterizzato da una strana e sfortunata vicenda, irrisolta ancora oggi, che non lo rende fruibile alla sua città e al panorama internazionale. Oltre all'interesse verso le emergenze monumentali di Napoli, Gaetano Filangieri si dedicò alla sua difesa in una commissione municipale per i monumenti, al fianco di personaggi del calibro di Bartolomeo Capasso (1815-1900) e Gennaro Aspreno Galante (1843-1923)[1].

La complessa vicenda del *Museo Artistico Industriale* di Napoli, fondato dal Principe Gaetano Filangieri, presenta diverse problematiche in relazione al momento storico napoletano con le difficoltose prospettive di integrazione post-unitarie, ai compositi passaggi artistici, agli sviluppi teorici ed applicativi della didattica, alle aspirazioni costruttive del Filangieri e delle sue ideazioni museografiche. Grazie alle idee del Principe Filangieri e alla sua determinazione nella costruzione di una scuola-officina, successivamente fu anche avviata un'intensa campagna di acquisti per il nascente museo, rivolta al mercato antiquario e ai prodotti delle fabbriche contemporanee italiane e straniere. Il tempestivo decollo della scuola officina di ceramica, premiata all'esposizione di Torino nel 1884 con saggi di disegni e modellazione e ad Anversa nel 1885, fece da cassa di risonanza per acquisizione di un significativo nucleo di maioliche e di porcellane, le quali implementarono le prime donazioni. Una realtà unica nel panorama artistico della Campania. L'istituto ha sempre rappresentato un 'idea di scuola- laboratorio', vicina ormai alle tendenze moderne. La maggior parte dei manufatti presenti è costituita da ceramiche (circa 6000 pezzi), che sono distribuiti in diverse sezioni; una sala è intitolata a Filippo Palizzi, pittore ottocentesco, del quale il Museo conserva opere interessanti e uniche, come il piatto tondo in ceramica con *Leone e scena di caccia grossa* e la *Fontana con elementi naturalistici e vari pannelli in ceramica.* (1881-1884)[2].

La collezione comprende anche reperti archeologici, con pezzi provenienti dalla Magna Grecia, recuperati a Cuma, Teano, Bari, Brindisi oppure provenienti da raccolte private come nel caso delle opere donate da Palizzi stesso e da altri collezionisti del tempo. Vi è poi una sezione dedicata all'arte islamica con acquisizioni ottocentesche di una collezione costituita da mattonelle persiane,

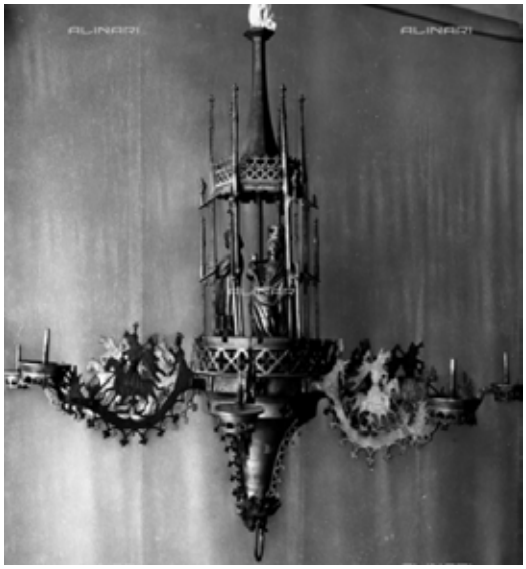


Fig. 1. *Lampadario*, Castiglione Olona, Archivio Alinari, inizi del XX secolo.

Fig. 2. *Lampadario*, Castiglione Olona, dopo il restauro.

turche, egiziane, siriane e indiane. Nel museo trovano inoltre spazio manufatti cinesi e giapponesi, oltre a una sezione di metalli antichi. Tra le ceramiche italiane, eseguite in un arco di tempo che va dal Quattrocento all'Ottocento, spiccano senza dubbio i pavimenti maiolicati e una serie di pezzi, sempre in maiolica da tavola e da farmacia antiche. Il presente contributo si propone di aprire un primo importante spazio di riflessione sull'eccezionalità delle collezioni del Museo artistico Industriale di Napoli, luogo che per la sua straordinarietà non smette di stupire[3].

Un museo di storia delle arti applicate e della ceramica purtroppo negato da tempo al pubblico; uno spazio che da troppi anni merita di essere ammirato, visitato e sostenuto[4].

I lavori promossi dalla Città Metropolitana e la complessa ma entusiasmante opera di catalogazione condotta da diversi docenti, tra cui la scrivente in quanto membro della Commissione museale scolastica, hanno portato al considerevole ritrovamento di cui si parla in questa sede. La sistematica campagna fotografica e di schedatura, durata circa sei mesi, di oggetti sia in ceramica sia di altro materiale, ha infatti consentito di far riemergere o forse ri-scoprire, "illuminandolo" di una circostanziata luce storica, un notevole lampadario che si è subito rivelato degno di specifica attenzione e di una più approfondita ricerca. Ricerca che necessita ancora di ulteriori scandagli, i quali potrebbero portare a nuovi sviluppi per una serie di circostanze di carattere tecnico piuttosto particolari.

Nella piccola sala antecedente la Sala Palizzi e la Sala delle Produzioni, è collocato in alto, in una posizione che lo rende scarsamente visibile, un imponente lampadario di metallo. Durante l'opera d'inventariazione è stato possibile visionare l'oggetto a distanza assai ravvicinata, tanto da poterne apprezzare le peculiarità fino a quel momento offuscate dall'infelice collocazione. La piccola stanza in cui si conserva il lampadario è solamente un ambiente di passaggio, una sorta di disimpegno dal quale

Fig. 3. Castiglione Olona, interno della chiesa di Villa, foto storica.

si accede alle tre sale del Museo. È quindi assai probabile che in origine l'oggetto fosse stato destinato a un altro spazio del Museo; ma quale fosse questo spazio e da quanto tempo il lampadario sia collocato nella stanza che oggi lo custodisce non è dato sapere. Certo è che esso si trova in quest'ultimo ambiente da almeno vent'anni.

Il candelabro napoletano è una copia dell'importante, omologo oggetto conservato presso la collegiata della Beata Vergine Maria e dei Santi Stefano e Lorenzo di Castiglione Olona in provincia di Varese (Fig. 1)[5]. Restaurato nel 2018 ed esposto alla Reggia di Venaria Reale per la mostra *Restituzioni 2018*, finanziata da Intesa San Paolo, il candelabro lombardo è stato oggetto in tale occasione di un attento studio artistico e di un'accurata indagine tecnica (Fig. 2). Smontato nelle sue diverse componenti per effettuarne la pulitura, sono state elaborate schede dettagliate e analisi scientifiche su ogni singolo pezzo[6]. Databile al terzo o al quarto decennio del XV secolo, eseguito da una manifattura fiamminga (Dinant) o tedesca (Norimberga), il candelabro di Castiglione è forgiato in ottone e misura cm 120x110[7].

Conservato nella collegiata[8] da sempre, come attestano le fonti documentarie, esso ha conosciuto una vicenda misteriosa. Intorno al 1884-1885 l'allora parroco affidò il manufatto a un antiquario di Milano, affinché provvedesse alla pulitura, ma al momento della restituzione quest'ultimo gli consegnò una copia trattenendo l'originale. Solo nei primi anni del Novecento, grazie all'occhio esperto e all'intervento dell'architetto milanese Luca Beltrami, che aveva riconosciuto nel negozio dell'antiquario «negligentemente abbandonata in un angolo, una bella lampada medievale»[9], l'oggetto fu riportato nella collegiata di Castiglione, mentre la copia rimase nella stessa cittadina, esposta nella chiesa di Villa (Fig. 3). Purtroppo però non erano state sequestrate le forme eseguite dall'antiquario e pertanto ne furono sicuramente fusi altri esemplari. Nel 1961 Mayer citava alcune copie al Victoria and Albert Museum di

Fig. 4. *Lampadario*, Napoli, Museo Artistico Industriale Napoli, parte terminale.

Londra e nell'ex collezione Lippman di Berlino, ora però non più rintracciabili[10].

L'acquisizione

Prima di questa fosca vicenda è difficile ricostruire la storia del lampadario di Castiglione. Di esso non esistono foto antecedenti al 1901 e le poche foto più antiche rintracciate inquadrano l'oggetto a una distanza poco utile per un'ottimale valutazione; possediamo invece alcune vecchie descrizioni del manufatto, purtroppo però non molto precise.

La collegiata della cittadina varesina ha vissuto difatti un lungo periodo di abbandono[11], e solo nel 1894, a seguito dell'istituzione nel 1891 degli uffici tecnici regionali per la conservazione dei monumenti, le commissioni conservatrici, nella fattispecie l'architetto Moretti, procedettero a stilare le schede inventariali dei beni mobili dell'edificio. Nel caso della scheda del lampadario quattrocentesco la descrizione contenuta era però "falsata", visto che in quel momento in chiesa si trovava non il lampadario originale ma la sua copia.

Nel 1886, al tempo della sua 'scomparsa', il lampadario di Castiglione fu esposto a Roma, alla mostra degli oggetti in metallo svoltasi presso il Museo Artistico industriale di Roma. A differenza infatti di quanto riportato da Diego Sant'Ambrogio (1893), secondo il quale nell'evento romano il milanese Luigi Movio aveva esposto e firmato un candelabro del tutto simile a quello gotico di Castiglione, il Movio e il figlio Latino presentarono invece l'esemplare originale[12]. Nel catalogo dell'evento, purtroppo privo di foto, la descrizione del lampadario esposto dai Movio corrisponde infatti all'oggetto custodito nella collegiata varesina, a eccezione della parte inferiore, ivi descritta come decorata da quattro placchette d'argento con figure graffite (Figg. 4-5)[13]. Quest'ultimo elemento, nell'oggetto originale, non esiste più, poiché la parte inferiore è stata sostituita da un semplice cono, percorso da fregi ad archetti, la cui fattura non coeva con il resto del manufatto è stata riconosciuta durante l'intervento di restauro realizzato in occasione di *Restituzioni*[14]. Probabilmente, dopo il rocambolesco "scambio", l'oggetto antico fu restituito privo della parte con le placchette,

delle quali nulla è dato sapere; mentre le foto più antiche del lampadario, prima ricordate, lo riproducono solo con il cono "posticcio"[15].

Proprio quest'ultimo aspetto ci permette di tornare al lampadario del Museo Artistico Industriale di Napoli da cui siamo partiti, il quale, al contrario dell'originale di Castiglione, presenta la parte inferiore corrispondente alla descrizione del catalogo del 1886. Cosicché, a questo punto, l'incrocio di una serie di dati molto interessanti ci permette di giungere a un'importante conclusione.

Fig. 5. *Lampadario*, Napoli, Museo Artistico Industriale Napoli, parte terminale.

Il lampadario napoletano, nel recente elenco dei beni del Museo è stato inventariato semplicemente come riproduzione di un oggetto di stile gotico, ma risalendo più indietro nel tempo, grazie alla consultazione da parte di chi scrive dell'antico inventario museale, cui rinvia il vecchio numero '1479' ancora visibile sull'oggetto, veniamo a sapere che il manufatto fu acquistato proprio presso l'esposizione romana dei metalli del 1886, per la cifra di 650 lire (Figg. 6-7). Quindi fu donato dal Ministro dell'Industria e del Commercio, nel maggio di quello stesso anno, al Museo Artistico industriale partenopeo. A Napoli arrivò anche una riproduzione fusa in bronzo di un angelo di Donatello, opera di Michelangelo Guggenheim[16], altro personaggio importante sempre attivo alle vicende antiquariali del tempo.

Elenchiamo per la prima volta gli oggetti che furono acquistati alla mostra romana, descritti nell'inventario del Museo Artistico Industriale, datato maggio 1886.

Maggio 1886.

INV. 1447
Fabbrica Pandiani Milano
Lampadario in bronzo stile gotico
Dono del Ministro di Industria e Commercio.

INV. 1448
Bassorilievo in rame riproduzione in angolo di Donatello.

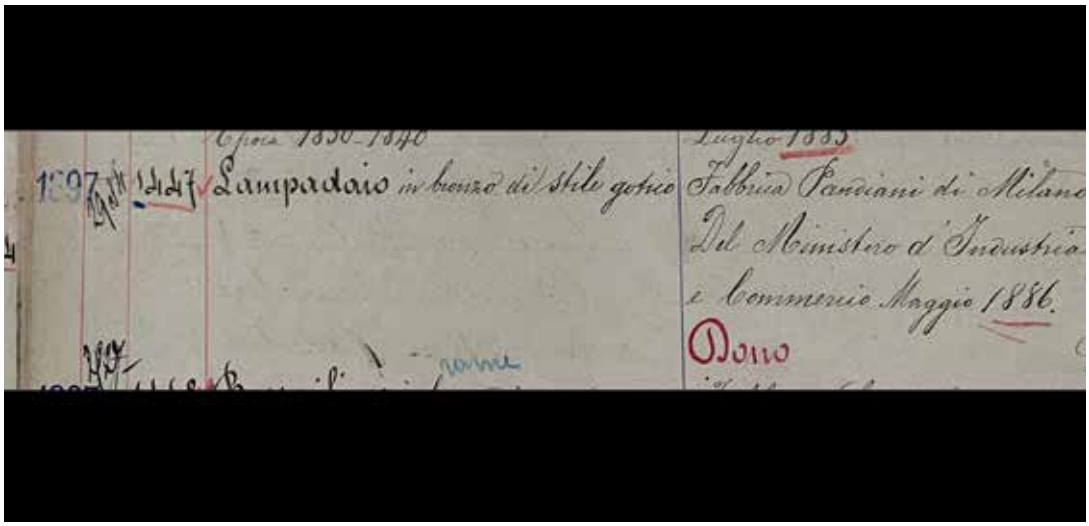

Lampadario in bronzo di stile gotico
Fabbrica Pandiani di Milano
Del Ministro d'Industria e Commercio Maggio 1886.
Dono

Fig. 6. Napoli, Museo Artistico Industriale, antico inventario, particolare di una pagina.

Fig. 7. Lampadario. Napoli, Museo Artistico Industriale, numero d'inventario del lampadario.

Fabbrica Scaleo Giuseppe Di Roma
Dono Ministro dei Industria e Commercio.

INV. 1449
Candelabro in bronzo
Fabbrica Tis Pietro, di Venezia
Dono del Ministro di Industria e Commercio.

INV. 1450.
Reggi Stendardo di San Marco, riproduzione fusa in bronzo
Fabbrica Guggenheim Michelangelo di Venezia.
Dono del Ministro di Industria e Commercio.

Questi ultimi dati sono stati verificati personalmente confrontando l'inventario del Museo Artistico Industriale di Napoli e il catalogo della mostra romana sui metalli del 1886[17] nel quale sono elencati i quattro oggetti sopra citati come acquisti e doni per le scuole d'arte.

È opportuno segnalare che nel comitato della mostra del 1886 erano presenti alcuni personaggi napoletani, tra cui, oltre allo scultore Vincenzo Gemito (1852-1929) che esponeva alcune sue opere e la principessa Rosa di Sirignano che aveva prestato

Fig. 8. *Lampadario*, Napoli, Museo Artistico Industriale Napoli, , particolare della protome leonina.

alcuni oggetti antichi[18], il nostro Gaetano Filangieri, fondatore del Museo Artistico Industriale di Napoli. In quegli anni in cui, in occasioni delle esposizioni d'arte - e quella di Roma del 1886 non fu un'eccezione - numerosi oggetti furono donati al Museo di Napoli, è possibile che il principe-collezionista abbia particolarmente apprezzato e quindi consigliato al Ministero di comprare e fare dono alla scuola - con un intento preciso; queste le parole usate dal principe e rivolte al ministro degli interni Marco Minghetti: «che un Museo Artistico Industriale debba constatare di tre parti, di una raccolta di modelli antichi e moderni; di una scuola dove si insegni disegno e plastica propria delle industrie, e soprattutto delle scuole officine, ove si apprenda la tecnica delle diverse lavorazioni» - di una copia del lampadario gotico di Castiglione Olona.

Copia che fu verosimilmente fusa dalla ditta Luigi Movio e figlio, sulla base delle forme tratte dall'originale? Poi fatto esporre alla Ditta Pandiani di Milano, come riportato dai documenti del Museo di Napoli. Nell'antico inventario del Museo napoletano è però stranamente regi-

Fig. 9. *Lampadario*, Napoli, Museo Artistico Industriale Napoli, particolare centrale del tempietto con i Santi Lorenzo, Stefano e la Madonna col Bambino.

Fig. 10. *Lampadario*, Napoli, Museo Artistico Industriale, braccio.

Fig. 11. *Lampadario*, Napoli, Museo Artistico Industriale, intero senza bracci.

strato che il lampadario fu acquistato da un'altra ditta milanese presente alla mostra romana, quella Pandiani, la quale, stando al catalogo, presentò anch'essa per l'occasione una serie di opere riproducenti l'antico e in particolare alcuni pezzi di stile gotico[19].

Il "riscoperto" lampadario del Museo Artistico industriale di Napoli, che si presenta in ottimo stato di conservazione, con bracci privi di saldature, senza mancanze o rotture, e che non ha mai subito restauri o puliture – di cui invece avrebbe bisogno anche per consentirne un'analisi più accurata – sarebbe insomma la terza copia del famoso lampadario di Castiglione[20] e per giunta forse la più fedele allo stato del manufatto quattrocentesco antecedente al 1885-1886. È da sottolineare infatti che, rispetto al lampadario di Castiglione così come oggi è fruibile, la copia napoletana presenta nel tabernacolo centrale sei statuette: il trio della *Madonna col Bambino e i Santi Stefano e Lorenzo* si ripete infatti due volte. Mentre la protome leonina e il relativo gancio, anziché essere collocati in basso come nel lampadario di Castiglione, si trovano in alto per permettere all'oggetto di essere appeso al soffitto (Figg. 8-10). Nelle parti strutturali e decorative l'esemplare napoletano rispecchia poi più fedelmente i lampadari tedeschi e fiamminghi già paragonati all'originale lombardo. Lungo il bordo

del cono è ripetuta ad esempio la stessa corona traforata a motivi quadrilobati che decora la parte superiore del tabernacolo; corona che nell'originale di Castiglione non è invece presente nel cono, elemento, ricordiamolo, non autentico. E in aggiunta i sei spicchi del cono, che nell'opera lombarda sono lisci, in quella napoletana sono traforati da un motivo a quadrifoglio (Figg. 5, 11). Va però soprattutto ribadito che la parte terminale decorata da quattro placchette d'argento con figure graffite, ricordata nella descrizione dell'originale varesino contenuta nel catalogo del 1886, si può ammirare solo nell'esemplare napoletano (Figg. 4-5).

Note

[1] Bartolomeo Capasso è stato uno storico e archivista italiano. Concluse in modo brillante la sua carriera universitaria in giurisprudenza a Napoli. Nel 1844, anno del matrimonio con Agata Panzetta, collaborò a Napoli con Carlo Troya alla fondazione della Società napoletana di Storia Patria (Patrimonio della città di Napoli). Dopo aver dato alle stampe i suoi primi lavori di erudizione, nel 1856 divenne socio della prestigiosa Accademia Pontaniana di cui sarà presidente. L'anno successivo entrò anche nell' Accademia Ercolanense, sulle cui ceneri sorse la Società reale di archeologia, letteratura e belle arti, della quale Capasso fu lungamente presidente. Gennaro Aspreno Galante è stato un presbitero, docente e storico italiano. Si dedicò a studi di antichistica, di letteratura latina e greca, di teologia, questi ultimi con particolare riferimento alle scritture di San Tommaso d'Aquino. Insegnò inizialmente latino e greco, poi fu nominato professore di storia ecclesiastica e di archeologia cristiana. Scrisse la sua Guida sacra della città di Napoli, l'opera che lo renderà famoso, in cui riporta con grande dovizia le notizie sulle chiese napoletane.

[2] L. Arbace, *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, Napoli 1998, pp. 70-71. «Il maestro originario di Vasto, da molti anni attivo - nel dissenso - sulla scena artistica napoletana, aveva dimostrato una particolare attenzione alle arti applicate già nella giovinezza, dipingendo piatti con soggetti di animali a lui particolarmente cari, come il proprio cane Dash. Le placche di ceramica - dipinte con grande maestria […] Nel grande pannello raffigurante il *Leone* queste sfiorano accenti iperrealisti; nei mattoni con gli *uccelli in volo*, il movimento impercettibile è bloccato in un'atmosfera sognante e quasi metafisica […]».

[3] Il Museo Artistico Industriale fondato dal principe Gaetano Filangieri (1753-1788), figura di collezionista e uomo di grande gusto, mette insieme una panoramica sull'arte a Napoli tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. G. Filangieri, *Il Museo Artistico Industriale e le Scuole Officine. Relazione a S. E., il Ministro della Pubblica Istruzione*, Napoli 1881. O. Fava, *Il Museo Artistico Industriale*, in *Napoli d'oggi*, Napoli 1900, pp. 404-440; L. Balestrieri, *La verità sul Museo Artistico Industriale di Napoli*, Napoli 1927; *Il sogno del Principe, Il Museo Artistico Industriale: la ceramica tra otto e novecento*, catalogo mostra Faenza - Sesto Fiorentino – Caltagirone, a cura di E. Alamaro, 1994; A. Carola-Perrotti - C. Ruju, *1920-1950: Ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli*, Firenze 1995; *Il ritorno del Principe*, catalogo della mostra a cura di E. Alamaro, Napoli 1989. *Poesia del Lavoro, Ceramiche a Napoli tra modernità e innovazione 1882-1892*, catalogo della mostra a cura di M. G. Gargiulo, Roma 2017.

[4] I processi di acquisizione delle conoscenze e le idee museografiche del Filangieri, che le sue stesse raccolte rivelano, nonché l'insieme degli oggetti da lui collezionati, alimentano tuttora quello che era il principale scopo di vita del principe: diffondere il sapere e la storia alla città di Napoli. Il basilare principio che animava il collezionista era infatti quello di conoscere il passato per avere gli strumenti idonei per comprendere il presente.

[5] La lampada della collegiata appartiene al gruppo di candelabri a tabernacolo con figure e bracci; esemplari simili sono stati rintracciati in alcune chiese parrocchiali di Svizzera, Austria, Germania e Paesi Bassi. Pfarrkirche, Kronleuchter, Regensburg. H. Luer, *Kronleuchter und lanternen*, in *Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe - Museum herausgegeben von Julius Lessing*, 30, Berlino 1093. H. P. Lochner, *Ein gotischer Taber- nakelkronleuchter. Aufbau und Kon- struktion*, in "Kunst und Antiquitaten. Zeitschrift fur Kunstfeunde, Sammler und Museen", 5, 1982, pp. 47-57.

[6] «Il restauro dello *chandelier* da Castiglione Olona ha presentato diversi aspetti problematici […]. Sono presenti riparazioni sui bracci e sui contrafforti con caratteristiche diverse, ma che conservano la loro efficienza [...]. Secondo le caratteristiche tecniche riscontrate il manufatto appartiene a una qualità produttiva alta, anche se standardizzata, in cui la resa è ottenuta principalmente per fusione sia piena a valve che con il metodo a cera persa, con modellatura su matrici e importanti modifiche e ritocchi sulla cera. Diventa quindi congrua con le caratteristiche tecniche l'attribuzione ad un'area produttiva del Nord Europa specializzata nella produzione di oggetti in ottone, distinguendo, secondo Lochner, le produzioni di Norimberga e delle Fiandre, indicando come la prima specializzata in fusioni e menzionando soprattutto i reggicandele, di ottimo riferimento per il tipo A, mentre il tipo B secondo lui più tardo e di altra zona. È particolarmente interessante il sistema costruttivo che prevede la realizzazione di parti diverse, assemblate principalmente con incastri meccanici. In pochi casi abbiamo assemblaggi costruttivi tramite lo stagno: nelle figure dei due santi, in cui l'attacco delle mani e l'adesione alle basette (come nella Madonna) sono eseguite con saldature a Sn. Inoltre i reggicandele del tipo B hanno un sistema costruttivo con utilizzo di stagno. Dove questa modalità differisce sono presenti saldature forti e sembrano dovute a riparazioni più recenti, come nella croce interna del cono inferiore, che diventa elemento di congiunzione con il perno centrale e di sostegno a tutta la struttura. Diversi interventi riparativi possono essere riconosciuti sui bracci, comprendenti anche sostituzioni con parti in rame, ma la manomissione avvenuta probabilmente per ultima in ordine di tempo, sembra distinguersi come maggiormente invasiva. Ne abbiamo traccia dalla vicenda raccontata da Beltrami agli inizi del secolo scorso. A questa probabilmente dobbiamo forse le incongruenze costruttive e di assemblaggio rilevabili. In particolare la descrizione di un oggetto simile permette un confronto utile: la costruzione è simile, ma la barra centrale in ferro scende fino a sotto il cono inferiore, diventando così il sistema di sospensione generale. Lo *chandelier* di Castiglione Olona ha la barra che termina 'a nodo forgiato in forma conica' e bloccandosi sotto la croce interna saldata all'anello di sospensione dei bracci. Nonostante il riferimento evidente di costruzione, questa peculiarità consiste in una incoerenza costruttiva che avvalora l'ipotesi che il cono inferiore sia da attribuirsi ad età più recente, forse proprio all'episodio raccontato dal Beltrami. Dalle osservazioni effettuate sembra quindi di riscontrare caratteristiche tecniche che riportino alla originalità del lampadario castiglionese, salvo per il cono inferiore», conclusioni della relazione di restauro a cura di L. Miazzo, in *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati. XVIII edizione*, catalogo della mostra (Torino 2018), a cura di C. Bertelli e G. Bonsanti, Venezia 2018, cat. 27, su www.restituzioni.marsilioeditori.it.

[7] I. Marelli in *Restituzioni*…, 2018, cat. 27.

[8] C. A. Lotti, *Castiglione Olona*, fotografie di C. Meazza, Castelseprio 1976.

[9] «Un giorno, or sono quasi quarant'anni, passando davanti ad un negozio di antichità in Milano, intravedo negligentemente abbandonata in un angolo, una bella lampada medievale; sosto osservo e dico tra me: quella è la lampada della chiesa di Castiglione Olona! Mi affretto alla Prefettura, chiedo del Cav. Zerbi, benemerito segretario della commissione dei monumenti, ottengo l'immediato sequestro. Ma da Castiglione mi risponde telegraficamente che la lampada pende sempre al suo posto, che da più di quattro secoli le venne assegnato. Sorpresa: ma questa volta l'enigma si chiarisce più rapidamente: il parroco confessa che, consigliato di far pulire la lampada, ne aveva fatto l'invio a Milano, l'artefice incaricato della bisogna, dopo aver pulito il metallo, prese diligentemente le forme dei vari pezzi componenti il prezioso cimelio, ne fuse un altro esemplare imitando a perfezione le saldature delle vecchie, e rispedì la copia. Era il caso di un'inchiesta, di una punizione: ma poteva andar di mezzo qualche competente, e l'autorità statale si accontentò di rimandare alla sua sede ciò che aveva sequestrato, e in realtà apparteneva al patrimonio della nazione. La punizione si ridusse a non restituire la copia spedita», L. Beltrami, *Cose viste ad uso di amatori d'arte ed affini*, Milano 1928, pp. 22-23.

[10] E. Meyer, *Der gotische Kronleuchter in Stans. Ein Beitrag zur Geschichte der Dinaderie*, in *Festschrift Hans R. Hahn- loser*: *zum 60. Geburstag 1959*, a cura di E. J. Beer - P. Hofer - L. Mojon, Basel 1961, pp. 151-184.

[11] Cfr. P. Toesca, *Masolino a Castiglione Olona*, Milano 1946.

[12] D. Sant'Ambrogio, *Il Borgo di Castiglione Olona*, Milano 1893. Queste notizie consentono di chiarire meglio chi erano stati i protagonisti dello 'scambio' prima ricordato, visto che Luca Beltrami, nel ricordare il fortuito ritrovamento, aveva omesso diplomaticamente i nomi delle persone coinvolte nella vicenda; cfr. L. Beltrami, *Cose viste…*, 1928, p. 22.

[13] *Esposizioni*, 1886, p. 107 cat. 20.

[14] Vedi nota 4. Secondo P. Venturelli, *Oreficerie e orefici nel territorio di Varese tra XV secolo e 1932*, in *La storia di Varese. Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da M. L. Gatti Perer, vol. I, Varese 2011, pp. 408-429, anche i bracci sarebbero di fattura ottocentesca, mentre il tabernacolo e le tre figure sono databili intorno al 1425 e riconducibili all'ambiente culturale del duomo milanese.

[15] Vedi D. Sant'Ambrogio, *Il Borgo…,* 1893.

[16] A. Martigon, *Michelangelo Guggenheim e le arti decorative*, in "Saggi e memorie di Storia dell'arte", 39, 2015. Si legge: «Moisè Michelangelo Guggenheim (Venezia 1837-1904) ebreo di umili natali, nel 1858 appena ventenne, aprì una bottega di antichità e grazie alla propria competenza e abilità professionale, in poco più di un decennio divenne il più grande antiquario e mercante d'arte di Venezia».

[17] Nel catalogo della mostra si legge: «i maggiori acquirenti furono, come si accennò, S.M. il Re Umberto e il Ministro d'agricoltura, industrie e commercio. Il Ministero inviò in dono i lavori acquistati all'esposizione, ai musei e alle scuole d'arte da esso sovvenute».

[18] L'esposizione era divisa in più sezioni, una parte esponeva pezzi antichi e una seconda creazioni moderne.

[19] Le due ditte di Milano ricevettero all'evento due menzioni importanti: la ditta Pandiani il Diploma d'onore (sezione arte moderna) per lo sviluppo che con il suo commercio aveva dato all'industria degli oggetti d'arte in bronzo; la ditta Luigi Movio e figlio per la buona fusione degli oggetti in bronzo (sezione arte antica).

[20] Cfr. P. Venturelli, *L'"urna non del tutto indegna". Milano/Colonia/Milano (1164-1903)*, in *Albrecht Dűrer. L'Adorazione dei Magi*, catalogo della mostra (Milano, Chiostri di Sant'Eustorgio Museo Diocesano, 22 novembre 2016- 5 febbraio 2017), a cura di N. Righi, Cinisello Balsamo 2017, pp. 41-47; inoltre Eadem, *Smalto oro e preziosi. Oreficeria e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003. Desidero ringraziare il dirigente scolastico, la professoressa Paola Guma e i professori membri della Commissione Museale scolastica che hanno collaborato al lavoro di schedatura.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Un estratto del comodato della Scuola Professionale femminile Margherita di Savoia al Museo Boncompagni Ludovisi

di Matilde Amaturo – Valentina Filamingo – Paola Abenante

Fig. 1. Telaio a mano, elemento di arcolaio, tombolo, manichino e prova di sartoria (foto di Roberto Galasso).

La Scuola e il Fondo *di Matilde Amaturo*

Il Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX ospita dal 2001 il comodato permanente delle opere - tele e arazzi, ricami, trine e fiori artificiali, merletti, disegni, moda, fotografie, attrezzi e documenti, libri - tutti oggetti di produzione artigianale e artistica della Scuola Professionale femminile "Margherita di Savoia" (Fig. 1). Per mettere in luce le variegate produzioni conservate nei depositi del Museo e rendere noto al pubblico il senso civile e sociale di questo Istituto, è stata allestita un'esposizione temporanea dal titolo *La Scuola Professionale femminile Margherita di Savoia al Museo Boncompagni Ludovisi. L'Arte di essere donna*[1].

La Scuola nacque a Roma nel 1876 su impulso delle politiche scolastiche progressiste del Comune di Roma con l'obiettivo di trasformare tradizionali competenze artigianali femminili forti nell'ambiente romano in mestieri veri e propri, svolti da maestranze femminili specializzate. Ben presto, grazie all'eccellenza della formazione, venne posta sotto l'alto patronato della Regina Margherita e, attraverso gli scambi didattici e le numerose commissioni effettuate per il tramite della Regina, divenne luogo di incontro tra realtà culturali e sociali differenti. Le innovazioni didattiche si pongono in un lasso temporale caratterizzato dal passaggio da sperimentazioni artistico-artigianali, legate anche al clima culturale del Modernismo, di

Fig. 2. Mostra della Scuola Professionale femminile Margherita di Savoia presso la sede di via Panisperna - sezione disegno, 1935.

Fig. 3. Merletti a fuselli policromi, 1908-1919 ca., cm 50 x 10 (foto di Roberto Galasso)

cui Umberto Bottazzi sarà un importante consulente artistico della scuola dal 1922 al 1932, a sperimentazioni capaci di recepire rapidamente le esigenze della nuova civiltà industriale.

La prima direttrice Amalia Prandi Ribighini, di cui si conserva un busto in bronzo, firmato dallo scultore Buttinelli (1880) ha lasciato il Diario, dal titolo *I miei trentaquattro anni di organizzazione e direzione della Scuola Professionale femminile del Comune di Roma "Margherita di Savoia"* con pagine appassionate della storia della sua carriera scolastica[2]. La Ribighini negli anni dal 1876 al 1910 stabilì contatti con istituti consimili, come il Museo Artistico Industriale, or-

Fig. 4. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, *Le donnole*, 1922-1932 ca., cm 50 x 100,5, tela ricamata con applicazioni in stoffa (foto di Roberto Galasso, Mibact).

ganizzò la partecipazione a mostre (Fig. 2), con solenni premiazioni delle allieve meritevoli e promosse visite ai laboratori da parte di personaggi illustri. Negli anni si interessò di procurare numerose commissioni per la Scuola da parte di Enti pubblici e privati; la retribuzione che ne derivava, oltre all'annuale premio di merito, era in parte accumulata su un libretto di risparmio a nome delle allieve che avrebbe dovuto sostenerle per l'avviamento di un'attività in proprio una volta terminata l'educazione presso la Scuola, e per un'altra parte diventava fonte di autofinanziamento della Scuola stessa.

Gli anni Venti e Trenta della Scuola furono imperniati sulla program-

Fig. 5. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, *Lo scoiattolo*, 1922-1932 ca., cm 110 x 110, cotone, chantoung, seta; punto erba, punto piatto (foto di Roberto Galasso, Mibact).

Fig. 6. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, *Notturno*, 1922-1932 ca., cm 114 x 60, stoffa tramata d'oro e d'argento (foto di Roberto Galasso)

mazione creativa della Direttrice Lucia Pagano con la collaborazione fondamentale per l'insegnamento di disegno dell'artista Umberto Bottazzi[3], autore dei disegni e dei cartoni su cui poi le allieve eseguivano i loro lavori. Alcuni dei principali settori della produzione della Scuola riguardarono, sotto la guida di Bottazzi, l'ambito del progetto creativo su disegno fino alla realizzazione dei manufatti ad opera delle allieve. La scuola, accanto agli insegnamenti della lingua italiana, francese, computisteria e calligrafia, disegno geometrico ed ornamentale applicato ai lavori[4], si articolava nei seguenti laboratori: ricamo in seta e oro, trine ad ago e a tombolo (Fig. 3), ricamo, cucito, maglieria a mano, a telaio e a macchina, rammendo rappezzo e restauro di tessuti antichi, fiori artificiali, sartoria, buon governo della casa e cucina, modisteria.

Attraverso i materiali conservati al museo si racconta la vita sociale dei manufatti delineando i contesti culturali, politici e produttivi in cui circolano, dalla pre-produzione alla post-produzione, tra cui: il contesto politico-sociale di Roma neo-capitale in cui si trovano incontrano liberalismo e cultura ecclesiastica, rappresentanza istituzionale e tradizione locale e popolare; il contesto scolastico e politico internazionale cui la Scuola, per il tramite della sovrana e della sua prima direttrice fa riferimento; gli ambienti proto-industriali del nord Italia, primi esempi di meccanizzazione e della produzione in serie. La tipologia dei beni spazia in vari ambiti e se ne fornisce un breve elenco al fine di circoscrivere ed evidenziare la mappa di interesse.

Categorie del fondo della Scuola Professionale femminile Margherita di Savoia presso il Museo Boncompagni Ludovisi:

- Tele e arazzi
- Ricami, trine, fiori artificiali (articolati in stoffe antiche, ricami in oro e seta, merletti, fiori)
- Disegni (disegni di moda e ricami, modelli di moda)

- Fotografie (articolato in fotografie delle alunne al lavoro, delle esposizioni della scuola, dei manufatti)
- Oggettistica (cofanetti, accessori di moda, cuscini, medaglie, busti, arredamento)
- Attrezzi (tomboli, fusi, telai, manichini)
- Documenti (diplomi, album con firme e dediche)
- Libri (tra gli argomenti principali il taglio, il cucito, il tessuto, l'ornamento, le trine, i ricami)

Pannelli decorativi, cuscini e scialli dai disegni e cartoni di Umberto Bottazzi *di Valentina Filamingo*

Nel comodato permanente della Scuola Professionale Femminile "Margherita di Savoia" al Museo Boncompagni Ludovisi sono conservati alcuni manufatti direttamente ispirati ai cartoni e disegni di Umberto Bottazzi (Roma, 1865-1932). Dal 1922 al 1932 l'eclettico architetto, pittore, ceramista e incisore fu consulente artistico della Scuola presso cui diresse i corsi di disegno e pittura. In quel decennio le allieve della Scuola realizzarono i loro lavori - arazzi, scialli, pannelli, merletti, cuscini – direttamente sui suoi disegni e cartoni.

Fig. 7. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, Tentacoli, 1922-1932 ca., cm 87 x 89, lana in punto palestrina su tela di sacco (foto di Roberto Galasso, Mibact)

Fig. 8. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, *Cerbiatta*, 1922-1932 ca.,cm 173 x 115, filati di seta e metallici, ricamo a punto raso e lanciato (foto di Roberto Galasso, Mibact).

Come nel pannello *Le donnole* (1922-1932 ca.) (Fig. 4) eseguito con una larga applicazione del riporto di stoffe diverse e nel pannellino in seta, filati metallici e taffetas *Aracne* (1922-1932 ca.), realizzato con le tecniche del punto filza e del punto lanciato. I due pannelli furono presentati alla Mostra postuma su Umberto Bottazzi, tenutasi dal 15 al 31 dicembre 1932 a Palazzo Doria in Roma, sede della S.A.C.A. (Società Anonima Cultori d'Arte) e organizzata da Cesare Picchiarini, maestro vetraio e amico dell'artista.

La mostra articolata in due sale[5] riunì gran parte delle opere pittoriche e delle applicazioni decorative dell'artista romano, tra cui *"saggi di ricami in oro e seta, a mano e a telaio, a macchina e a riporto"*[6] realizzati dalle allieve dei laboratori della Scuola

Fig. 9. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, *Tre pesci palla*, 1925 ca., Ø cm 50, taffetas, filati in seta e filati metallici; punto raso e punto lanciato (foto di Roberto Galasso, Mibact).

Margherita di Savoia. Tra le 73 opere[7] esposte in quell'occasione figuravano, oltre ai due citati pannelli, altri manufatti oggi presenti nel comodato del Museo: il pannello decorativo *I Tulipani* (1922-1932 ca.) realizzato con filati metallici e filati in seta, il pannello *Lo Scoiattolo* (1922-1932 ca.) (Fig. 5) che presenta *"l'alternativa dei punti lunghi in seta e lana in direzioni anatomiche per offrire ai corpi l'effetto del movimento"*[8], il pannello *Notturno* (1922-1932 ca.) (Fig. 6) eseguito con la tecnica del "liston" (stoffa tramata d'oro e d'argento) e il piano per tavolo da gioco *Tentacoli* (1922-1932 ca.) (Fig. 7) ricamato a punto palestrina su tela di sacco che raffigura due polipi con i tentacoli semi estesi e arricciati alle estremità.

Al tema animalistico, tanto caro a Bottazzi, sono ispirate anche altre opere del comodato: il pannello *Cerbiatta* (1922-1932 ca.) (Fig. 8), ricamato a punto raso e punto lanciato con foglie applicate in seta, il cuscino *Tre pesci palla* (1925 ca.) (Fig. 9) in taffetas blu, filati in seta e metallici ricamato a punto raso e punto lanciato e la sua versione quasi gemella in tela ricamata con applicazioni lenci raffigurante una *Girandola di pesci palla* (1922-1932 ca.).

Completa la panoramica dei manufatti realizzati dalla Scuola su disegno di Umberto Bottazzi lo *Scialle* (Fig. 10) in seta nera e filati di seta colorata (1930 ca.) su cui spiccano il volo due fenici policrome. Gli scialli, tra i vari prodotti realizzati dalle allieve (Fig. 11), rivestirono per la Scuola Femminile una grande importanza: nel giugno 1931 la Scuola indisse infatti la Gara dello Scialle nella quale le allieve, eseguirono 50 scialli[9] su disegni originali di Umberto Bottazzi e di sette insegnanti. Il complesso delle opere eseguite sui disegni dell'*"animatore artistico"*[10] della scuola e conservate al Museo Boncompagni Ludovisi riporta *"garbatamente (...) al nostro passato più prossimo"*[11].

Fig. 10. Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia, *Scialle*, 1930 ca., cm 90 x 90, seta nera, filati di seta colorata (foto di Roberto Galasso, Mibact).

I campionari di filati nella manifattura tessile della Scuola: cambiamenti economici e sociali di settore tutto al femminile *di Paola Abenante*

Tra i materiali del comodato permanente della Scuola Professionale Femminile "Margherita di Savoia" al Museo Boncompagni Ludovisi, un comodato principalmente costituito dai manufatti delle allieve, si distingue una collezione di oggetti che appartengono alla pre-produzione: i campionari di filati e bottoni di cui la Scuola si approvvigionava presso le nascenti industrie italiane e che le allieve utilizzavano durante le attività laboratoriali per la realizzazione dei lavori di sartoria, maglieria, trine e ricami.

La presenza di questi campionari restituisce il ruolo della Scuola all'interno del più ampio tessuto economico, sociale e politico dell'Italia postunitaria e di una Roma appena annessa al paese.

Alla fine dell'Ottocento Roma era dotata di una forte tradizione di bottega spesso con competenze altamente specializzate e che l'Amministrazione comunale romana intendeva sostenere tramite le proprie politiche educative progressiste e l'investimento nelle scuole professionali, con l'obbiettivo di avviare delle maestranze di artigiani locali. Si voleva così dare impulso alla piccola impresa del territorio della capitale, rendendola complementare al nascente mercato dei prodotti industriali[12]. In una Scuola come il "Margherita di Savoia", dedicata all'apprendimento e al perfezionamento dell'artigianato tessile, l'utilizzo di filati industriali testimonia della missione di costruire un "nuovo concetto di lavoro come opera d'arte"[13]: il lavoro artigianale di trine, ricami e sartoria era valorizzato alla luce dei progressi industriali ed economici

Fig. 11. Allieve della Scuola Professionale Femminile Margherita di Savoia che indossano scialli realizzati su cartoni di Bottazzi, s.d.

del paese, mettendo le artigiane nelle condizioni di poter lavorare con gli strumenti e i prodotti più innovativi e tecnologici.

La varietà dei campionari (Fig. 12) - filati più pregiati, quali la seta naturale e l'ovatta di cotone, e filati più resistenti ed economici quali la seta artificiale, la juta e i bottoni di corozo - suggerisce la diversità dei manufatti prodotti dalla Scuola per rispondere alle esigenze di un mercato in evoluzione: dai più sofisticati ed elitari, spesso effettuati su commissione della sovrana Regina Margherita di Savoia patronessa della Scuola o degli altri membri del patronato, a prodotti più commerciali, utili per formare al mestiere le giovani donne romane. Grazie alle commissioni la Scuola produceva manufatti per nobildonne italiane e straniere, oltre che per la Chiesa stessa, facendo da anello di congiunzione fra Italia liberale e Stato Pontificio. Allo stesso tempo le allieve producevano campionari di trine e ricami, oltre che calze e calzini e indumenti di sartoria, per il commercio locale, testimoniato dalla presenza di annotazioni di prezzi su alcuni oggetti del fondo[14].

La possibilità di produrre manufatti con filati di costi e qualità differenti contribuì anche a diversificare e ampliare il mercato della moda, agendo sulle dinamiche interne alle classi sociali. La comparsa della seta artificiale, fra gli altri prodotti più commerciali, brevettata e presentata all'Esposizione Internazionale di Parigi nel 1885, cambiò rapidamente le abitudini di consumo: grazie alla sua maggiore resistenza la seta artificiale fu subito utilizzata per produrre ricami, frange, merletti e altri ornamenti di abiti, rendendo da una parte il lavoro didattico più agevole, meno costoso e più efficace, dall'altra rendendo gli indumenti più accessibili economicamente. La

Fig. 12. Campionario di filati (foto di Roberto Galasso).

doppia rivoluzione, industriale e di classe, dovuta alla comparsa delle calze in seta artificiale suggerisce poi come i filati industriali modificarono, democratizzandolo, anche il gusto per la moda: nel corso di un decennio una moda elitaria vestì le comuni gambe delle casalinghe.

Allo stesso tempo i campionari raccontano un cambiamento economico e sociale più ampio che investiva l'Italia intera: sono prodotti provenienti da cotonifici, lanifici, serifici, bottonifici del Nord che, su impulso dell'introduzione dell'energia elettrica e di filatoi e telai meccanici alle soglie del Novecento, si svincolavano dalla dipendenza dai corsi d'acqua e passavano da una produzione manifatturiera proto-industriale, spesso familiare e domestica, a una produzione seriale. Ciascun oggetto era, infatti, inserito in un tessuto di relazioni di produzione, locale e nazionale, che evolveva velocemente al passaggio del secolo e che di conseguenza modificava radicalmente anche condizioni di genere e di classe all'interno di un settore produttivo connotato al femminile, quello del tessile.

Nel mondo contadino dell'*Ancien Régime* la manifattura tessile era competenza antica della donna che, nel Settecento e Ottocento conciliava il ruolo di massaia, contadina e operaia. Fra le attività più diffuse vi erano: la filatura della lana, del lino e della canapa, l'allevamento del baco da seta, la lavorazione della seta grezza, la coltivazione della canapa, la preparazione della fibra. Madri di famiglia e giovani svolgevano tali attività per lo più all'interno delle mura domestiche o nelle filande e negli opifici delle campagne circostanti, conciliandole con il lavoro casalingo e familiare, per ottenere un salario alternativo a quello del padre di famiglia. Il matrimonio

Fig. 13. Campionario Luminosa della Industria sete cucirine (foto di Roberto Galasso).

non ostacolava affatto questo lavoro ma lo incoraggiava, nella prospettiva maschile di divisione delle spese domestiche: *"Donna al telaio, marito senza guaio"* recita un proverbio diffuso nelle campagne ancora agli inizi del Novecento.

L'industrializzazione ebbe un doppio effetto di aggravio sulla condizione lavorativa femminile. La meccanizzazione dei processi produttivi ottenne il risultato di intensificare l'orario lavorativo e di rendere sempre più complicato conciliare il lavoro salariato con quello domestico. La centralizzazione del lavoro in fabbrica contribuì a impoverire le zone rurali, facendo venir meno il lavoro a domicilio e favorendo in tal modo l'impiego di donne e bambini a basso costo[15].

I campionari del comodato sono testimoni dunque di una storia ambivalente che tocca il lavoro, soprattutto femminile, tra fine Ottocento e inizi Novecento: strumenti di innovazione ed emancipazione lavorativa da una parte, sono anche il prodotto di un cambiamento faticoso e travagliato del lavoro femminile nel settore del tessile.

I filati per maglieria e l'industria laniera: da Biella 'Manchester Italiana' a Borgosesia

Il Biellese in particolare meritò l'appellativo di *Manchester Italiana*. Sede di lavorazione della lana sin dal Seicento per via di un territorio poco incline all'agricoltura e più incline all'allevamento ovino, il Biellese si industrializzò a fine Ottocento, grazie alla famiglia Sella, pioniera della meccanizzazione[16]. Progressivamente il campo si aprì a nuove imprese familiari che, soppiantando l'aristocrazia laniera, diventarono fabbriche di rilievo internazionale.

Fig. 14. Campionario di ovatta di cotone, coperte in cotone, juta e bottoni (foto di Roberto Galasso).

Nel Biellese l'industrializzazione del settore laniero tracciò una storia di genere ancora più conflittuale rispetto alle altre campagne italiane. In queste valli la lavorazione della lana era occupazione di uomini oltre che di donne, i primi dedicati ai lavori più onerosi di tessitura e le seconde ai lavori complementari di filatura (arcolaio), individuazione dei filati e rammendo. L'introduzione dei telai meccanici rese superflua la forza fisica maschile e le fabbriche cominciarono a impiegare principalmente donne, modificando sensibilmente l'equilibrio di genere nel mercato del lavoro.

I rocchetti di filati per maglieria presenti nel comodato della Scuola provengono dalla *Società Anonima Manifattura Lane Borgosesia* che fu la prima ditta a carattere familiare a trasformarsi in Società Anonima. A testimonianza dell'alta qualità dei prodotti, la Società vinse la medaglia d'argento per filati per aguglieria e da ricamo all'Esposizione Universale di Parigi del 1900.

Industria Serica e i campionari di sete grezze e artificiali

In Lombardia la coltivazione del gelso e l'allevamento del baco da seta occupavano sin dalla metà del Seicento il 60% delle famiglie contadine. Nel XX secolo l'industria della seta di Como intraprese una rapida meccanizzazione della produzione e, con l'adozione dell'energia elettrica, le fabbriche furono trasferite nelle pianure e nelle aree urbane, dove si formò una classe operaia che iniziò a prendere coscienza di sé attraverso scioperi e proteste. Contemporaneamente le seterie di Como passarono a produrre nuove varietà di seta, riuscendo a creare tessuti tinti in pezza che permisero loro di entrare nel mercato dell'alta moda. Negli anni Venti del Novecento si diffuse

inoltre la seta artificiale, il *rayon*, che aprì il mercato dei prodotti in seta alla massa grazie ai prezzi più contenuti[17].

Tra i campionari del comodato si conservano sia sete naturali sia artificiali – campionario *Luminosa* dell'*Industria sete cucirine* (Fig. 13) - che ci testimoniano la doppia anima dell'Istituto, da una parte volto a soddisfare commissioni reali e il mercato della nobiltà italiana e, dall'altra, una clientela medio borghese e un mercato cittadino cui le allieve erano destinate nel lavoro quotidiano.

Campionari e industrie dei Bottoni

Il campionario dei bottoni presenta bottoni in semi di corozo che si impongono sul mercato italiano negli anni Trenta dell'Ottocento. I semi di corozo, semi di palme tropicali provenienti dall'America Latina, erano chiamati anche 'avorio vegetale'. Permetteva grazie alla sua durezza, qualità cromatica ed estetica di produrre bottoni con un miglior rapporto qualità prezzo rispetto ai preziosi bottoni in avorio o passamaneria, e rispetto ai più comuni bottoni in legno o metallo allora prevalenti sul mercato europeo. Il seme di corozo trasformò il bottone in oggetto di lavorazione seriale consentendo di avviare i primi bottonifici industriali in Italia tra il 1860 e il 1870, soprattutto nel bergamasco e nel bresciano[18]. Abbassando i costi di produzione ma mantenendo la qualità del prodotto, il nuovo bottone contribuì a rendere la moda accessibile alle classi meno agiate.

Canapifici, Linifici cotonifici e Jutifici: i campionari dei filati di fibre vegetali

Sino alla metà dell'Ottocento l'Italia era il secondo produttore mondiale di canapa dopo la Russia e detenne il primato fino all'arrivo di tessuti più economici come la juta, tessuto vegetale ottenuto da una pianta indiana simile alla canapa, e poi dei tessuti artificiali agli inizi del Novecento. Fra i campionari si conservano le matassine di canapa del *Linificio e Canapificio Nazionale S.p.A*. che nacque nel 1873 nel bergamasco per volontà di Andrea Ponti. Considerata una delle più antiche aziende europee e simbolo dell'eccellenza del Belpaese nella produzione di canapa e lino, le sue prime attività si concentravano sulla filatura a bagno e su quella a secco. Nel 1879 Il *Linificio* era la terza società italiana quotata alla Borsa di Milano e tra il 1920 e il 1960 diventò un colosso nazionale e si affacciò al mercato internazionale. Oltre alla canapa, all'interno del comodato troviamo dei campioni di tessuti in *juta* prodotti dal più modesto stabilimento di Pietro Majoni, a Verbania, in Piemonte. Lo stabilimento Majoni fu fra gli stabilimenti che sostituirono la lavorazione della canapa con la lavorazione della *juta*, prodotto d'importazione che garantiva maggiore convenienza.

Anche l'industria cotoniera lavorava con materia prima in larga parte d'importazione, proveniente principalmente da Stati Uniti, Egitto, sub-continente Indiano ed Eritrea. Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, l'industria cotoniera moltiplicò la propria produzione in maniera esponenziale al punto che negli anni Venti del Novecento la quantità di cotone greggio lavorata in Italia ammontava a un terzo del totale mondiale.

Tra i materiali del comodato particolare rilievo hanno i campionari di ovatta di cotone (Fig. 14) dell'*Ovattificio di Delfino e del figlio Zaverio Bracco* e della ditta *A.*

Bracco & C. Filatura Pettinata S.a.s. di Cossato. Quella dell'ovatta di cotone è una lavorazione particolare che non trovava analogie nel panorama industriale biellese del XX secolo.

Il campionario di manufatti di coperte in cotone proviene invece dall'azienda *Frette*, che si stabilì negli anni 1860 a Milano e Monza e aprì il suo primo negozio a Milano nel 1878 in via Manzoni. Fornitore della casa reale dal 1880, nel 1881 vinse la prima medaglia d'oro all'Esposizione Nazionale di Milano con 'La Vega', un quadro in lino jacquard sulla base del dipinto di Francesco Lietti.

Questa breve rassegna di campionari di filati industriali suggerisce le potenzialità del fondo Margherita di Savoia di raccontare, attraverso la storia di donne e del loro lavoro quotidiano, i mutamenti culturali sociali ed economici al passaggio del secolo.

Note

[1] La mostra è aperta presso il Museo dal 1 dicembre 2019 all'8 marzo 2020.

[2] Cfr. A. Prandi Ribighini, *I miei trentaquattro anni di organizzazione e direzione della Scuola Professionale femminile del Comune di Roma "Margherita di Savoia"*, Roma 1919.

[3] La figura di Umberto Bottazzi è stato oggetto di attenzione da parte del Museo Boncompagni Ludovisi già nel 2007 nell'ambito della mostra *Il Modernismo a Roma 1900-1915 tra le riviste ‹‹Novissima e ‹‹La Casa››* (Roma, Museo Boncompagni Ludovisi 11 dicembre 2007 – 10 febbraio 2008). Cfr. *Il Modernismo a Roma 1900-1915 tra le riviste ‹‹Novissima e ‹‹La Casa››*, catalogo della mostra a cura di Archivi delle Arti Applicate Italiane del XX secolo, Roma, 2007.

[4] Cfr. A. Prandi Ribighini, *I miei trentaquattro anni...*, 1919, p. 14.

[5] Cfr. *Mostra postuma delle pitture di Umberto Bottazzi*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Doria, 15-31 dicembre 1932), Roma 1932. L'articolo è consultabile presso gli Archivi delle arti applicate italiane del XX secolo (Roma). Fondo: *Archivio delle arti applicate italiane del XX secolo, sezione Ceramica Romana, "Bottazzi Umberto"*.

[6] Cfr. *Note d'arte*, in "Il Messaggero", 22 dicembre 1932. L'articolo è consultabile presso gli Archivi delle arti applicate italiane del XX secolo (Roma). Fondo: *Archivio delle arti applicate italiane del XX secolo, sezione Ceramica Romana, "Bottazzi Umberto"*.

[7] Cfr. *Mostra postuma delle pitture di Umberto Bottazzi*…, 1932.

[8] Cfr. *Note d'arte*, in "Il Messaggero", 22 dicembre 1932.

[9] Cfr. P. Cintoli e M. V. De Matteis, *Artigianato e arti applicate alle piccole industrie. La Scuola Professionale Femminile "Margherita di Savoia" di Roma* in *Il Modernismo a Roma 1900-1915...*, 2007, p. 98.

[10] Cfr. *Pitture di Umberto Bottazzi a Palazzo Doria*, in "La Tribuna", 24 dicembre 1932, L'articolo è consultabile presso gli Archivi delle arti applicate italiane del XX secolo (Roma). Fondo: *Archivio delle arti applicate italiane del XX secolo, sezione Ceramica Romana, "Bottazzi Umberto"*.

[11] *Ibidem*.

[12] L. Francescangeli, *L'arte applicata all'industria: l'istruzione operaia e la Scuola Professionale "Margherita di Savoia". Fonti documentarie nell'Archivio Storico Capitolino* in *I primi quarant'anni del Novecento: un viaggio attraverso arte, architettura, letteratura, e scienza, tecnica,* a cura di L. Di Ruscio e L. Francescangeli, Roma 2003, pp. 57-74.

[13] Il Comune di Roma per l'Istruzione media e professionale. 1871 – 1824. Roma 1924, p. 3.

[14] Alcuni esempi tra le commissioni più prestigiose sono il corredino ricamato per la nascita della principessa Iolanda Margherita di Savoia, commissionato dal Comune stesso nel 1901, comprendente copertina, un cuscino e delle cortine tutti ricamati in seta, da dare in dono ai reali di Savoia. Il cofanetto illustrato è stato realizzato su commissione per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia (22 aprile

1893) ricamato in oro; le stole e manipoli sacerdotali e le pianete ricamate in oro su commissione ecclesiastica; il cuscino ricamato per la principessa Yasu del Giappone portata in dono nel 1910 all'imperatrice del Giappone, che ci racconta una storia di connessioni internazionali.

[15] Sul lavoro femminile e le condizioni lavorative dall'unità d'Italia alla prima guerra mondiale si veda ad esempio R. Ropa e C. Venturoli, *Donne e lavoro. Un'identità difficile,* Istituto per i beni artistici culturali e naturali della regione Emilia Romagna, Soprintendenza per i beni librari e documentari, Emilia Romagna Biblioteche e Archivi n. 70, 2010.

[16] R. Allio, *Distretto Laniero del Biellese*, 2010.

[17] F. Battistini, *L'industria della seta in Italia in Età moderna*, Bologna 2003.

[18] B. Bettoni, *Da gioielli ad accessori della moda. Tradizione e innovazione nella manifattura del bottone in Italia dal tardo Medioevo a oggi*, Venezia 2014.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

La cultura orafa calabrese fra arte e memoria*

di Rosa Romano d'Orsi

Tra Settecento e Ottocento, grazie a una nuova ondata di benessere in tutta Europa, il gioiello divenne per i nuovi ceti borghesi, un elemento qualificante con risvolti anche fra le classi più umili che videro nell'oro un simbolo di riscatto sociale. Fu proprio in questo momento che si aprirono le prime fabbriche orafe in Germania e in Italia ma anche le aziende artigianali minori si dotarono di nuove attrezzature per una produzione più vasta. Per accelerare il lavoro si cominciò a stampare con piccole presse a pedale, lamine d'oro che assemblate e rifinite davano vita a monili più leggeri e facili da indossare.

Anche in Calabria nacquero diversi laboratori, in particolare in area cosentina[1]. Del resto, l'esistenza di miniere di argento a Longobucco, nella Sila greca, aveva già favorito la lavorazione di metalli preziosi. Accanto all'attività estrattiva, era nata, infatti, una manifattura che, già tra il 1191 e il 1202, aveva realizzato dei calici per l'Abbazia di Gioacchino da Fiore[2]. La provenienza del *piede del reliquiario* di San Demetrio Corone da una bottega locale, forse cosentina, inoltre, avvalora anche la tesi di una produzione orafa antica[3]. A Cosenza si riscontrano, infatti, diverse testimonianze di questa manifattura già in epoca medioevale mentre altre città come Acri, Catanzaro e San Giovanni in Fiore cominciarono a diventare produttive presumibilmente a fine Settecento. Attestano questa tradizione alcuni documenti di varia provenienza in cui compaiono, fra l'altro, i nomi di molti orafi: come Simillo (de) Guglielmo da Cosenza, orefice alla corte del re angioino nel 1270[4], Giustino Giudone nel 1574 a Nicotera[5], Placido Bonanni (1632-34), maestro incisore di Cosenza[6], successivamente Tommaso Serra (Cs) e Vincenzo Silipo (Cz)[7], e molti altri maestri di origine calabrese attivi in area meridionale. Un'ulteriore testimonianza dell'estensione sul territorio di quest'attività e del suo flusso sta nel fatto che Cosenza, insieme a Catanzaro e a poche altre città scelte del regno, ebbe la facoltà di avere dei saggiatori di garanzia subito dopo l'istituzione nel 1808 nella Capitale di un "burò" per valutare gli oggetti d'oro[8].

In una lettera del 6 dicembre 1814, infatti, gli argentieri e orefici cosentini scrissero al Ministro delle Finanze, lamentando il disagio di doversi spostare a Pizzo per marcare i lavori[9]. A metà Ottocento a Cosenza si registravano otto gioiellerie e officine per la lavorazione dell'oro e dell'argento con sessantaquattro operai[10], e si conosce l'esistenza di una via degli Orefici, oggi corso Telesio, e una piazza degli Argentieri già dal 1571, come risulta da un documento dell'11 maggio conservato

Fig. 1. San Giovanni in Fiore, Museo Demologico, Orecchini, oro a bassa caratura a lamina stampata rifinita a mano con filigrana e perline scaramazze, gancio ad amo, primo quarto del XX secolo, collezione Spadafora. (Foto Domenico Olivito).

Fig. 2. Roma, Museo delle Civiltà-MNATP "L. Loria", Raccolta De Giacomo 1910, Orecchini provenienti da Sibari (CS). Toppa e pendente a forma di lira a lamina stampata, decorazione a filigrana, metà XIX secolo, (inv. 31229).

nell'Archivio di Stato locale[11]. C'erano, dunque, quartieri specializzati dove si aggregavano i laboratori e dove si svolgeva il commercio, anche se continuava l'abitudine di vendere gioielli durante le fiere di paese dove l'orafo si recava con la vetrinetta sulle spalle. Sempre a metà Ottocento, i documenti riguardanti il Monte di pietà evidenziano l'esistenza di numerose botteghe operanti su questo territorio (Luigi Gallo di Cosenza, Raffaele Scaglione, Pasquale Barone, Don. Giuseppe Martino e Don Giovanni Parise, Raffaele Sannuti e Gaetano Noce). E anche quando gli stessi orafi dichiararono in un certificato che la professione di gioiellieri era esercitata a Cosenza dai soli Raffaele Sannuti e Raffaele Scaglione[12] intendevano, presumibilmente, distinguere il *Fabbricante di lavori di gioie* che aspirava a lavorare come ordinario al Monte e le normali botteghe. La situazione si chiarisce, infatti, nel 1853 quando la commissione del Monte, dopo un periodo di stasi causato dalla malattia dell'orefice interno Raffaele Scaglione, indisse una graduatoria di possibili aiuti dell'orafo: Luigi Gallo per primo, Giuseppe Martino e Giovanni Parise, con forti divergenze su chi dovesse sostituire lo Scaglione come ordinario.

Tutta questa documentazione ci induce a credere che le manifatture di oreficeria non solo fossero presenti ma radicate sul territorio e considerando che i nobili erano portati, per gli oggetti di maggior valore, a rivolgersi alla Capitale, queste lavoravano principalmente per il popolo cui questi oggetti preziosi conferivano dignità sociale, protezione apotropaica e terapeutica grazie al valore di inalterabilità dell'oro che andava al di là di ogni moda.

Fig. 3. Rende, Museo Civico, Sezione folklorica "Raffaele Lombardi Satriani", Collana detta Perna, a 15 fili di perle scaramazze su fettucce di seta e pendente a forma di stella a sei punte, decorata con rosette di perline scaramazze e filigrana e al centro una pietra a pasta vitrea. Il fiocco rosso sul pendente è simbolo del matrimonio. Fine XIX-inizio XX. (inv. 447).

Su tutto il territorio calabrese, con differenze legate alle tradizioni locali, fu il rito della promessa di matrimonio il momento in cui gli oggetti preziosi divennero il segno principale dello stato economico. Era quella, infatti, l'occasione in cui, davanti ad un orafo che diventava un testimone, la sposa ma, a volte, anche tutte le componenti femminili della sua famiglia, perfino le più piccole, dopo un momento di ritrosia iniziale dettato dalla buona educazione, sceglievano un oggetto d'oro (Fig. 1). In alcuni casi questi gioielli erano consegnati alla futura nuora direttamente dalla suocera, che provvedeva ad adornarla come in un passaggio ancestrale e matriarcale (Fig. 2).

Attraverso la simbologia dei monili e dell'abito tradizionale della cosiddetta "pacchiana" si mandavano precisi segnali del livello sociale e del potere dei gruppi familiari ma anche dello stato della donna. Attraverso i colori del verde e del rosso si distingueva, infatti, la nubile dalla maritata e i toni scuri dell'ebano, dell'onice e della tartaruga (materiale raro in quest'area geografica) manifestavano il suo lutto. I viaggiatori stranieri descrivevano le donne del popolo cosentino, e calabrese più in generale, con indosso gioielli cromaticamente di grande effetto, anche se di oro a bassa caratura con pietre a pasta vitrea di poco valore, ma con tipologie tanto creative da rapportarsi in modo dialettico con quelli delle dame più abbienti. Emma Calderini[13] nel raccontare il costume della "pacchiana" di Luzzi, donna modesta fuori dai circuiti della moda della capitale, traccia anche i suoi ori: «Molti sono i gioielli, portati solo dalla maritata salvo gli orecchini. Molti giri di catene d'oro lavorato e di perle

Fig. 4. Museo Diocesano di Arte Sacra della Diocesi di Lamezia Terme, dalla Chiesa di San Domenico, Bracciale rigido a fascia con elementi mistilinei, in oro rosso a bassa caratura, lavorato a stampo e rifinito con incisioni a bulino, cesello, smalto e una pietra a pasta vitrea incastonata a baffi, chiusura a cerniera, fine XIX-prima decade del XX secolo.

Fig. 5. San Giovanni in Fiore, Museo Demologico, Spilla con elementi fitomorfi, scudo mistilineo in oro rosso e giallo a bassa caratura, lavorato a lamina stampata, ribattuta e rifinita a mano con incisioni, perline scaramazze e nappe oscillanti, primo quarto del XX secolo, collezione Spadafora. (Foto Domenico Olivito).

vere che a volte raggiungono il numero di venti (Fig. 3). Medaglioni d'oro lavorato e tempestati di pietre preziose, coralli. Gli orecchini sono lavorati in oro e perle. Anelli d'oro ornati di incisioni, perle, ecc. Bracciale di oro massiccio (Fig. 4), con placche ben lavorate, ornate di perle, coralli, pietre preziose. Sul seno spilla d'oro lavorato e con pietre (Fig. 5)». Sempre a Luzzi, un altro rito locale prevedeva che i gioielli di famiglia fossero indossati anche dalla persona morta, esposta per l'ultimo saluto in una bara aperta, per essere poi recuperati, tuttavia, in modo discreto[14].

Spesso i gioielli più diffusi a livello popolare avevano anche una funzione apotropaica o propiziatoria attraverso pietre ed elementi naturali, o attraverso particolari simbologie. La *chiave* era un amuleto terapeutico contro l'epilessia e l'emicrania e rappresentava il potere sul cuore dell'uomo; si trovava, inoltre, in antichi riti, insieme con altri oggetti, al capezzale dei morenti per alleviare la loro agonia e favorirne il trapasso. Il *pesce* era simbolo di salute e abbondanza anche nella tradizione partenopea, oltre a significare il Cristo; il *serpente* (Fig. 6) rappresentava l'Eternità e la buona salute. Secondo Raffaele Lombardi Satriani la sua pelle si strofinava sui capelli ai quali si legava come una fettuccia per impedirne la caduta e favorirne la crescita[15]; se si trovava nel letto portava fortuna, tanto che si metteva sotto il cuscino di un malato per favorirne la guarigione. Il serpente, che si credeva vivesse nelle viscere della Terra incamerandone le forze naturali, fu, infatti, considerato un simbolo positivo e consacrato a Esculapio, dio della medicina. La *mezzaluna* era un altro potente talismano che si rifaceva al condizionamento delle fasi lunari sui fenomeni rigenerativi della fertilità della donna e della Terra. Anche alla *stella* si davano poteri apotropaici, quando era a sei punte come nel sigillo di re Salomone. Queste sono solo alcune delle iconografie che si ritrovano nella gioielleria popolare calabrese insieme ai segni

Fig. 6. Museo Diocesano di Arte Sacra della Diocesi di Lamezia Terme, dalla Chiesa di San Domenico, Collana a maglia snodata, detta "tubogas" in oro giallo a bassa caratura con due nodi contrariè, sul davanti, rifiniti con elementi filigranati, perline e pietre a pasta vitrea incastonate a baffi, Prima metà del XX secolo.

d'amore eterno, come l'*edera*, il *nodo d'amore*, il *fiocco*, la *freccia* di Cupido e il *cuore*. Altri segni richiamavano la purezza, la bellezza o la docilità della donna come la *colomba*, la *farfalla* (Fig. 7) e il *cavallo* con le redini a vista. Discorso a parte meritano le *forbici*, che un po' aperte rappresentavano, come in alcuni paesi del Cilento, un monile contro le fatture e le maldicenze; potevano, però, indicare anche il taglio dei nastri verdi che legavano i capelli e il grembiule della nubile, prima che venissero sostituiti da quelli rossi nel rito della cerimonia che precedeva le nozze.

L'amuleto poteva essere costituito anche solo da pietre naturali, come il corallo che si donava ai bambini per proteggerli dall'itterizia e alle balie perché si credeva che il suo colore fosse indicatore della bontà del loro latte; sbriciolato, poi, poteva far conoscere il volto della futura moglie, ma era anche un antidoto contro i malviventi e contro i tifoni, era usato a scopo farmacologico o come moneta di scambio e gli si attribuivano mille altri poteri positivi[16]. Fino alla seconda metà dell'Ottocento si lavorava solo l'arboscello o *cormo di colore rosso* del Mediterraneo. Si pescava *con una barca detta corallina dotata di un sistema che prevedeva l'immersione di una croce di legno con stralci di rete legati, detta ingegno, con cui scandagliare le acque.* Dopo la significativa esperienza delle manifatture trapanesi[17], perlopiù di origine ebraica, nel 1805 re Ferdinando IV diede al francese Martin una privativa decennale per aprire una fabbrica a Torre del Greco (Na) dove si formarono molti nuovi maestri che fornirono poi cammei, incisi e "liscio" a tutto il Regno borbonico, compresa la Calabria. Negli anni '75, '78 e '80 dell'Ottocento al largo di Sciacca furono scoperti dei banchi di corallo per lo più decaduto, che in grande quantità entrarono nel mercato del Regno invadendolo con il loro colore salmonato così particolare. In ogni caso lungo le coste della penisola, dal versante ligure e tirrenico, passando da Imperia sino a Reggio Calabria e alle isole, vi si potevano trovare ancora molti banchi di corallo. Nel 1889 arrivò sul mercato italiano anche il *Paracorallium japonicum*. Questa spe-

Fig. 7. Rende, Museo Civico, Sezione folklorica "Raffaele Lombardi Satriani", Collana Matinèe, composta da elementi alternati: maglie traforate e piene a stampo in oro a passa caratura, interrotte da elementi modanati a stampo e sbalzo. Primo pendente a forma di farfalla e secondo a forma di fiore, decorati a incisione con pietre a pasta vitrea incastonate a griffe e a baffi. Inizio XX secolo.

cie del paese nipponico aveva numerose differenze dal *rubrum*: la sua forma non era un piccolo ramo rosso ma un ventaglio di più grandi dimensioni e presentava nuovi colori come il bianco sfumato in rosa, il cosiddetto *Pelle d'angelo*, il rosso scuro del *Moro*, o il rosso ciliegia del *Cerasuolo*. La grandezza dei rami era di un certo rilievo poiché i cespi raggiungevano 30-40 centimetri con un diametro di 160 millimetri. Questo portava a nuove possibilità di lavorazione e la delusione fu grande quando si accorsero della presenza di un'anima di colore contrastante, poco gradita alla moda ottocentesca, tanto che buona parte del ramo diventava materiale di sfrido.

Altro talismano era l'onice che, favorevole a Saturno, proteggeva i nati di sabato. Il suo colore nero ispirava, però, anche umiltà e si usava per realizzare corone da rosario e oggetti da lutto. La corniola, secondo Goethe, «Ti fa star felice e sano. Ti protegge dai malanni», mentre il granato era simbolo di fedeltà[18]. Le perle, così presenti sui gioielli calabresi, insieme alle madreperle e alle conchiglie, avevano il potere di trasmettere fertilità[19].

Molti oggetti preziosi con queste simbologie, per lo più risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, sono conservati in collezioni private e nelle raccolte provenienti dalle chiese dove adornavano sculture devozionali come *ex voto*. Si trovano, inoltre, in numerosi musei come nel Diocesano di Cosenza, nel Diocesano di Lametia Terme, nel Civico di Rende, nel Demologico di San Giovanni in Fiore e al Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma[20]. Quest'ultimo museo si è costituito dopo la mostra di Etnografia Italiana del 1911, per realizzare la quale, diverse persone furono incaricate di reperire oggetti e gioielli tradizionali su tutto il territorio italiano. Questa ricerca non aveva lo scopo di inquadrare i ritrovamenti dal punto storico-artistico o in base alle manifatture di appartenenza, piuttosto il criterio era sulla particolarità e sull'aspetto curioso dei monili e gli oggetti furono riferiti al luogo in cui erano stati

ritrovati. Anche l'attuale percorso museale etnografico evidenzia solo la data di acquisto di tali oggetti. In occasione di quell'esposizione romana di *Arti e Tradizioni* che commemorava i cinquant'anni della Repubblica, l'antropologo Raffaele Corso si occupò della Calabria e, attraverso uno studio dettagliato dei costumi, classificò le cittadine secondo il colore dominante degli abiti femminili[21]. Fra gli altri evidenziò come "abito nero" quello di San Giovanni in Fiore, conosciuto come *u Ritùortu* dal nome del copricapo bianco di lino ripiegato manualmente che copriva la capigliatura a treccine incrociate, e scendeva sulle spalle. Quest'abito, le cui origini risalirebbero al popolamento del casale nel 1600, era formato da una ricca e lunga gonna, un corpetto di velluto arabescato con maniche corte e larghe, una camicetta bianca e il copricapo (*u ritùortu*), ed era indossato in età da marito. In questa fase la ragazza riceveva pochi gioielli dalla famiglia poiché quelli della madre erano divisi fra i figli maschi. A Cosenza si preferiva indossare due gonne sovrapposte, spesso imbottite ai fianchi, in seta e raso con boleri ricamati in oro e bordati di merletti.

Anche il vestito faceva parte dell'eredità di famiglia, essendo realizzato in maniera artigianale con stoffe e rifiniture preziose, ricami, merletti, trapunte in oro e argento, madreperle e altri materiali che oltre a dare valore all'abito avevano anche un potere apotropaico. La tipologia dell'abito su cui sono portati i monili è molto importante, dato che questi si adattano alla moda delle acconciature e alle scollature delle vesti. I costumi tradizionali, differenziandosi, caratterizzano le donne e gli uomini delle piccole comunità. Compresa quell'antica albanese, che ha mantenuto i caratteri peculiari originari: sull'abito di gala o *Arbereshe,* le donne indossano un diadema ricamato con fili d'oro e d'argento (*Keza*) tenuto con nastri di seta e velluto; in alternativa portano un nastrino di velluto al collo con un pendente (*Susti* o *Birloku*) o la collana (*Kanaka*) con lunghe catenine d'oro, insieme alle spille (*Spingulat*) e agli orecchini (*Riqinët*). A parte per i nomi, questi oggetti sono così vicini a quelli indossati dalle ragazze del posto da chiedersi quanto possano aver influenzato le usanze territoriali e viceversa. Questa collettività resta, infatti, in linea con il pensiero dei Calabresi, tramandando fieramente le loro tradizioni di generazione in generazione.

Fig. 8. San Giovanni in Fiore, Raccolta Spadafora, Anello a fascia bombata, in oro rosso a bassa caratura, sbalzato e cesellato. Decorazione a smalto champlevè che sembra richiamare uno stemma araldico. Seconda metà dell'Ottocento, (Coll. Spad. inv. n. 47).

Traspare chiaramente quanto la gente del posto tenga a difendere e preservare, nonostante i cambiamenti dei costumi, ritualità, simbologie e usanze altrove perdute per sempre. Tanto che nelle collezioni, non solo museali ma anche private, si trovano molti

Fig. 9. Rende, Museo Civico, Sezione folklorica "Raffaele Lombardi Satriani", Collana chocker o strangolino (35-41 cm) con maglia a trina aurea piatta a placchette sovrapposte, alle cui estremità si aggancia un elemento rigido centrale con decori sovrapposti a cannule e a lastre. Al centro dell'elemento rigido si trova un medaglione chiuso, tipo portafoto, e ai laterali due pendenti con pomoli che raccordano nappe serpentinate. Gli snodi sono due teste di cavallo in una cornice a volute spiraliformi, con pietre vitree per gli occhi. Nella parte centrale c'è un fiocco con elementi naturalistici laterali decorati da perline e pietre vitree a griffe. Fine secolo XIX. (inv. 345).

Fig. 10. Museo Diocesano di Arte Sacra della Diocesi di Lamezia Terme, dalla Chiesa di San Domenico, Parure composta da collana e orecchini, raro gioiello di fattura "Vittoriana" in oro giallo a bassa caratura, lavorato a stampo e rifinito a mano con incisioni a bulino e cesello. Decoro con elementi fitomorfi. Orecchini a doppio pendente, metà XIX secolo.

gioielli tradizionali per la maggior parte ottocenteschi (Fig. 8): oggetti in stile "Vittoriano", genericamente detti in ambienti orafi napoletani "Borbonici", anche se realizzati oltre la metà del secolo, o i successivi "Umbertini", tutti prodotti principalmente a stampo. Questi gioielli popolari sono, prevalentemente, in oro rosso o giallo a bassa caratura con pietre a pasta vitrea e perle scaramazze, spesso fanno parte di *parure* o "parate", come sono chiamate abitualmente. Legate a un gusto locale, caratteristico proprio solo dell'area calabrese, sono le collane in maglia leggera, realizzate a trina piatta o cilindrica con applicazione di placchette in oro rosso e giallo a bassa caratura dove spesso venivano agganciati montanti centrali rigidi con elementi fitomorfi e nappe leggere e "tintinnanti" a scopo scaramantico (Fig. 9). Collane simili, nel movimento con nappe laterali e fiocco, si trovano sia nel Tesoro della Cattedrale di Cosenza, sia al MNATP di Roma nella Raccolta Corso e De Chiara del 1909 (inventari 31164, 31280, 31281), molte provenienti da Catanzaro[22]. Un altro esemplare si può ritrovare al Museo civico di Rende (inv. 345), nella sezione folklorica "Raffaele Satriani Lombardi", datato tra il 1890-99[23]. Oltre ai gioielli più tradizionali in alcune raccolte, come in quella della famiglia Spadafora e fra gli *ex voto* della *Madonna del Rosario* di Lametia, si ri-

Fig. 11. Roma, Museo delle Civiltà-MNATP "L. Loria", Orecchini provenienti da San Nicola dell'Alto (CZ), Raccolta De Giacomo 1910, detti "fioccagli" o "navette" con un volto stilizzato al centro e cinque pendenti con perline scaramazze, Seconda metà XIX secolo, (inv. 31223).

Fig. 12. San Giovanni in Fiore, Raccolta Spadafora, Girocollo di fattura vittoriana in oro giallo a bassa caratura, lavorato a stampo e rifinito a mano con cesello e incisione. Francois Lenormant (Parigi1837-83), definì questa tecnica come una tradizione antica e autoctona. Chiusura con linguetta a cassonetto a scomparsa. metà XIX secolo (inv. n. 5).

trovano anche rare e leggerissime collane di fattura "Vittoriana" in oro giallo a bassa caratura, lavorato a stampo e rifinito a mano, a cesello e incisione (Fig. 10). Scrive Cavalcanti, che una tecnica molto diffusa in ambiente meridionale è quella dello stampaggio fatta con punzoni di bronzo o ferro, martelli o mazzole di legno, panetti di piombo per poggiare la lamina che prende la forma dallo stampo percosso; la rifinitura è a lima e cesoia[24]. Questo tipo di lavoro fu descritto come cosa saliente già da Lenormant, che vedendolo realizzare da un orafo a Catanzaro lo identificò come una tradizione antica del luogo per la produzione di gioielli di gusto popolare, leggeri e poco costosi, composti di sottili foglie d'oro stampate[25] (Fig. 11). Alcuni esemplari della raccolta Spadafora (Fig. 12) hanno anche dei pendenti ad anforetta in stile sempre "Vittoriano", che si ritrovano anche a Londra fra il 1835-40. In tutte le raccolte, ma in particolare in questa di San Giovanni in Fiore, sono presenti *collier* a maglie snodate, del tipo Bismark, Coda di topo, o Spiga di grano ma anche a *Gourmette* con pendenti realizzati per lo più a stampo e rifinitura manuale.

Le decorazioni richiamano in prevalenza elementi fitomorfi, ma si trovano anche simboli come pegni d'amore (nodo, colomba, farfalla, colomba, lira, fiocchi) (Fig. 13). Alcuni pendenti e spille a forma di "fiocco", sono detti *Sévigné* ed erano già di gran moda nel XVII e XVIII secolo. Il nome deriva da quello della marchesa Marie de Rabu-

Fig. 13. Museo Diocesano di Arte Sacra della Diocesi di Lamezia Terme, dalla Chiesa di San Domenico, Spilla a valva di conchiglia con un uccellino che becca una margherita. Oro giallo e rosso satinato e lucido, a bassa caratura, lavorato a stampo e rifinito a mano con incisioni a bulino e cesello, cannule serpentinate, perline incastonate a baffi e pietre a pasta vitrea incastonate a griffe. Primo quarto del XX secolo.

tin-Chantal, Marquise de Sévigné (1626-1696). In origine era un semplice fiocco di stoffa indossato basso sul corpetto, in seguito divenne più elaborato, trasformandosi nel '700 definitivamente in un gioiello. Un esemplare simile a pendente si trova nella Basilica di Maria SS. del Pettoruto a San Sosti. Fra queste catene non mancano gioielli tipici dell'Ottocento come i *casca in petto* o i *saliscendi* (Fig. 14) cui si applicavano monili e oggetti utili da tenere a portata di mano, compresi orologi da donna. A volte le casse *a Savonette* erano, però, solo finti orologi mostrati per vezzo.

Le lunghe collane che si regolano, dette *sautoir,* anche queste comparse già nell'Ottocento, continueranno ad essere di moda anche nel secolo successivo, insieme alla classica *Collana Principessa* (45-50 cm) e allo *strangolino*, aderente alla base del collo, che nell'età vittoriana, era visto piuttosto come oggetto del peccato e veniva indossato perlopiù da ballerine e prostitute. Molte collane hanno maglie traforate e leggere di moda all'inizio del Novecento; si ritrovano, infatti, nel catalogo del 1915 di A. Casartelli, una gioielleria, argenteria e orologeria che si trovava a piazza del Duomo a Milano[26]. Nella collezione Spadafora c'è anche una particolare *Collana* a forma di serpente a maglia snodata digradante, con applicazioni a targhette in oro rosso e giallo a bassa caratura, detta "tubogas". La parte davanti del gioiello rappresenta un nodo da cui fuoriesce la testa del serpente in oro sabbiato, cesellato e inciso con pietre a pasta vitrea policroma incastonate all'inglese a castone ribattuto. Presumibilmente è di produzione napoletana degli anni Trenta. La serpe, simbolo del male ma anche di rigenerazione e fertilità, si ritrova già nei gioielli di metà XIX secolo anche snodata, mentre questo tipo di maglia è presente nei *collier* degli anni Quaranta come *chaîne-serpent*[27] e appare in una pagina pubblicitaria di Van Cleef & Arpels sulla rivista "Vogue" del 1939. Questa maglia, in cui oro o acciaio sono lavorati a segmenti che rendono il gioiello flessibile per meglio adattarlo alla forma del collo e dei polsi, si ritrova, ma in una tipologia più semplice, anche nella raccolta degli *ex voto* della *Madonna del Rosario* di Lametia Terme. La sua lavorazione, ispirata a una tecnica artigianale dell'Ottocento, fu introdotta in gioielleria nel 1850 circa, ma divenne più

Fig. 14. San Giovanni in Fiore, Museo Demologico, Collana sautoir (sup. ai 90 cm) a trina aurea piatta con placchette sovrapposte a stelline; ciondolo del saliscendi con elementi fitomorfi, in oro a bassa caratura lavorato a lamina stampata ribattuta, rifinita a mano e incisa, con perline montate a griffe, e ai lati due pendenti con catene forzatine che reggono un pomolo con nappe di maglia serpentinata, fine XIX secolo, dono Spadafora, part. (Foto Domenico Olivito).

Fig. 15. San Giovanni in Fiore, Museo Demologico, Jennacca o Jannacca o Chianacca, oro a bassa caratura, vaghi a lamina ribattuta, rifiniti a mano, alcuni sbalzati, incisi e cesellati, altri con filigrana, II metà del XIX secolo con elementi del XX secolo, dono Spadafora. (Foto Domenico Olivito).

celebre con Bulgari nel primo Dopoguerra proprio come "tubogas". Molto antica e diffusa era, invece, la *jannacca,* o *chianacca* realizzata a vaghi vuoti e leggeri decorati a filigrana (Fig. 15). Secondo Domenico Pisani[28], il suo nome potrebbe derivare dall'ebraico *canac* con riferimento alle manifatture orafe israelitiche presenti sul territorio. Nel nord della Calabria questa collana presentava vaghi di lavorazione diversa, che potevano essere *a cocciu d'olivu,* a grani pieni o vuoti decorati a fili d'oro, mentre quelli cosiddetti *a conocchia*, per la somiglianza con lo strumento per filare, avevano vaghi in forma ovale in filigrana e perline scaramazze lungo la circonferenza. In molti paesi come San Giovanni in Fiore, questo era il gioiello più importante per la donna maritata insieme alla "perna" realizzata con vari fili di perline scaramazze, e ai girocollo in vellutino con un pendente chiamati *brilloccu*, dal francese *breloque,* noto nel meridione anche con altre definizioni. I *Lazzu* erano semplici catene d'oro di varie lunghezze, anche con maglie intervallate da pietre. Mentre il *cuncìertu* era un

Fig. 16. Museo Diocesano di Arte Sacra della Diocesi di Lamezia Terme, dalla Chiesa di San Domenico, Bracciale rigido a fascia con elementi assemblati e sovrapposti in oro rosso a bassa caratura, lavorati a stampo e rifiniti a incisione e cesello con pietre a pasta vitrea incastonate a baffi e a griffe, chiusura a cerniera, inizio del XX secolo.

gioiello formato da più catene tenute insieme da un medaglione, le cui parti potevano essere divise e utilizzate in modo diverso, se ne trovano esemplari esposti al Museo di Arti e Tradizioni di Roma proprio nel settore dedicato alla Calabria[29].

A San Giovanni la tradizione voleva che i gioielli fossero divisi fra i maschi della famiglia: al primogenito spettava la *jannacca*, mentre la *Perna* a fili di perline scaramazze era divisa in parti uguali. Alle femmine spettava solo un ricordo della madre. In caso di morte del marito la donna rinunciava ai suoi gioielli e portava solo orecchini e spille dai toni scuri. Raro l'uso del corallo e della tartaruga. Non si ritrovano in gran numero neanche i bracciali, anche se ben ventiquattro, fra fine Ottocento e inizio Novecento, a fascia con decorazioni a smalto e pietre, a *sinaculi* (vaghi filigrana leggeri e vuoti) o *a gourmette*, si rinvengono nella raccolta degli Spadafora. Sono presenti, in un discreto numero, bracciali dello stesso periodo anche come *ex voto* donati alla statua della *Madonna del Rosario* della chiesa di San Domenico a Lametia Terme-Nicastro (Fig. 16), custoditi dalla congrega intitolata proprio alla Madonna. I bracciali rientrano in quella gioielleria che già a partire dalla fine del Settecento guardò alle istanze romantiche e cercò ispirazione nel passato rivolgendosi al Rinascimento e al Medioevo prima, e poi alle antiche civiltà greche, etrusche e romane, seguendo un'inclinazione di *revival* che divenne dominante almeno fino agli anni Trenta dell'Ottocento, riaffiorando però durante tutto il secolo. L'Ottocento rimane, infatti, in ogni caso il secolo dell'eclettismo che a volte può diventare approssimazione per mancanza di un supporto documentario. I bracciali a mezzo cerchio proliferarono dal 1870 in poi. Il semplice motivo del cerchio con cerniera e fermaglio, e con la decorazione limitata alla parte visibile, si prestava a numerose varianti, alcune anche molto elaborate con motivi a disegni floreali e *a entrelac de rubans*. La serie con nodi d'amore, chiusure, anelli, catene e frecce di Cupido richiamava al nodo indissolubile

Fig. 17. Roma, Museo delle Civiltà-MNATP "L. Loria", Orecchino proveniente da Castrovillari (CS), Raccolta Corso 1909, oro a bassa caratura, realizzato a stampo e rifinito a mano, perline scaramazze e pietre a pasta vitrea incastonate a baffi e a griffe, fine XIX secolo, (inv. 31156).

della promessa matrimoniale. Molto diffusi in tutta la penisola ma più ricchi nel meridione, i bracciali a vaghi leggeri, formati da due coppe stampate e poi saldate, furono realizzati già dagli Etruschi con motivi decorativi a filo d'oro mentre i Romani preferivano quelli impressi.

A differenza dei bracciali gli *Spilloni* con elementi decorativi naturalistici (*cavalli, lira, cuori, nodi, chiavi…*) erano molto diffusi sul territorio anche perché avevano il fine pratico di tenere fermi veli e copricapo. Le spille in oro a bassa caratura che si ritrovano nelle raccolte locali, per lo più di Otto-Novecento, erano formate, prevalentemente, da una serie di parti a stampo assemblate: cannule vuote, modanature sbalzate, fiori traforati, pietre a pasta vitrea policroma. La collezione Spadafora conserva anche numerosi spilloni in ebano utilizzati dalle donne in periodo di lutto quando la donna rinunciava a tutti i gioielli, persino alla *Jannacca* se la morte riguardava il coniuge, ma continuava a indossare spille e spilloni in materiali scuri come l'ebano e la tartaruga. La varietà dei tipi all'interno della raccolta, ci indica quanto a lungo fosse continuata questa tradizione e come questo oggetto fosse ritenuto una parte significativa della "parata", ossia dell'insieme di gioielli della donna sposata (*Jannacca*, *perna,* spille e spilloni*,* e orecchini).

Restano nelle raccolte anche numerosi gioielli con decorazioni a pasta vitrea, spesso di colore verde o rosso per indicare lo stato di nubilato o di matrimonio delle donne. Altri hanno, invece, decorazioni a smalto che rientrano ne "*l'oro dell'emigrante*", donato alla sposa prima della partenza, con alcune iniziali (*Amor, Ricordo, Souvenir*).

Abbiamo quindi, in linea di massima una vasta rappresentanza di gioielleria popolare con oro a 8 o a 12 o a 14 carati, smalti e pietre non preziose, memoria di una parte della società spesso dimenticata o non considerata le cui manifestazioni sono state, in alcuni casi, addirittura cancellate e che qui fortunatamente hanno mantenuto il loro valore originario. Fra gli oggetti più strettamente legati al costume tradizionale femminile, si ritrovano anche, in grande varietà, gli anelli, per antonomasia simbolo dell'unione matrimoniale. La loro decorazione può avere vari simboli, come due palmi di mano che si stringono, da cui il termine impalmare, *cuori, nodi, chiavi, colombe* o *cani*, a rappresentare purezza, fedeltà o un vincolo indissolubile. Queste tipologie sono comuni nella cultura popolare del centro-meridione, ma gli anelli con doppia spola e doppia foglia sono più tipici della Calabria e della Puglia.

Fig. 18. Roma, Museo delle Civiltà-MNATP "L. Loria", Orecchini provenienti da Montalto Uffugo (CS), Raccolta De Chiara 1910, cerchio in oro a 12 k., realizzato a stampo e filigrana, con vaghi sfaccettati ed elementi interni oscillanti in lamina, metà XIX secolo, bollo del Regno di Napoli (inv. 31208).

Molto frequenti in area meridionale sono anche gli anelli a *fiore* e a *rosa,* mentre la decorazione con *ramage* naturalistici, detta "a giardinetto", deriva da una produzione siciliana. Oltre quelli a bottone, a spola, a rombo, a stella e a cuore, si trovano anche anelli a "fiocco" con una pietra centrale e altre a gruppi laterali. In Calabria spesso la decorazione è con perline scaramazze, simbolo di fertilità.

Resta un caso a parte quello degli orecchini che venivano indossati anche dalle nubili e dagli uomini per il potere che si attribuiva loro di rafforzare la vista. Anche i marinai bucavano il lobo per introdurvi delle buccole d'oro "per schiarirsi la vista". Gli orecchini in Calabria sono descritti da R. Corso a inizio Novecento *(ricchini, vucculergi, pindagghi*) come pendagli grossi e lunghi detti *li fioccaglie* di varie fogge, che figuravano anche nel costume tradizionale contadino della provincia di Reggio[30]. Nelle ritualità di alcuni paesi, come Luzzi, se ne trovavano documentati negli accordi matrimoniali di tre tipi: a cerchio, lunghi e piatti (Fig. 17) con una frangia a fili d'oro, *a ra moda* (alla moda), a *rugétta* concavi e di forma quasi ovali con tre pendenti più piccoli. Alcuni cerchi sono detti "a Palombella" perché presentano delle rosette incatenate all'interno (Fig. 18). Altri si dicono a navicella per la forma a barca, ma quelli più comuni sono a mandorla, con il gancio che lega tutto il ciondolo allungato o a goccia con bottone e pendaglio. Il pendente può essere a nappa, a torciglione, a goccia, a più gocce e a grappolo d'uva. A volte questi pendenti sono così leggeri e vuoti che danno l'idea di tintinnare e hanno un valore anche apotropaico. Anche gli agganci variano: quello più antico è ad amo, ed è detto alla "Pompeiana", l'aggancio con una cerniera che chiude davanti, è detto "a monachella" (Fig. 19), mentre quello più recente

Fig. 20. San Giovanni in Fiore, Raccolta Spadafora, Orecchini formati da una "toppa" e pendente a foglia di vite. Gli elementi realizzati in oro rosso a bassa caratura, lavorati a stampo sono ricoperti da perle scaramazze cucite a filo d'oro e pietre a paste vitrea a taglio tondo sfaccettato, incapsulate al centro della toppa e della foglia. Aggancio alla "monachina". metà XIX secolo, (Coll. Spad. inv. n. 29).

Fig. 19. Roma, Museo delle Civiltà-MNATP "L. Loria", Orecchini provenienti da San Demetrio Corone (CS), Raccolta De Chiara 1911, toppa in oro con motivi floreali a rilievo smaltato, pendente con colomba e corolle a rilievo, nella parte inferiore, sottili lamelle mobili, fine XIX secolo, (inv. 31276).

a barra con anellino retrostante è detto "alla napoletana". Anche in questo caso notevole è la presenza di perline scaramazze come motivo decorativo insieme con altre pietre o cucite a *pavè* con filo d'oro su un'intelaiatura a forma di foglia (Fig. 20). Oltre alle perle si riscontra anche la presenza dell'opalina di gran moda fra il 1868 e 1873. Negli ambienti non popolari, la moda delle perle a più fili fu lanciata dalla Regina Margherita di Savoia che ne portava a molti giri, e ogni anno ne riceveva uno in dono dal consorte a Natale. Lei usava smontare i suoi gioielli per inventarne degli altri in cerca di un nuovo stile "Italiano". La Regina e la sua corte avranno un certo successo non solo sulla penisola ma in tutta Europa già dal 1870, anno del suo matrimonio con il principe Umberto.

Ritornando all'orecchino, per quello che riguarda la tipologia a pendente, spesso smaltato, ritornò in voga nel 1865 dopo anni di assenza; del resto da questo momento cambia anche la moda delle acconciature e dei cappelli che diventarono più piccoli dando maggiore visibilità ai lobi delle orecchie. Dal 1890 per un quinquennio la moda divenne, invece, più lineare e la donna più filiforme, ma poi ritornò ad abiti a vita stretta con maniche gonfie e gonne scampanate su cui si potevano indossare, al collo, nastri di velluto con pendagli. Solo a fine secolo lo stile devierà verso una maggiore severità fatta di colletti alti e rigidi, colori scuri e linee verticali che attenuavano le curve. Per questo motivo gli orecchini, che nel 1880 erano

Fig. 21. San Giovanni in Fiore, Raccolta Spadafora, Spilla con miniatura, detta "Figurino" con profilo e vesti rinascimentali nordiche secondo i costumi di un passato nostalgico in stile "Romantico". In oro a bassa caratura è formata da una serie di elementi realizzati a stampo, rifiniti a incisione e cesello. Presenta decori filigranati con lamine a volute e con modanature a nodo e cornicette a filo a torciglione, perline e pietre a pasta vitrea incastonate a baffi in piccole teche quadrate o a griffe sulle volute. La miniatura è a smalto, schizzata a mano con argini in oro a delineare la veste e l'acconciatura della donna. In basso si apre un fiore con una pietra a pasta vitrea policroma incastonata a griffe. Inizio XX secolo, (inv. n. 17/I).

prevalentemente pendenti, dopo il 1890 diverranno un bottone al lobo dell'orecchio con una chiusura a gancetto.

Altri gioielli molto diffusi a livello popolare sono le *Spingude* che servivano per fermare i copricapo ("*u ritùotu*" a San Giovanni in Fiore) e i *Fermagliudi*, ossia le spille che erano appuntate sul corpetto. Su quest'ultimo, detto *incùllerata*, si appuntavano anche delle spille a barretta con smalti, dette tradizionalmente *Matrò* o *Motrò* per la presenza di una miniatura con volto femminile. Queste miniature, dette genericamente *Figurini* (Fig. 21), sono un'altra particolarità del territorio: erano dipinte con volti di donna su avoriolina o più spesso a smalto con l'aiuto di matrici, creando, con elementi arginanti in oro, e spesso, piccole pietre incastonate, un effetto che ricordava il *cloisonné*. In linea di massima erano come bottoni rotondi, dai volti ripetitivi, che erano applicati su varie tipologie di gioielli. Il loro stile e la mancanza, a oggi, di una documentazione sulla manifattura originaria che risulta misteriosa e sconosciuta, ha fatto affiorare la concreta ipotesi che siano stati rea-

lizzati altrove e assemblati da orafi locali. Per dare una dimensione di questo fenomeno, basti pensare che in contrasto con le decine e decine di *Figurini* dallo stesso stile, presenti in area soprattutto cosentina su gioielli di fine Otto e inizio Novecento, se ne ritrovano, fino ad ora, solo alcuni a Napoli e uno su un anello conservato nei depositi del Museo di Arti e Tradizioni popolari di Roma sempre di provenienza calabrese[31]. A mio parere, le notizie tramandate ma non documentate che vogliono che queste miniature siano state realizzate in paesi di cultura tedesca possono essere nate dalle loro iconografie, che riprendono costumi della tradizione rinascimentale del Nord-Europa o orientaleggianti. Questi temi, però, si rifanno a una tendenza diffusa in campo artistico già a partire dagli anni '40 dell'Ottocento quando, in pittura e scultura, si illustravano ricostruzioni storico-letterarie e romantiche riproducendo costumi originari delle Nazioni d'Oltralpe o luoghi esotici**.** Fra i tanti autori che contribuirono a diffondere questa linea, dettata anche in un primo momento da motivi politici, si veda Domenico Morelli (*Torquato Tasso legge la Gerusalemme liberata a Eleonora d'Este,* 1865; *La moglie di Putifarre*, 1864; *Il Bagno Turco; Gli ossessi,* 1873-76; *Maometto prega con i soldati nel deserto; l'Improvvisatore arabo, La sultana e le schiave al ritorno dal bagno, l'Odalisca*); Achille della Croce (*Pia de'Tolomei*, 1863); Alfonso Balzico (*Cleopatra*); Achille d'Orsi (*l'Idolo*, il *Salvator Rosa*, 1871-80; *I Parassiti*, 1877), Giovan Battista Amendola (*Caino e la sua donna,* 1877), fino a Filippo

Fig. 22. San Giovanni in Fiore, Raccolta Spadafora, Collana principessa (45-50 cm) con maglia serpentinata piatta, interrotta in due snodi da modanature a stampo, rifinite a sbalzo, da cui partono altre due catene della stessa maglia che arrivano al ciondolo centrale. Quest'ultimo è composto da una margherita con una pietra a pasta vitrea incastonata a griffe, e volute in oro martellato e inciso. Il secondo pendente, con montante a stampo e filigrana a lamina ritorta, include un cerchio con cornice a incisione da cui fuoriescono tre carte da gioco e al centro una mosca a rilievo, decorati con perle a baffo e pietra vitrea a cabochon; da questo pende un mezzo vago tintinnante. Chiusura a cassetta. Seconda metà del XIX secolo, (Coll. Spad. inv. n. 7/III).

Cifariello (*Fachiro* 1895). Come s'intuisce già solo dai titoli delle opere, questi artisti illustrarono proprio figure storiche o esotiche, spesso frutto di fantasia, diffondendo una moda che interesserà poi anche i gioielli[32]. Le miniature calabresi, omogenee nel disegno e nella realizzazione, pur nella diversità degli autori, potrebbero essere state prodotte anche a Napoli, dove ancora a inizio Novecento erano tanti i laboratori in grado di realizzare questo tipo smalto. Purtroppo la maggior parte di questi artisti-artigiani rimangono nell'oblio perché manca una documentazione sulle loro produzioni. Uno dei pochi su cui è stata focalizzata l'attenzione è Vincenzo Miraglia, orafo e argentiere napoletano ricordato come moderno innovatore nell'arte proprio dello smalto. Egli già nel 1891 presentò all'Istituto d'incoraggiamento di Napoli opere a 18 carati smaltate, che furono molto apprezzate dalla Commissione sia dal punto di vista tecnico sia artistico. Negli Atti si legge: «Fra i lavori tutti pregevoli, quelli che hanno richiamato la nostra attenzione sono quelli a smalto, la cui fattura specialmente per il grado di perfezionamento ottenuto, non potrebbe essere considerata come una manifattura napoletana, sebbene come prodotto delle migliori fabbriche francesi, tenuto conto di quanto si opera attualmente da noi...»[33]. Fu premiato con la medaglia d'argento del grande conio e se anche il suo genere naturalistico è lontano dalle miniature calabresi, vicine a uno stile bozzettistico e veloce, nulla ci vieta di ipotizzare che da fine Ottocento si formassero attorno al suo successo, delle botteghe che aderendo a questa moda, la estendessero anche a un gusto più popolare. Per quanto la documentazione e le notizie siano piuttosto scarse, a inizio secolo c'erano, infatti, diversi laboratori nel borgo degli orefici a Napoli dove si realizzavano piccoli smalti e miniature su avoriolina. Sono, in ogni caso, lavori delicati, legati alla moda del momento e non se ne trovano oggi in città che pochi esemplari, anche se della identica serie di quelli calabresi. Questi piccoli dipinti, invece, insieme alla maglia a trina aurea piatta o a *torchon*, diffusa soprattutto a Cosenza e Catanzaro, e alle scaramazze caratterizzano le collezioni della Calabria, sia quelle private sia quelle museali.

La tradizione orafa è, infatti, ancora molto diffusa sul territorio e molti sono i nomi di famiglie che si sono dedicate a quest'arte. Si pensi ad Antonio e Gennaro Perri, che si formarono nella bottega del padre Alberto nato nel 1907 e del nonno nato nel 1868, i cui gioielli si trovano nel Museo Civico di Rende o a Gerardo Sacco nato nel 1940 a Crotone, tutti interpreti della cultura locale rivisitata dal loro estro. Fra le raccolte private spicca quella del maestro Giovan Battista Spadafora di san Giovanni in Fiore, che ha un'impresa di famiglia per la lavorazione e commercializzazione di gioielli e oggetti in oro e argento, comprese le corone per statue processionali e oggetti votivi[34]. Nato nel 1938, apprese i primi rudimenti di quest'arte dal padre, Giuseppe nato nel 1913 e dallo zio, Antonio Pasquale, del 1910, i quali, a loro volta, avevano imparato dal padre Francesco nato nel 1882. La ricostruzione della bottega di Francesco Spadafora si trova esposta nel museo Demologico di San Giovanni in Fiore dove ci sono anche numerosi esempi di strumenti artigianali di settore e gioielli popolari. Gli Spadafora, nel corso degli anni, hanno conservato e collezionato molti esempi di gioielli popolari e tramandato antiche tecniche, come quelle delle lamine di oro ricavate da stampi. Proprio grazie alla loro profonda conoscenza ed esperienza lavorativa hanno formato, infatti, una collezione di più di quattrocento gioielli popolari dalla

metà dell'Ottocento ai primi anni del Novecento (Fig. 22). In molti di questi oggetti si percepisce il gusto del territorio, ma anche altre tipologie che spiegano i rapporti commerciali con la Capitale del Regno di cui riproponevano anche la moda in uno scambio proficuo: si veda per questo, l'orecchino a forma di foglia d'edera ricoperto da perline cucite a filo d'oro o i monili in filigrana che però in Calabria divennero più semplificati e sobri. C'era un utilizzo più parco anche delle pietre semipreziose, coralli e smaltature, in uno stile sintetico e lineare distante da certi effetti vistosi dei territori vicini. Tendenza che, grazie all'attitudine conservatrice dei luoghi, ha avuto lenti mutamenti nel tempo.

Note

*Desidero ringraziare la famiglia Spadafora, Pasquale Lopetrone, Milena Lopez, il Museo Demologico di San Giovanni in Fiore, Francesco Abbate, Maria Concetta Di Natale, Roberta Cruciata, Mario Panarello, il Museo Diocesano di Arte sacra della Diocesi di Lametia Terme, Paolo Francesco Emanuele, Marta Petrusewicz, Roberto Sottile, il Museo Nazionale di Arti e tradizioni popolari di Roma, Filippo Maria Gambari, Mario Mineo e Gabriella Manna.

[1] Si veda A. Lipinsky, *Schede bibliografiche per la storia dell'arte orafa in Calabria*, in "Brutium", N S, vol. II, 1970, n. 4. p. 3; Idem, recensione per *Note su due croci d'argento del sec. XVII* di B. Cappelli, in "Archivio Storico per la Calabria", a. III, 1933, pp. 539-40; Idem, *Studi e ricerche sull'antica oreficeria italiana*, in "Calabria Nobilissima", a. II, 1948; Idem, *Oreficeria e argenteria in Europa, dal XVI al XIX secolo,* Novara 1979; E. La Pera, *Enciclopedia dell'Arte di Calabria. Ottocento e Novecento*, Soveria Mannelli 2008; *Oreficeria popolare italiana. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari*, Roma 1964; *Gioielli in Italia. Il gioiello e l'artefice. Materiali, opere, committenze*, atti del convegno a cura di L. Lenti, Venezia 2005; R. Romano, *Collezione ori antichi. Famiglia Spadafora, maestri orafi di San Giovanni in Fiore*, Soveria Mannelli 2017.

[2] A. Lipinsky, *Scuole argentarie in Calabria Citra*, in "Almanacco Calabrese", 1972-73, pp. 157-69; Idem, *Calici per Gioacchino da Fiore. L'argenteria e gli argentieri di Longobucco alle origini di una scuola orafa in Calabria Citeriore*, in *Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1975, pp. 189-207; *Argenti di Calabria. Testimonianze meridionali dal XVI al XIX secolo*, Napoli 2006; P. Lopetrone, *La chiesa abbaziale Florense di San Gioacchino in Fiore,* Cosenza 2003.

[3] O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria*, Palermo 1991, p. 16. È nota, inoltre, la grande tradizione orafa in alcuni paesi di cultura albanese radicati sul territorio calabro come Carfizzi (Cz), per cui cfr. Idem, *Ori antichi…*, pp. 17, 69; *L'Ornamento prezioso. Una raccolta di oreficeria popolare italiana ai primi del secolo*, catalogo della mostra a cura di P. Ciambelli, Roma Museo delle Arti e Tradizioni Popolari, Roma-Milano 1986; R. Corso, *Taccuini manoscritti per la Mostra Etnografica Italiana*, Roma 1911; Idem, *Pittacium. La nota del corredo nei contratti nuziali calabresi,* in "Rivista italiana di Sociologia", a. XXV, fascicoli I-II, 1921; Idem, *L'oreficeria popolare italiana* in "Calabria Letteraria", a. VIII, 1960, nn. 5-7.

[4] R. Filangieri, *I Registri della Cancelleria Angioina,* vol. III, 1269-70, Napoli 1951, p. 201.

[5] A. Lipinsky, *Le Arti minori*, in «Almanacco Calabrese», a. VII, 1957, p. 36.

[6] C. G. Bulgari, *Argentieri, gemmarie orafi d'Italia*, Roma 1958, vol. I, p. 182.

[7] O. Cavalcanti, *Ori antichi…*, 1991, p. 16.

[8] Dal 1823 come bollo per Cosenza fu scelto una *C,* mentre a Catanzaro il saggiatore Giuseppe La Gamba usò un punzone a *stella*.

[9] E. e C. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1972, pp. 158-159.

[10] G. Sole, *Viaggio nella Calabria Citeriore dell'800*, Cosenza 1985.

[11] O. Cavalcanti, *Ori antichi…*, 1991, p. 23, n. 21.

[12] Furono presentate lettere di protesta all'intendente di Calabria Citra con acclusi vari documenti di nomina e il certificato di cui si è detto a firma degli orefici cosentini (Raffaele Cimbalo, Pietro Palmieri, Luigi Marrazzo, Luigi Di Caro, Francesco Martino Sagiato, Francesco Puntieri, Vincenzo Parisio e Antonio Maida), per cui si veda O. Cavalcanti, *Ori antichi…*, pp. 21, 35. Il Monte di pietà di Cosenza era stato fondato il 19 aprile del 1564 dai nobili della Confraternita del SS. Sacramento.

[13] Nel 1934 pubblicò per i caratteri della Sperling e Kupfer di Milano *Il costume popolare in Italia*, una raccolta di bozzetti sull'abbigliamento regionale.

[14] D. Pisani, *Il gioiello popolare calabrese*, Napoli 1997, pp. 17-18; *Cosenza Preziosa. L'Arte orafa tra il XIX e il XXI secolo* a cura di D. Pisani, Soveria Mannelli 2005.

[15] R. Lombardi Satriani, *Credenze popolari calabresi*, Messina 1970, p. 55.

[16] Per il corallo e la sua simbologia si veda M. C. Di Natale, *Il corallo da mito a simbolo nelle espressioni pittoriche e decorative in Sicilia*, in *L'Arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di C. Maltese e M. C. Di Natale, Palermo 1986, pp. 79-107.

[17] Per questo argomento si rimanda a M. C. Di Natale, *I cammei in corallo del Museo Pepoli*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997; Eadem, *Gli epigoni dell'arte trapanese del corallo: i monili dell'Ottocento,* in *Gioielli in Italia. Temi e problemi del gioiello italiano dal XIX al XX secolo*, atti del convegno a cura di L. Lenti e D. Liscia Bemporad, Venezia 1996, pp. 59-64; Eadem, *Coralli siciliani a Novara*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a. 12, n. 2, aprile-maggio 2000; Eadem, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, 2008; Eadem, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 22-69; Eadem, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 23-56; Eadem, *Ars corallariorum et sculptorum coralli*, in *Rosso corallo. Arti preziose della Sicilia barocca,* catalogo della mostra a cura di C. Arnaldi di Balme - S. Castronovo, Cinisello Balsamo 2008, pp. 17-33; Eadem, *L'arte del corallo a Trapani,* in *Mirabilia coralii. Capolavori barocchi in corallo tra maestranze ebraiche e trapanesi*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale - C. Del Mare, Torre del Greco 2011, pp. 54-87; Eadem, *I coralli della Santa Casa di Loreto*, in *Sicilia ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale - G. Cornini - U. Utro, Palermo 2012, pp. 109-132; Eadem, *Ad laborandum corallum,* in *I grandi capolavori del corallo. I coralli di Trapani del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di P. Li Vigni - M. C. Di Natale - V. Abbate, Milano 2013, pp. 39-55; Eadem, *Apotropaici gioielli di corallo*, in *Vestir las joyas. Modas y modelos*, atti del convegno, Madrid 2015, pp. 293-302; Eadem, *Orafi, argentieri e corallari tra committenti e collezionisti nella Sicilia degli Asburgo*, in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane nel collezionismo europeo*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2016, pp. 15-61. Si veda anche R. Romano, *Opere di trapanesi nella collezione Liverino di Torre del Greco: alcune aggiunte inedite*, in *Itinerari d'arte in Sicilia* a cura di G.

Barbera e M. C. Di Natale, Milano 2009, pp. 380-387, 523-525 e R. Cruciata, *Capolavori trapanesi in corallo del XVII e del XVIII secolo a Malta*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. 4 n. 8, dicembre 2013, pp. 43-62. E ancora B. Liverino, *Il corallo. Esperienze e ricordi di un corallaro*, Napoli 1983; A. Putaturo Murano - A. Perriccioli Saggese, *L'arte del corallo. Le manifatture di Napoli e Torre del Greco fra Ottocento e Novecento*, Napoli 1989; F. Balletta - C. Ascione, *I Gioielli del mare*, Napoli 1992; *Rosso corallo. Due secoli di coralli e cammei di Torre del Greco*, a cura di C. Ascione, Napoli 1998; G. C. Ascione, *Il corallo a Napoli. Storia di un collezionismo tra viceregno e regno*, in *Splendori di Sicilia*..., 2001, pp. 100-107.

[18] O. Cavalcanti, *Ori antichi*..., 1991, pp. 88-92. Si veda anche R. Corso, *Amuleti contemporanei calabresi*, in "Revue des études éthnographiques et sociologiques", Parigi 1909; Idem, *Pittacium. La nota del corredo nei contratti nuziali calabresi*, in "Rivista Italiana di Sociologia", a. XXV, fasc. I-II, 1921; F. S. Meligrana, *Donne, oro e monili in un universo contadino*, in *Donne e Società*, atti del IV congresso internazionale di studi antropologici siciliani a cura di J. Vibaek, Palermo 1987.

[19] Si veda in proposito M. C. Di Natale, *Gioielli* ..., 2008, *passim*.

[20] Per l'argomento si veda *L'Ornamento prezioso*..., 1986, con bibliografia precedente.

[21] Si veda R. Corso, *Taccuini manoscritti*..., 1911.

[22] *Oreficeria Popolare italiana*..., 1964, pp. 9, 43, tav. 54; *L'Ornamento prezioso*..., 1986, p. 182, n. 382, tav. 79; O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria*..., 1991, p. 171, tavv. 121, 124, invv. 31280, 31281; D. Pisani, *Cosenza Preziosa*..., 2005, pp. 52-53.

[23] D. Pisani, *Il gioiello popolare calabrese*..., 1997, pp. 34-35 e anche pp. 64-65.

[24] O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria*..., 1991, pp. 27-31.

[25] Francois Lenormant, (Parigi 1837-83) visitò la Calabria nel 1879. F. Lenormant, *La Grande Grèce, paisages et histoires*, vol. III, *La Calabrie*, Paris 1881; *La Magna Grecia*, trad. di A. Lucifero, Chiaravalle C.le, 1976, pp. 312-313.

[26] *A. Casertelli Milano. Gioielleria oreficeria argenteria orologeria*, catalogo semestrale n. 34, 1 marzo MCMXIII, a. XIII.

[27] Si vedano, ad esempio, le creazioni di questi anni di Mellerio, Van Cleef & Arpels e Tiffany.

[28] D. Pisani, *Il gioiello popolare calabrese*..., 1997, pp. 18-19.

[29] O. Cavalcanti, *Ori antichi di Calabria*..., 1991, p. 171, n. 125, tav. 125, inv. 31149.

[30] *L'Ornamento prezioso*..., 1986, pp. 178-179, nn. 320, 342, 343, ma anche Raccolta Guzzolini del 1910, n. 338, inv. 31201 e Raccolta De Chiara, 1906, n. 334, inv. 31206.

[31] *L'Ornamento prezioso*..., 1986, p. 182, n. 380.

[32] Cfr. *Domenico Morelli e il suo tempo, 1823-1901, dal romanticismo al simbolismo*, catalogo della mostra a cura di L. Martorelli, Napoli 2005; R. Romano, *Achille Della Croce, Pia de' Tolomei*; *Achille d'Orsi, L'Idolo; Achille d'Orsi, I Parassiti e Testa di parassita*, in *Il Bello o il Vero, la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra a cura di I. Valente, Napoli 2014 pp. 175, 208-209, 242-244; I. Valente, *Giovan Battista Amendola, Caino e la sua donna*, in *Il Bello o il Vero*..., 2014, pp. 199, 210-213, 237-241; L. Martorelli, *Filippo Cifariello, Il Fachiro*, in *Il Bello o il Vero*..., 2014, pp. 280-81.

[33] R. Capuano, *Appunti per una storia dell'arte orafa napoletana fra Ottocento e Novecento: sulle tracce di Vincenzo Miraglia*, in *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, atti del convegno a cura di L. Lenti e D. Liscia Bemporad, Venezia 1999, pp. 121-134.

[34] D. Pisani, *Spadafora*, in *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, a cura di L. Lenti e M. C. Bergesio, Torino 2005, p. 261.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

L'archivio della ditta Musy Padre e Figli. Tre secoli di storia e attività orafa

di Pietro Rubino

Il fondo archivistico della ditta Musy Padre e figli, storico nome della gioielleria torinese, rappresenta un caso eccezionale nell'ambito degli studi sull'oreficeria. Acquisito dall'Archivio di Stato di Torino nel 2011 nell'ambito del progetto *Manutenzione della Memoria territoriale*, il materiale di cui è costituito è stato censito e ordinato da Irene Scalco e Anna Maria Lucania, curatrici dell'inventario del fondo medesimo[1].

Attivi dalla metà del XVIII secolo, in poco meno di un secolo i Musy divennero orologiai e gioiellieri della Real Casa, acquisendo ulteriore notorietà con la partecipazione a importanti esposizioni, come l'Esposizione Generale Italiana (1884) e l'Esposizione internazionale di Arte Decorativa Moderna (1902), in occasione della quale ottennero un diploma d'onore. Una storia, quella di Musy Padre e figli, interamente ripercorribile attraverso le carte del fondo archivistico, articolato in cinque sezioni, la cui eccezionalità si sostanzia nella ricchezza e nella diversità dei documenti conservati.

Le sezioni "Famiglia", "Famiglia e impresa" e "Archivio contabile e amministrativo", comprensive di 15 buste per un totale di 50 fascicoli a carattere prettamente documentario, contengono lettere, patenti, diplomi, registri utili alla conoscenza della storia della famiglia e dell'organizzazione dell'azienda attraverso i secoli (Figg. 1, 2).

Carlo Alberto di Savoja
Principe di Carignano &...

Fig. 1. Patenti di orologiaio concesse a Pietro Nicolao, Carlo Luigi e Stefano Amedeo Musy il 12 Dicembre 1814 da Carlo Alberto di Savoia, principe di Carignano. AST, Corte, Fondo Musy mazzo 1 cartella 8, Brevetti della Real casa e giuramenti di fedeltà, fascicolo 8/3.

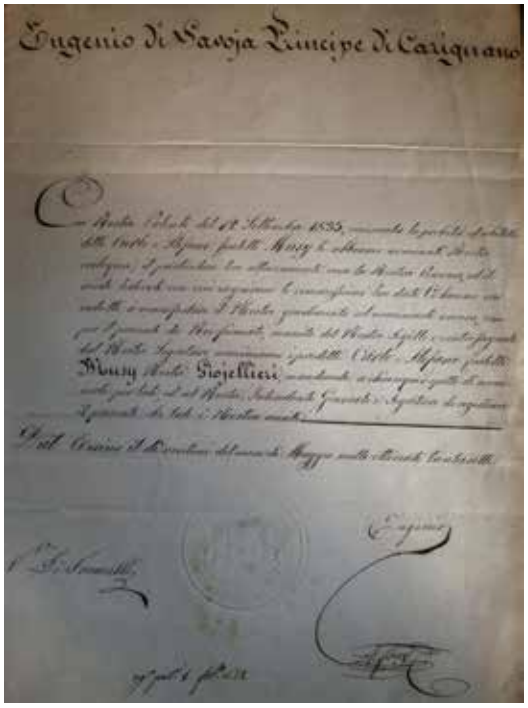


Fig. 2. Patenti di gioiellieri concesse a Carlo Luigi e Stefano Amedeo Musy il 26 maggio 1837 da Eugenio, principe di Savoia Carignano. AST, Corte, Fondo Musy mazzo 1 cartella 8 Brevetti della Real Casa e giuramenti di fedeltà fascicolo 8/8.

Fig. 3. AST, Corte, Fondo Musy , mazzo 7, libro matricola dei dipendenti (1892-1976).

Fig. 4. Ingresso del padiglione di Musy Padre e figli all'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna del 1902. AST, Corte, mazzo 88, fascicolo 149, Padiglione Musy Padre e figli (1902 ca.), c. 1.

Gli alberi genealogici[2] restituiscono la complessità di una situazione familiare in cui la gestione dell'attività è trasmessa di padre in figlio fino alla fine dell'Ottocento, quando si verifica il passaggio di proprietà dagli eredi Musy a Mario Roggero[3], momento in cui alla gestione familiare se ne sostituisce una di tipo imprenditoriale; rivelatore in tal senso è il registro matricola dei dipendenti in cui sono riportati i nomi e le qualifiche dei lavoratori attivi dal 1892 al 1976[4] (Fig. 3).

Estremamente interessanti sono i carteggi, in cui la vita della famiglia si confonde con le vicende della bottega; diverse sono le lettere private, alcune delle quali spedite dall'estero, affiancate alle quietanze di pagamento, ai contratti di diversa natura[5], cui si aggiungono le patenti di abilitazione rilasciate dalle istituzioni

Fig. 5. Fotografia dei gioielli realizzati da Giorgio Ceragioli per Musy Padre e figli in occasione dell'Esposizione internazionale di Arte Decorativa Moderna (1902). AST, Corte, mazzo 88, fascicolo 149, Padiglione Musy Padre e figli (1902 ca .), c. 34.

torinesi e dalla corte ai diversi membri della famiglia[6]. Tra gli interlocutori figurano politici come Giovanni Nigra, militari quali Enrico Cialdini, membri di Casa Savoia[7], per i quali i Musy realizzarono anche medaglie commemorative e onorificenze militari.

La sezione "Produzione" è la più consistente per numero di unità archivistiche (82 in totale, organizzate secondo criteri tipologici) e la più eterogenea (6105 elaborati grafici; 1 album; 75 fra scatole e vassoi contenenti 1984 conii e 92 manufatti di prova; 55 lastre; 209 fotografie; 2 negativi).

Il fondo grafico costituisce certamente uno dei nuclei più interessanti; disegni, fotografie, stampe a colori, suddivisi in 57 fascicoli raggruppati in 32 buste, rivelano non solo le caratteristiche del-

Fig. 6. Disegno su carta velina di un collier. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 24, fascicolo 65, Colliers gioielleria (1905 1908 ca.), c. 7.

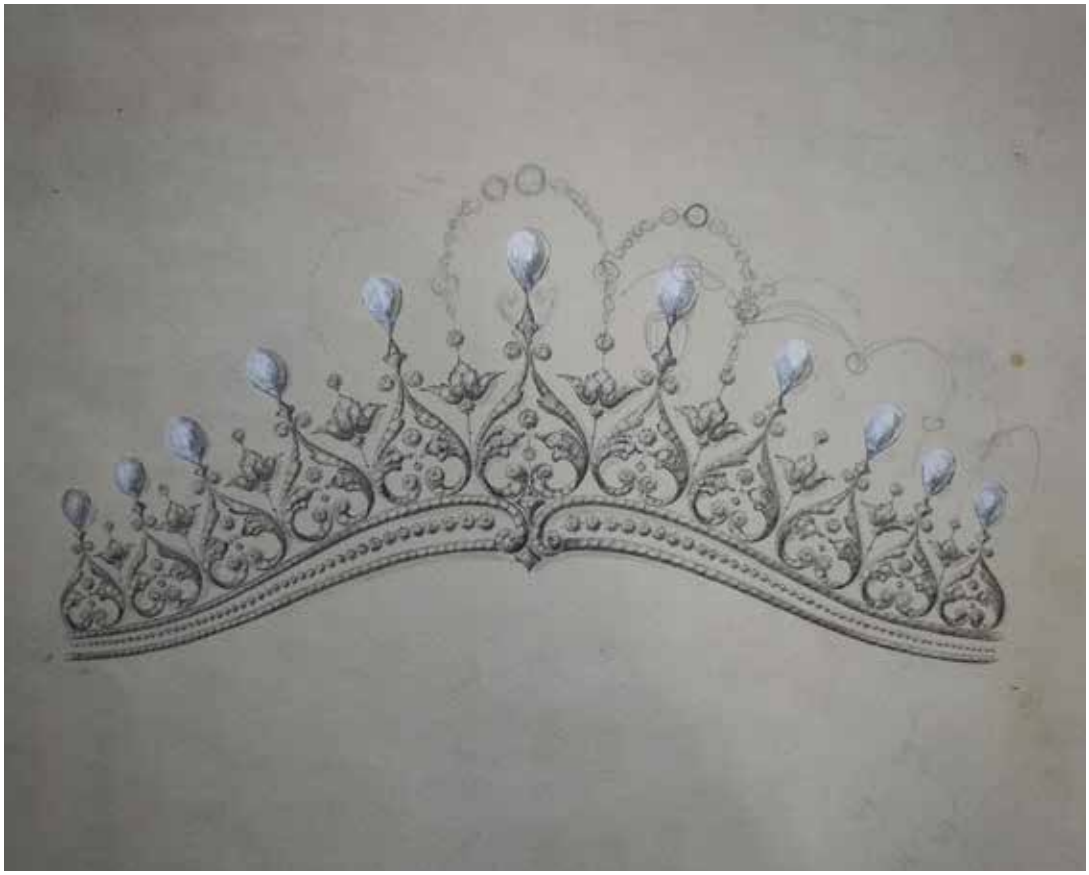


Fig. 7. Disegno di un diadema in diamanti e perle. AST, Corte, Fondo Musy , mazzo 24, fascicolo 63 Diademi su carta (1906 1912 ca .), c.

la produzione e i modelli cui la ditta si ispira, ma documentano anche importanti momenti della storia dell'azienda. In questo senso destano particolare interesse le fotografie del padiglione realizzato in occasione dell'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna del 1902[8], al cui allestimento contribuirono personalmente artisti quali Giacomo Grosso e Giorgio Ceragioli (Figg. 4, 5).

Tra i disegni, in particolare, si riconoscono primi bozzetti eseguiti a matita su fogli di carta, progetti in avanzato stato di elaborazione con rifiniture ad acquerello, disegni definitivi realizzati su cartone nero con diverse tecniche, in alcuni casi eseguiti con calligrafica precisione, in altri in maniera più approssimata nella descrizione dei dettagli (Figg. 6, 7, 8, 9). Non solo gioielli, ma anche argenterie – cornici, servizi da tavola, da the, da caffè[9], targhe[10], portasigarette e tabacchiere[11] (Figg. 10, 11, 12, 13), orologi da tavolo e vari[12], emergono numerosi dalle cartelle grafiche, vestigia di una storia scritta attraverso l'uso del cesello.

Alla sezione grafica si affiancano gli strumenti e gli attrezzi per la produzione, raccolti in 9 scatole; tra essi figurano punzoni[13], lenti e strumenti di precisione[14], manufatti di prova[15] (Fig. 14), attrezzi e oggetti vari[16]; conii e conii-matrici di diverse dimensioni e peso, rap-

Fig. 8. Disegno di un collier in diamanti e zaffiri. AST, Corte, Fondo Musy , mazzo 24, fascicolo 65, Colliers gioielleria (1905 1908 ca .), c. 37.

Fig. 9. Disegno di una demi parure costituita da orecchini e collier in diamanti. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 24, fascicolo 65, Colliers gioielleria (1905 1908 ca.), c. 51.

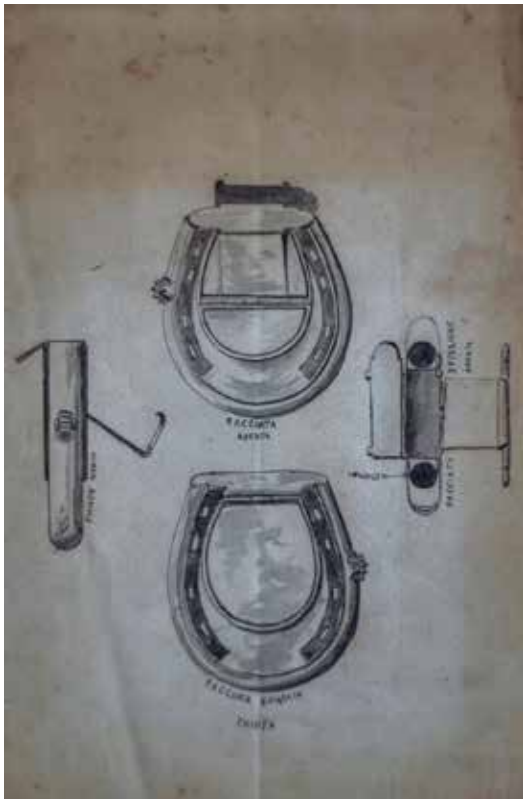


Fig. 10. Disegno per un portasigarette. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 34, fascicolo 86, cartella Tabacchiere e portasigarette (1902 1905 ca.), c. 54.

Fig. 11. Disegno per una bomboniera. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 34, fascicolo 86, cartella Bomboniere (1902-1905 ca.), c. 10.

Fig. 12. Disegno per una tabacchiera. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 34, fascicolo 86, cartella Portasigarette e tabacchiere (1902-1905 ca.), c. 41.

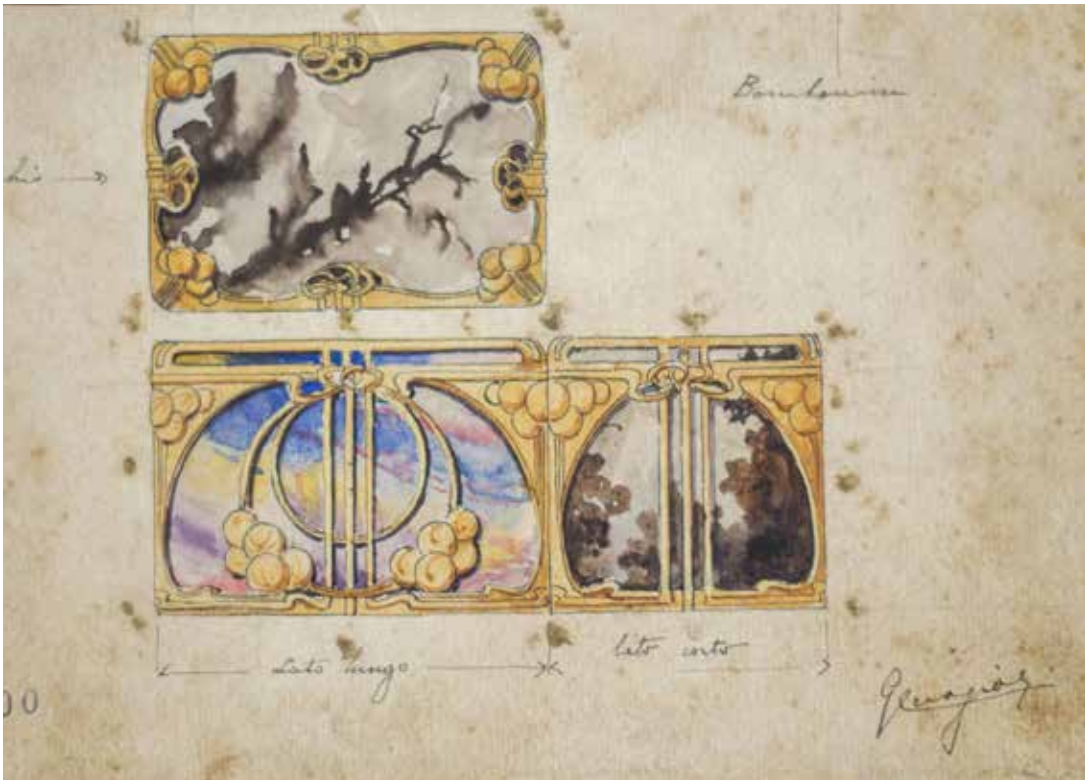


Fig. 13. Disegno di una bomboniera firmato «G Ceragioli». AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 34, fascicolo 86, cartella Bomboniere (1902-1905 ca.), c. 22.

Fig. 14. Manufatti di prova per spille e sezione centrale di un diadema. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 77, fascicolo 137, Scatola originale contenente manufatti di prova.

Fig. 15. Scatola in metallo originale contenenti i conii per la realizzazione delle corone reali. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 52, fascicolo 112, Scatola 1, Corone Reali (s. d.).

Fig. 16. Fotografia di Maria Laetitia Bonaparte, duchessa d'Aosta 1898. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 19, fascicolo 57, Disegni e fotografie diademi reali, Monumenti per la Real Casa (1883-1908 ca.), c. 23.

presentanti lettere, stemmi, monogrammi, cornici medaglie, gemelli, bottoni e corone (Fig. 15), riuniti in 25 scatole[17], che raccontano una storia fatta di manualità in cui l'attenzione dell'artigiano incontra la tecnologia senza perdere di vista l'elevata qualità dei prodotti da realizzare.

Nell'ultima sezione – "Biblioteca" – costituita da 13 buste, sono conservate 49 pubblicazioni, ordinate cronologicamente, tra cataloghi d'aste, riviste italiane e straniere, manuali tecnici.

Particolarmente interessanti sono i cataloghi delle aste dei gioielli della corona francese del 1887 e 1896[18], delle gioie della principessa Matilde Bonaparte nel 1904[19] e del sultano Abd – Ul – Hamid II, risalente al 1911[20], fonti di aggiornamento e possibili repertori di modelli. Importanti anche le riviste, tra cui periodici italiani come *L'arte e l'industria*[21] e *L'art et l'industrie organe du progrès dans toutes les branches de l'industrie artistique*, completo per il decennio 1877-1887[22].

Tra i manuali tecnici figurano diverse pubblicazioni della collana «Manuali Hoepli» relative ai fondamenti dell'arte orafa, viatico per le diverse attività condotte in laboratorio, dall'ideazione dei monogrammi alla colorazione e decorazione dei metalli[23].

Menzione particolare spetta ai documenti relativi ai rapporti con Casa Savoia, attestati, grazie alle patenti di nomina[24] conferite dai principi della casa reale a partire dagli anni Sessanta del Settecento. A questo nucleo, trasversale a tutte le sezioni dell'archivio, appartengono, tra gli altri, gli inventari dei gioielli della Dotazione della Corona e di quelli privati, molti dei quali realizzati da Musy Padre e figli tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento[25]; fotografie dei membri della famiglia reale[26] (Fig. 16), dei gioielli realizzati su loro commissione[27], confrontabili con i corrispettivi disegni collocati nelle diverse buste della sezione "Produzione"[28] (Figg. 17, 18).

Questa breve nota, lungi dall'essere esaustiva in merito alla vastità del materiale conservato nel fondo Musy, vuole essere una esemplificativa presentazione dei moltepli-

Fig. 17. Disegno finale del diadema donato a Elena di Montenegro da Umberto I e Margherita di Savoia in occasione del matrimonio con Vittorio Emanuele III il 24 ottobre 1896. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 23, fascicolo 61, Diademi e rami ricchi (1904-1910 ca.), c. 48.

Fig. 18. Fotografia del diadema donato a Elena di Montenegro da Umberto I e Margherita di Savoia in occasione del matrimonio con Vittorio Emanuele III il 24 ottobre 1896. AST, Corte, Fondo Musy, mazzo 19, fascicolo 57, Disegni e fotografie diademi reali, Monumenti per la Real Casa (1883-1908) c. 36.

ci campi di indagine che esso può aprire. Molti e diversi per qualità sono i disegni, di cui nella maggior parte dei casi non si conosce l'autore; allo stesso modo, rimangono ancora oscuri i rapporti fra la ditta e altri nomi del settore, italiani e stranieri, o ancora, il possibile contributo degli artisti all'ideazione di gioielli e oggetti realizzati dalla ditta. Un lavoro sicuramente consistente che potrebbe contribuire a definire una geografia artistica dell'arte orafa, ricostruendo rapporti tra soggetti e ambiti artistici diversi, canali di comunicazione, divergenze e i punti di rottura fra contesti e soggetti differenti; quesiti ai quali l'archivio Musy, opportunamente interrogato, è pronto a dare una risposta.

Note

[1] L'inventario del *Fondo Musy*, n. 330, è consultabile presso la Sala Inventari dell'Archivio di Stato di Torino, sezione Corte.
[2] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 1, fascc. 1 e 2.
[3] AST, *Sezioni Riunite*, Atti di Società, Volume 5 fasc. 1-102, fascicolo 34, 4 novembre 1895; *Atti di Società*, Volume 5 fasc. 1-102, fasc. 37, 7 novembre 1895.
[4] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 7, fasc. 33.
[5] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 1, fascc. 6 e 7.
[6] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 1, fascc. 8 e 9.
[7] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 2, fasc. 11.
[8] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 88, fasc. 149.
[9] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 20, fasc. 58; mazzo 21, fasc. 59; mazzo 22, fasc. 60; mazzo 37, fasc. 93.
[10] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 33, fasc. 84.
[11] AST, Corte, mazzo 34, fasc. 86.
[12] AST, Corte, mazzo 35, fasc. 89.
[13] AST, Corte, mazzo 90, fasc. 152.
[14] AST, Corte, mazzo 91, fasc. 153; mazzo 92, fasc. 154.
[15] AST, Corte, mazzo 77, fasc. 137.
[16] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 94, fasc. 156.
[17] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzi da 48 a 73, fascc. da 108 a 133.
[18] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 105, voll. 19 e 22.
[19] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 106, vol. 24.
[20] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 107, voll. 30 e 31.
[21] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 100, voll. 6-7.
[22] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 100, vol. 5; mazzo 101 voll. 8-10; mazzo 102, voll. 11-13; mazzo 103, voll. 14-15.
[23] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 99, vol. 2; mazzo 105, voll. 21 e 23; mazzo 106, vol. 25.
[24] AST; Corte, *Fondo Musy*, m. 1, fasc. 8.
[25] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 8, fasc. 41.
[26] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 16, fasc. 52, *Disegni di gioielli, rilegati in volume* (s.d. ma sec. XIX-XX ca.), carte sciolte fuori dal volume con fotografie di alcuni membri di casa Savoia.
[27] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 19, fasc. 57, *Disegni e fotografie diademi reali. Monumenti per la Real Casa* (1883-1908), c. 36.
[28] AST, Corte, *Fondo Musy*, mazzo 19, fasc. 57, n. 36, cfr. con *ibidem* mazzo 23, fasc. 61, n. 48.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

«Pittoresche industrie casalinghe»: artigianato e arti applicate coloniali nelle rassegne dell'Italia fascista

di Priscilla Manfren

Questo contributo vorrebbe fornire una panoramica sul tema dell'artigianato e delle arti applicate delle colonie italiane tra anni Venti e anni Trenta del Novecento, proponendo come *fil rouge* un percorso attraverso alcune delle svariate mostre, spesso inserite in contesti espositivi di più ampia portata, dedicate a tali particolari produzioni. Lo scopo del lavoro è duplice: in primo luogo, esso punta a evidenziare le modalità di strumentalizzazione di queste specifiche produzioni da parte degli enti organizzatori e della propaganda coloniale governativa, desiderando inoltre riflettere sull'atteggiamento che di fronte a esse presentavano, da un lato, gli 'esperti del settore', ossia i critici d'arte, dall'altro, l'eterogenea massa dei visitatori di tali rassegne; secondariamente, il saggio vuole porre in luce alcune delle molteplici espressioni della cultura materiale indigena che, in tale arco cronologico, vengono presentate nel contesto italiano come manifestazioni artistiche più evidenti, tangibili e tipiche dei domini nazionali oltremare.

Va premesso che, per quel che concerne l'ambito italiano, le mostre coloniali e le sezioni a tema inserite in esposizioni di svariate tipologie sono state indagate, specie negli ultimi anni, sotto molteplici punti di vista; dopo i primi studi di carattere orientativo, come quelli di Salvatore Bono e Mariastella Margozzi[1], sono infatti nati lavori dedicati a specifici aspetti di tali rassegne, quali gli allestimenti, analizzati da Giovanni Arena, i cosiddetti zoo umani, messi in luce da Guido Abbattista, l'arte italiana a soggetto africano esposta in tali mostre, esaminata da Giuliana Tomasella[2], sino ad arrivare a numerosi studi, più e meno ampi, che approfondiscono specifiche esposizioni coloniali o rassegne con sezioni a tema, dandone una panoramica o soffermandosi su precisi contenuti[3]. In merito alle arti applicate d'oltremare va invece segnalato un primo ed interessante contributo redatto, ormai una ventina di anni fa, da Andrea Fabris, che si dedica nello specifico all'arte orafa in Etiopia ed Eritrea durante la dominazione italiana e, fra le altre notizie, fornisce un rapido accenno in merito alla presenza di artigiani indigeni dediti a tale pratica nell'ambito di alcune mostre coloniali[4]; la prima rassegna italiana in cui risultano presenti prodotti di orafi o argentieri eritrei o etiopici è, stando a Fabris, la Mostra Eritrea nell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892, organizzata per promuovere la conoscenza della più antica colonia africana dell'Italia[5]. Fin da questo primo caso è evidente come l'aspetto etnografico di simili iniziative si legasse in maniera stretta con l'interesse commerciale ed economico, dato che rassegne del genere non solamente consentivano ai visitatori di avvicinarsi alle popolazioni coloniali attraverso la conoscenza del loro folclore, degli usi e delle tra-

Fig. 1. Sala XIII, Mostra della Somalia Italiana, Roma, Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, 1931 (da C. Zoli, *La Mostra de l'Italia e Colonie*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, p. 613).

dizioni, ma ugualmente favorivano l'acquisto di prodotti dell'artigianato d'oltremare, non di rado realizzati al momento da indigeni presenti *in loco*, ospitati in laboratori ed edifici che simulavano i loro quotidiani contesti lavorativi in colonia. La possibilità di utilizzare l'artigianato locale quale suadente mezzo per comunicare l'altrove coloniale al grande pubblico è colta dunque sin dal tardo Ottocento dagli organizzatori delle rassegne, che di fatto con simili produzioni si inseriscono agilmente nel solco tracciato da molte esposizioni internazionali e nazionali che già avevano favorito la diffusione del gusto orientalista; a tal proposito, si pensi per esempio all'Esposizione nazionale svoltasi a Milano nel 1881, in cui il pubblico aveva potuto ammirare gli arredi esposti da Giuseppe Parvis, italiano residente al Cairo e iniziale produttore di mobili artistici, assai apprezzati e richiesti dalle élite locali e dal mercato occidentale, realizzati con un tipo di decoro variamente identificato come arabo, saraceno, moresco, musulmano[6]. L'importanza della produzione artigianale delle colonie in qualità di vero e proprio strumento di propaganda è però chiara e conclamata soprattutto durante gli anni del fascismo, come dimostrano alcune testimonianze relative alle sezioni indigene presenti nelle due note mostre internazionali d'arte coloniale organizzate, rispettivamente, a Roma nel 1931 e a Napoli nel 1934. In merito alle rassegne indigene organizzate dai vari governi delle colonie italiane (Figg. 1-2) e, soprattutto, ai prodotti dell'artigianato esposti nella Mostra dell'Artigianato Tripolino o venduti nelle botteghe del *suk* ricreato dall'architetto Limongelli al pian terreno di Palazzo delle Esposizioni[7], un articolista scrive che quelli che «più o meno, rispondono

Fig. 2. Sala XIV, Mostra dell'Eritrea, Roma, Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, 1931 (da C. Zoli, *La Mostra de l'Italia e Colonie*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, p. 615).

ai principi d'arte»[8] consistono in barracani, tappeti, scarpe ricamate, stuoie, cinture, cuscini, oggetti di oreficeria, lavori in cuoio, e simili (Fig. 3); poco più avanti, lo stesso autore afferma inoltre che «di questi oggetti, di uso più comune, trovasi poi una quantità notevolissima sui banchi del mercato centrale. Qui l'arte non si può dire imperi sempre sovrana, ma forse non è stato male autorizzare l'apertura di botteghe, dove il pubblico possa comprare direttamente dai produttori indigeni (o almeno dall'apparenza di indigeni) le pelli di gazzella nana, le fialette di profumi, i tappeti di uso corrente, gli oggetti di oreficeria, l'hennè, ed altre minutaglie, che non sono certo artistiche, ma che agli scopi di propaganda coloniale servono, presso una certa qualità di pubblico, assai più dei grafici, dei dipinti, dei bronzi»[9].

Ugualmente, nel suo saggio sulle arti indigene per il catalogo della mostra d'arte coloniale allestita a Napoli nel Maschio Agioino nel 1934, Mario Scaparro, già autore di testi sull'artigianato tripolino[10], sottolinea che l'esposizione e la vendita dei prodotti di arte indigena non significa solamente approfondire la conoscenza dell'animo delle popolazioni locali, ma anche valorizzarne la produzione in un'ottica turistica e, soprattutto, equivale a «fare una intelligente propaganda coloniale che si insinui nell'arte della casa, dell'arredamento e dell'abbigliamento più efficacemente di quanto non faccia un giornale ed una rivista, una conferenza ed un film, cose queste che spariscono mentre l'oggetto d'arte resta»[11]. Infine, in un articolo del 1936, in cui Angelo Piccioli tira le somme sui risultati delle due grandi rassegne italiane, si legge,

Fig. 3. Sala XV, Mostra dell'Artigianato Tripolino, Roma, Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, 1931. Il Duca d'Aosta visita la rassegna accompagnato dal Ministro delle Colonie Emilio De Bono (da C. Zoli, *La Mostra de l'Italia e Colonie*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LVIII, n. 43, 25 ottobre 1931, p. 616).

a conferma di simili opinioni, che nel 1931 il valore complessivo della mostra era ammontato a circa 80 milioni di lire e che la vendita degli oggetti d'arte applicata, prodotti della lavorazione artigianale tripolina lì rappresentata da tredici espositori, aveva raggiunto la cifra di quasi un milione di lire, mentre quella delle opere d'arte pura era stata di circa centomila lire[12]; le minuterie indigene dunque, stando a questi dati, avevano fatto breccia tra i visitatori, probabilmente anche per i prezzi contenuti e abbordabili, ben più delle sculture e dei dipinti realizzati dagli artisti italiani.

Da quanto detto sino a ora appare dunque chiaro che, a partire dall'esposizione palermitana del 1891-1892 e con l'espansione italiana in Somalia sul finire dell'Ottocento e in Libia negli anni Dieci del Novecento, la presenza dell'artigianato di fattura coloniale diviene costante e crescente nel panorama delle rassegne italiane. In merito, va però fatta una distinzione sulla provenienza e gli scopi delle tipologie di oggetti esposti: infatti, se da un lato si possono incontrare, come si è visto, prodotti indigeni da *bazar* orientale, destinati allo smercio per il pubblico dei visitatori (Fig. 4), dall'altro si rintracciano anche singoli oggetti o serie di manufatti di livello più pregiato e raffinato, facenti parte di collezioni private e statali, concesse in prestito per sola esposizione con lo scopo evidente di istruire il pubblico destando, nel contempo, meraviglia e fascinazione. A quest'ultima categoria appartiene, per esempio, la raccolta personale di lavori in oro e argento prestata da Ferdinando Martini, gover-

Fig. 4. Interno del Padiglione C (Industriali e Commercianti di Tripoli), Mostra Coloniale Italiana, Milano, Terza Fiera Campionaria, 1922 (da *Guida della Mostra Coloniale Italiana nella III Fiera Campionaria di Milano. 12-27 aprile 1922*, Roma 1922, s.p.).

natore dell'Eritrea, per le rassegne coloniali inserite nell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 e nell'Esposizione Internazionale di Genova del 1914; in queste mostre, come ricorda Chiara Marin, la collezione Martini offriva «un panorama quasi completo degli ornamenti eritrei maschili e femminili sia d'uso quotidiano sia cerimoniale»[13], rappresentando «per il turista medio il fulcro della Mostra Eritrea»[14]. Di valore materiale ma anche documentario doveva poi essere la raccolta di gioielli tripolitani ed eritrei in oro e argento, nonché quella di indumenti e tessuti della Libia, inviate dal Museo Coloniale di Roma alla Mostra Coloniale Italiana inserita nella Fiera campionaria di Milano del 1922; evidenti sono gli scopi didascalici e propagandistici di tale mostra che, prima a essere allestita dal Ministero delle Colonie dopo la guerra, è ideata per venire riproposta, nello stesso anno, nelle fiere campionarie di Padova, Napoli e Trieste[15]. La varietà e la ricchezza della collezione di monili esposti nella mostra itinerante risultano dal completo e dettagliato elenco presente nel catalogo della rassegna milanese, ove i singoli pezzi, purtroppo non suddivisi in base alla provenienza libica o eritrea, sono accompagnati dalla dicitura in lingua indigena. L'elenco è composto da oltre cento elementi (nn. 53-159), fra i quali figurano oggetti come un «cinto verginale (*trizain*)», dei «pendagli con coralli per le tempie (*usciat*)», vari spilloni, tra i quali si specificano quelli «per la testa (*ghilà-l*)», quelli «usati dalle beduine (*kalail*)» e quelli «con porta profumi (*kalail-bu-aghil*)», orecchini di varie tipologie fra cui «a mezza luna (*alalig hella*)», svariati bracciali, come quelli «per

Fig. 5. Stuoie prodotte nel Carcere Regionale di Bengasi, Sala XII, Mostra della Cirenaica, Roma, Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, 1931 (da *La Mostra della Cirenaica*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, p. 201).

polsi (*seimeilà*)», «per gomiti (*dinulì-gg*)», «per donna (*debleg*)», una «crocetta (*mascal*)», quest'ultima sicuramente di provenienza eritrea, diverse tipologie di collane, fra le quali una «con coralli (*aghed-hella*)» e due in oro ma di diversa fattura visti i differenti nomi indigeni (*mesghinet* e *lebba zohàb*), svariati anelli e pendenti, alcuni dei quali si specifica essere «in filigrana», amuleti in foggia di «manina di Fatima», segno religioso musulmano ed ebraico, e persino una coppia di «gemelli per polsi» recanti il medesimo simbolo[16]. Come ultimo esempio pare poi interessante ricordare la preziosa ed eterogenea raccolta di cimeli concessa dal Principe di Piemonte in occasione della grande mostra partenopea del 1934. La collezione, i cui pezzi vengono minuziosamente descritti nel catalogo della rassegna, si configura come un insieme di raffinati doni diplomatici, tra cui diversi pugnali e sciabole, per lo più commissionati e offerti da personaggi delle élite indigene, o da specifici gruppi etnici o sociali, delle varie località in cui il principe era passato durante il suo viaggio in Eritrea e Somalia sul finire degli anni Venti[17]. Per avere un'idea della preziosità e dell'eterogeneità di questa raccolta, consistente in trentasei pezzi, si possono menzionare una «sciabola dall'impugnatura d'avorio» con «fodero in velluto rosso con rivestiture d'oro cesellato e smalti azzurri» e «cintura di velluto rosso con guarnizioni d'oro cesellato e smalti azzurri» donata dagli Eritrei del Seraè[18], un *billao*, tipico pugnale somalo e, in tal caso, specificamente migiurtino, con «impugnatura d'osso con rivestiture di filigrana

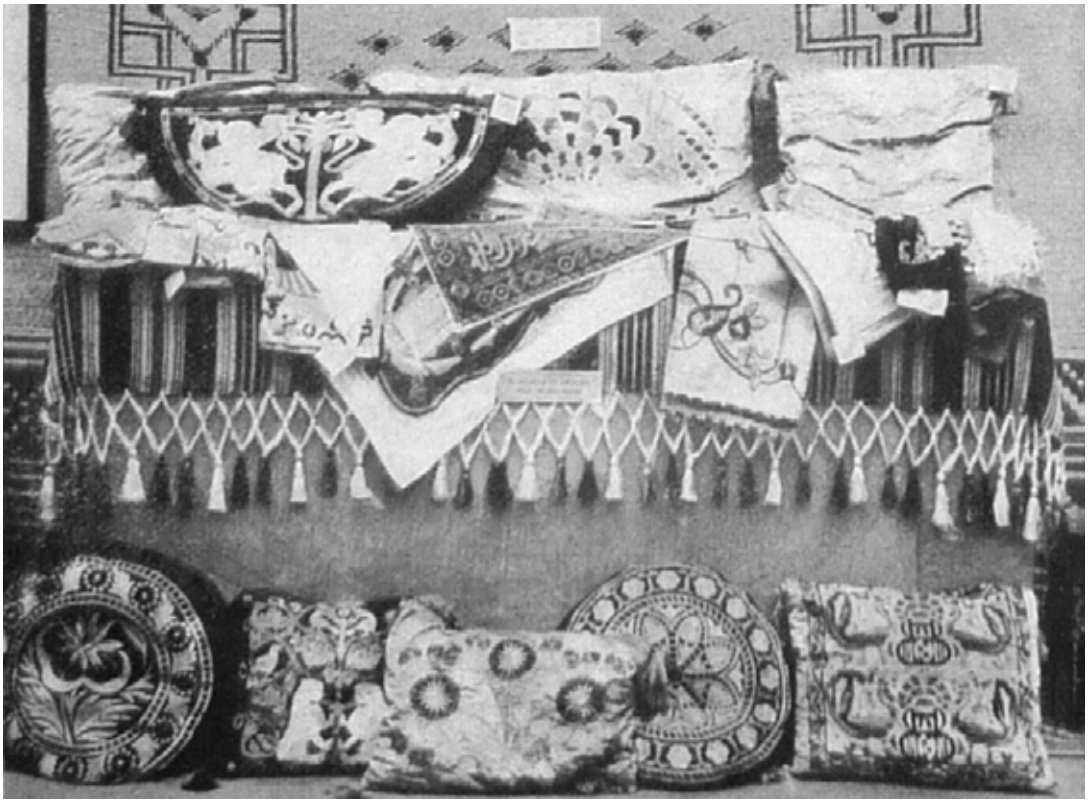


Fig. 6. Lavori ricamati prodotti dalla Scuola di Lavoro e di Istruzione per alunne musulmane di Bengasi, Sala XII, Mostra della Cirenaica, Roma, Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale, 1931 (da *La Mostra della Cirenaica*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, p. 201).

d'oro», «fodero di cuoio e carta-pecora con rivestiture di filigrana d'oro» e «cintura di cuoio rosso con guarnizioni d'oro cesellato» conservato in un «astuccio in legno intarsiato di forma esagonale», dono del commendatore Ali Jusuf Bahà Iacub di Mogadiscio[19], una «croce abissina in oro» del preso di trecentocinquantacinque grammi, conservata in un «astuccio di legno intarsiato con avorio», omaggio degli Eritrei del territorio di Hamasien[20], e una «corona d'oro massiccio» del peso di millecentoottanta grammi, riproduzione della Corona Reale Etiopica conservata nel convento del Bizen, racchiusa in «un cofanetto di legno intarsiato con avorio», dono che i cittadini di Asmara avevano offerto al principe insieme agli italiani di Adi Ugri e di Adi Caieh[21].

Va poi detto che, con l'evolversi dei traffici e il consolidarsi del dominio italiano nei territori coloniali, in tali rassegne, specie quelle inserite in contesti di carattere più commerciale, compaiono anche oggetti artigianali che utilizzano materiali o stilemi decorativi locali, ma che sono prodotti da italiani residenti in colonia come, fra i tanti casi, sono esempi i cuoi artistici di Carla Dogliani Bordiga di Tripoli[22] o i sandali realizzati dalla Ditta di Giovanni Camogli nella cittadina somala di Brava[23]. Ugualmente, specie per quel che riguarda la produzione di ambito libico, figurano manufatti creati da indigeni inseriti in svariate tipologie di istituti scolastici, come quelli di arti e mestieri e quelli di lavoro e di istruzione per alunne musulmane, presenti sia a Tripoli che a Bengasi, nonché detentivi, come il Carcere Regionale di Bengasi, che

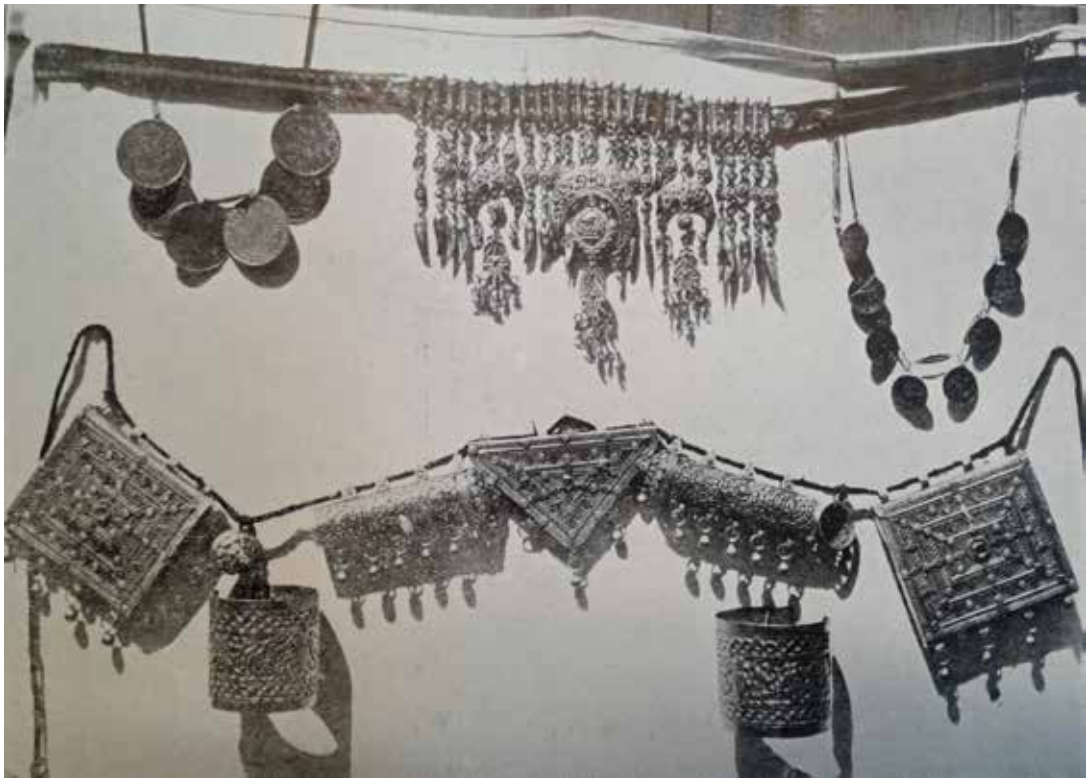


Fig. 7. Gioielli in oro di area tripolitana, prima metà degli anni Venti del Novecento (da P. Ricard, *Les arts tripolitains*, in "Rivista della Tripolitania", a. II, n. IV, gennaio-febbraio 1926, p. 213).

vede i lavori dei propri detenuti esposti, al pari di quelli delle alunne della scuola cittadina, nell'ambito della Mostra della Cirenaica allestita nell'esposizione romana del 1931 (Figg. 5-6)[24]; prodotti dell'artigianato libico provengono anche dalle cosiddette scuole-botteghe, sorte verso la metà degli anni Trenta sotto il governatorato di Italo Balbo, gerarca ferrarese particolarmente attento all'arte e alle sue manifestazioni[25]. Fra i vari istituti, è di particolare rilievo la Scuola di Arti e Mestieri di Tripoli, la cui produzione compare già a Milano nel 1922[26]; la sua vicenda, ricostruita da Francesca Di Pasquale[27], rivela come da un certo momento in poi, nell'ottica del progetto fascista di rinascita e rilancio dell'arte e dell'artigianato libici per scopi commerciali e turistici, la presenza di italiani in qualità di supervisori e maestri - noto è il caso del pittore e ceramista sardo Melkiorre Melis[28] - fosse divenuta più evidente, come testimoniato dalla fusione di stili presente in numerose creazioni. Se l'attenzione italiana nei riguardi della produzione locale, specie tripolitana, si era rivelata già durante il governatorato di Giuseppe Volpi con l'istituzione sul finire del 1924 dell'Ufficio Governativo delle Arti Applicate Indigene[29], da segnalare è anche la costituzione nel marzo del 1936, in pieno periodo balbiano, dell'Istituto Fascista per l'Artigianato della Libia, ente tecnico artistico commerciale con sede a Tripoli, sorto per favorire l'artigianato nazionale e indigeno della regione promuovendo e sviluppando l'attività e il perfezionamento tecnico e artistico, ma anche provvedendo alla selezione, alla raccolta e al commercio, sia in Libia che nel Regno e all'estero, dei diversi oggetti[30].

La produzione libica, come si è evidenziato, riveste sin dai primi anni Venti un ruolo preminente nel panorama dell'artigianato e delle arti applicate delle colonie italiane (Figg. 7-8), ferma restando in ogni caso l'impossibilità, come si vedrà più volte dichiarata da critici e autori di testi sull'argomento, di poterla elevare al grado di vera e propria arte, relegandola dunque sempre nell'ambito del folclore di una terra rimasta involuta e, proprio per questo, bisognosa della presenza italiana per progredire. Ciò è quanto traspare, ad esempio, dalla breve introduzione del catalogo realizzato dal Governo della Tripolitania per presentare le «piccole industrie tripoline» convenute a Firenze nel 1923 alla Prima Esposizione Nazionale delle piccole industrie e dell'artigianato[31]; qui si legge infatti che «la Tripolitania non è terra di industrie. Mille anni di supremazia islamica hanno tolto ad essa il ritmo veloce di altre terre; le attività umane, rivolte specialmente alla pastorizia ed alla agricoltura, si sono fermate negli altri campi all'artigianato ed alle piccole, pittoresche industrie casalinghe. I prodotti del lavoro tripolino rivestono dunque, più che altro, un carattere di curiosità [...]. Tutto è patriarcale in questo artigianato libico, e tutto è primitivo, dalle stuoie alle corde di sparto, agli oggetti agricoli o al cuoio conciato e lavorato. L'osservatore troverà materia di molte riflessioni guardando i prodotti indigeni dell'attività tripolitana e constaterà come un paese fermatosi a questo stadio infantile di lavoro e di produzione possa aspettare un avvenire migliore soltanto da un paese che lo popoli di altra gente e vi innesti altre più fresche energie. Questo l'Italia sta facendo attraverso la colonizzazione che incomincia, e che renderà la Tripolitania meno pittoresca ma più florida di prodotti e più moderna di sistemi e di lavoro»[32].

Fig. 8. Abiti ricamati prodotti nella città tripolitana di Zliten, prima metà degli anni Venti del Novecento (da P. Ricard, *Les arts tripolitains*, in "Rivista della Tripolitania", a. II, n. V, marzo-aprile 1926, p. 284).

Due anni più tardi, nel 1925, non dissimile è il messaggio che traspare dai commenti sulle otto sale della Sezione delle Colonie Italiane allestita a Monza (Fig. 9)[33], nell'ambito della Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative. L'esposizione, diretta da Guido Marangoni, apre i battenti più o meno in contemporanea alla concorrenziale *Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes* organizzata a Parigi. Probabilmente per tale motivo, presumendo che l'esposizione francese avrebbe assorbito le già esigue attività italiane del settore, la rassegna monzese sviluppa notevolmente il filone della cosiddetta arte rustica o paesana, caratte-

Fig. 9. Sala XVI, Mostra della Tripolitania, Sezione delle Colonie Italiane, Monza, Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, 1925 (da *Le Mostre coloniali di Losanna, Monza, Napoli e Fiume*, in "L'Italia Coloniale", a. II, n. 10, ottobre 1925, p. 188).

rizzata da aspetti curiosi, pittoreschi e folcloristici. Le note negative per tale scelta si palesano negli articoli di autori come Margherita Sarfatti, Giovanni Felice Rossi e Roberto Papini[34], i quali sottolineano la necessità di una selezione fatta con maggior rigore, al fine di evitare che la rassegna finisca per trasformarsi in una «fiera campionaria delle industrie locali - mediocre, senza importanza e di scarso giovamento per l'arte»[35]. L'artigianato rurale è apprezzato nei suoi limiti, a patto che esso si inserisca nell'alveo della tradizione, tramandando metodi di lavorazione e stilemi figurativi, conciliando la bellezza con l'utilità. A tal proposito, in un commento che, tutto sommato, pare lodare l'immutabilità delle forme e degli stilemi della produzione coloniale, Sarfatti scrive: «il proprio e il caratteristico delle piccole industrie paesane è proprio la fedeltà al tipo vetusto, trasmesso per tradizione. Questo, anzi, le rende particolarmente interessanti e commoventi, come segni della perennità e augusta semplicità della stirpe, ricorrente a uguali forme, nell'uguale espressione di immutati bisogni. Di questa immobilità non morta - la stessa linfa ripullula allo stesso millenne tronco in simili foglie - la mostra delle colonie, Tripolitania e Cirenaica, è il prototipo. Più la vita è elementare e limitata, meno si evolve e muta con maggior lentezza. Le produzioni dell'artigianato patriarcale, di figlio in padre, dalla nipote alla bisavola, ci conducono a ritroso pei secoli sino alla Bibbia e più addietro; mutare, sarebbe quasi desecrare quelle forme definitive»[36].

Più duro nel giudizio è Papini che, nel contemporaneo dibattito sui modi e sui modelli utili a ravvivare e migliorare la coeva produzione di arti applicate in Italia,

si schiera nettamente contro quanti additassero come risolutiva l'ispirazione tratta dalle manifestazioni della cosiddetta arte rustica, a suo parere sempre uguali a se stesse e noiosamente ripetitive in ogni parte del mondo, tanto da fargli comparare e ritenere affini la produzione russa e quelle dei domini italiani oltremare; Papini osserva infatti che «ormai dopo aver visto tanti saggi di ciò che i pastori e i contadini sanno fare, anche i più ottimisti si sono accorti che le arti rustiche d'ogni paese si somigliano fra loro e si ripetono in maniera stucchevole [...]. Chi non ne fosse persuaso confronti il Messico con la Lituania, la Puglia con la Polonia, la Russia con le Colonie nostre d'Africa, la Romania con la Sicilia nei saggi che da ogni paese sono affluiti a Monza e vedrà quanto tutte le arti rustiche, col loro fondamento di geometria violentemente colorata e col loro primitivismo infantile, siano apparentate fra loro» [37]. Lo stesso Papini, nel recensire alcuni anni dopo la mostra d'arte coloniale di Roma, fa nuovamente presente la propria negativa considerazione in merito alle 'arti rustiche', e di conseguenza alle produzioni coloniali che ad esse apparenta, avviando il proprio articolo con una secca e dequalificante affermazione in merito a queste ultime; egli scrive infatti: «Arte coloniale? Se si tratta di quella dei paesi da colonizzare dai ghiacci dell'Artide o dell'Antartide al bollore dei Tropici, su per giù la conosciamo e l'abbiamo da tempo, a torto o a ragione, catalogata nel mezzo delle arti rustiche o primitive o contadinesche o selvagge, cioè, nella gerarchia delle arti, ai gradi inferiori»[38]. Il critico toscano non si esprime negativamente solo a riguardo delle produzioni indigene, ma sottolinea la propria ostilità anche circa i sistemi di promozione delle arti autoctone adottati in colonia dalle varie potenze europee, Italia compresa; egli osserva che proteggere la produzione locale tale e quale essa è o avviare gli indigeni a far rivivere forme e generi andati in disuso sono due azioni che, in realtà, non portano alla popolazione coloniale alcun progresso e incivilimento in campo culturale e artistico. Papini, che pur non si trattiene dallo scrivere giudizi negativi e di stampo razzista sugli indigeni, sottolinea che «incivilire dovrebbe essere sinonimo di elevare. Prendere cioè i meglio dotati fra gli indigeni ed abituarli per gradi e per selezioni successive ad emanciparsi dalla pedissequa ripetizione dei motivi che risponde alla loro indole barbarica e infingarda. Le scuole dovrebbero essere sorvegliate da artisti con l'occhio attento non soltanto alle particolari tendenze della razza ma alle disposizioni speciali dei singoli individui in modo da svilupparle nelle direzioni che essi spontaneamente prendono, non da costringerle alla noiosa ripetizione o alla copia»[39].

Per concludere, pare interessante riportare uno stralcio di testo tratto dal citato saggio di Mario Scaparro sulle arti indigene in mostra a Napoli nel 1934. Lo scrittore qui, per chiare necessità di propaganda, sembra riuscire a destreggiarsi e a non prendere, almeno all'apparenza, una posizione così netta e drastica, per quanto concerne il giudizio estetico sulla produzione coloniale, come invece aveva fatto Papini. Scaparro mantiene infatti un atteggiamento ambiguo e, pur presentando le creazioni dell'Oltremare italiano come incomparabili dal punto di vista artistico con quelle di qualsiasi provinciale produzione italiana, le addita, nel contempo, come modelli esemplari di un'arte non fine a se stessa - dunque di arte applicata - «funzionale», «razionale» e addirittura «futurista». Nelle pagine iniziali del suo saggio, egli scrive infatti: «Senza pretendere di assegnare alle arti indigene delle nostre Colonie il posto che nella storia

dell'arte occupano le arti di una qualsiasi provincia italiana, pur tuttavia quelle primitive delle nostre Colonie orientali che ricordano una vita patriarcale di quattromila anni fa, e le arti libiche che risentono dell'influenza di tutte le dominazioni che si sono succedute su quelle terre, formano un complesso di eccezione sul quale la Mostra d'Arte Coloniale di Napoli richiamerà l'attenzione dell'artista, dello studioso, del turista. [...]. Le arti indigene libiche si differenziano da quelle somale ed eritree, oltre che per la profonda differenza di storia e di civiltà di quei popoli, per le condizioni geografiche, per le materie prime esistenti in luogo, per la tecnica diversa. Alcuni caratteri sono però comuni a tutte e quattro le nostre colonie: le colorazioni accese con predominio del rosso, del turchino, dell'arancione, tipici dei popoli del sud; la forma netta senza sfumature; l'arte non fine a se stessa, ma considerata quale ornamentazione di oggetti utili, applicata seguendo i bisogni utilitari e non violando la materia o le esigenze che l'oggetto è destinato a soddisfare. Arte funzionale, razionale o futurista - dunque - che da secoli vive in terra d'Africa»[40].

Note

[1] Si veda in generale il volume *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, a cura di N. Labanca, Treviso 1999, e in particolare S. Bono, *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in *L'Africa in vetrina…*, 1999, pp. 17-36; M. Margozzi, *Per una storia dell'Arte coloniale attraverso le esposizioni. Formazione e sviluppo delle collezioni di pittura, scultura e grafica del Museo Africano*, in *Dipinti, Sculture e Grafica delle Collezioni del Museo Africano*, Roma 2005, pp. 1-28, e in particolare le pp. 2-16.

[2] Si segnalano qui i principali contributi degli autori menzionati: G. Arena, *Visioni d'oltremare. Allestimenti e politica dell'immagine nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli 2011; G. Abbattista, *Umanità in mostra. Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, Trieste 2013, reperibile online <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/9484>; G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, regesto delle esposizioni di P. Manfren, C. Marin, Padova 2017.

[3] Assai numerosi sono divenuti, negli ultimi anni, i contributi su queste tematiche. Se ne segnalano qui alcuni, a titolo esemplificativo, per dare un'idea della varietà dei risvolti delle ricerche: G. Pettena, *La fiera campionaria di Tripoli (1927-1939)*, tesi di dottorato, XIX ciclo, dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica, tutor E. Godoli, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia dell'architettura e della città, 2008; A. Roscini Vitali, *Fra orientalismo e modernità: la Mostra d'arte coloniale a Roma*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci - M. Piccioni - L. Riccardi, Roma 2015, pp. 301-307; G. Arena, *The Last Exhibition of the Italian Colonial Empire: Naples 1938-40*, in *Cultures of International Exhibitions 1840-1940. Great Exhibitions in the Margins*, edited by M. Filipová, London 2016, pp. 313-332; D. Jarrassé, *Usage fasciste de l'art colonial et dénis d'histoire de l'art. Les* Mostre d'arte coloniale *(Rome 1931 et Naples 1934)*, in "Studiolo", n. 13, 2016, pp. 236-263; R. Ferlito, *Re-inventare l'italianità: la Triennale delle Terre italiane d'Oltremare di Napoli*, in "Roots&Routes", a. VI, n. 23, settembre-dicembre 2016, online <https://www.roots-routes.org/re-inventare-litalianita-la-triennale-delle-terre-italiane-doltremare-napoli-alessandra-ferlito/>, consultato il 2 novembre 2019; C. Belmonte, *Staging colonialism in the 'other' Italy. Art and ethnography at Palermo's National Exhibition (1891/92)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", n. 1, 2017, pp. 86-108; P. Manfren, *Il caso delle mostre e degli allestimenti coloniali alla Fiera di Padova*, in "Ricerche di S/Confine", dossier 4 (*Esposizioni*, atti del convegno internazionale, Parma 27-28 gennaio 2017, a cura di F. Castellani *et alii*), 2018, pp. 379-392, online <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/dossier4-2018.pdf>, consultato il 12 novembre 2019; C. Belmonte, *Colonial Visual Culture and the Practice of Human Display in 19th Century Italy*, in "Quadrante", n. 21, 2019, pp. 159-172, online <http://repository.tufs.ac.jp/bitstream/10108/93326/1/ifa021016.pdf>, consultato il 2 novembre 2019.

[4] A. Fabris, *L'esperienza dell'oreficeria etiopica ed eritrea in ambito coloniale*, in "Africa", a. LIV, n. 2, 1999, pp. 244-263. Alle pp. 253-259 lo studioso tratta velocemente il tema, accennando alle rassegne o alle sezioni coloniali inserite nei seguenti

contesti espositivi: l'Esposizione Nazionale di Palermo (1891-1892); l'Esposizione Internazionale di Torino (1911); l'Esposizione Internazionale di Genova (1914); l'Esposizione di Torino (1928); la Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Roma (1931); la Seconda Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli (1934-1935); la I Mostra dell'Impero Coloniale Italiano di Napoli (1936); la Mostra dell'Etiopia Italiana indetta dal Comitato Fiorentino della "Dante" (1936); la Fiera del Levante di Bari (1936); la Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare di Napoli (1940).

[5] In merito a tale rassegna, oltre a quanto compare in C. Belmonte, *Staging colonialism...*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen…", 2017, pp. 98-102, si veda C. Marin, *IV Esposizione Nazionale Italiana, Palermo, 15 novembre 1891-5 giugno 1892*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale...*, 2017, pp. 118-120.

[6] Cfr. O. Selvafolta, *"Il Signor Parvis del Cairo" all'Esposizione del 1881: la diffusione del gusto e dell'ornato orientalista*, in *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, catalogo della mostra (Milano, MUDEC-Museo delle Culture, 27 marzo-19 luglio 2015), Milano 2015, pp. 68-77.

[7] Un'interessante testimonianza è il Giornale Luce A0887 del 11/1931, relativamente alla parte "A Roma la Prima Mostra Internazionale d'arte coloniale", pubblicata il 15 giugno 2012, online <https://www.youtube.com/watch?v=L44SUbe-28qM&t=1s>, consultato il 12 novembre 2019.

[8] S.G., *La Mostra Internazionale d'Arte Coloniale*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. V, n. 11, novembre 1931, pp. 831-834: 833.

[9] S.G., *La Mostra Internazionale*..., in "Rivista delle Colonie Italiane"…, 1931, pp. 833-834.

[10] Si vedano M. Scaparro, *L'artigianato tripolino*, Tripoli 1932; Idem, *L'artigianato tripolino*, in "Rivista delle Colonie Italiane", a. VII, n. 1, gennaio 1933, pp. 58-65.

[11] M. Scaparro, *Arti indigene delle colonie italiane*, in *II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Catalogo*, Roma 1934², pp. 249-262: 250.

[12] Cfr. A. Piccioli, *L'Arte coloniale*, in "Rivista delle Colonie (L'Oltremare)", a. X, n. 7, luglio 1936, pp. 727-747: 729.

[13] C. Marin, *Esposizione Internazionale di Milano o "Esposizione del Sempione", Milano, 28 aprile-11 novembre 1906*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale...*, 2017, pp. 126-130: 129.

[14] C. Marin, *Esposizione Internazionale di Marina e di Igiene Marinara. Mostra Coloniale Italiana, Genova, 12 maggio-15 dicembre 1914*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale...*, 2017, pp. 135-143: 141.

[15] Per queste e altre notizie in merito si veda P. Manfren, *Fiera Campionaria di Milano, Milano, 12-27 aprile 1922*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale...*, 2017, pp. 144-147.

[16] Cfr. *Padiglione A. Raccolta di prodotti e di oggetti provenienti dalle quattro colonie e dal museo coloniale*, in *Guida della Mostra Coloniale Italiana nella III Fiera Campionaria di Milano. 12-27 aprile 1922*, Roma 1922, s.p., nn. 53-159 e nn. 185-250.

[17] La collezione deve essere la medesima che il principe aveva già concesso per la Mostra delle Colonie allestita nell'Esposizione di Torino del 1928; dal catalogo di quest'ultima, infatti, si apprende che nel Salone centrale del Padiglione d'onore della

rassegna coloniale, allestita nell'area del Pilonetto, figurava la «raccolta di doni offerti a S.A.R. il Principe Ereditario dalle popolazioni dell'Eritrea e della Somalia in occasione del Suo recente viaggio in quelle Colonie» (cfr. *Torino 1928. Catalogo Ufficiale: Esposizioni Permanenti, maggio-novembre-Parco del Valentino*, Torino 1928, p. 359).

[18] *Cimeli (Proprietà di S.A.R. il Principe di Piemonte)*, in *II Mostra Internazionale d'Arte Coloniale...*, 1934², pp. 53-60: 53, n. 3.

[19] *Cimeli…*, in *II Mostra Internazionale…*, 1934², p. 55, n. 9.

[20] *Cimeli…*, in *II Mostra Internazionale…*, 1934², p. 59, n. 30.

[21] *Cimeli…*, in *II Mostra Internazionale…*, 1934², p. 60, n. 32.

[22] Gli oggetti prodotti da Carla Dogliani Bordiga compaiono ad esempio a Milano nel 1922, a Tripoli nel 1927, a Torino nel 1928 (cfr. *Padiglione B. Tripolitania. Elenco degli Espositori,* in *Guida della Mostra Coloniale Italiana...*, 1922, s.p., n. 4, e nelle pagine successive si specifica che suoi sono i lavori nn. 224-229, ossia: «cornice grande in cuoio sbalzato con pergamena miniata», «cuscino delle rose in vitello finissimo», «cuscino grande (presa d'un forte)», «cuscino arabo», «cuscino stile mussulmano», «bibliotechina da scrittoio in legno»; *Catalogo della Mostra della Tripolitania alla Iª Fiera Campionaria di Tripoli*, Tripoli 1927, p. 42; *Torino 1928. Catalogo Ufficiale...*, 1928, p. 362).

[23] La Ditta Camogli, specializzata nella lavorazione di pelli di animali della fauna somala, compare con i propri prodotti, fra le altre, a Milano nel 1922, a Torino nel 1928, a Roma nel 1931 (cfr. *Padiglione B. Somalia Italiana. Elenco degli Espositori,* in *Guida della Mostra Coloniale Italiana...*, 1922, s.p., e nelle pagine successive si specifica che suoi sono i lavori nn. 59-80, tra i quali figurano svariate tipologie di sandali che possono essere di «tipo comune per bagno o camera», «tipo comune da bambini», «tipo ricamato di lusso», «tipo arabo per uomo», ma anche, stando alle diciture, modellati sulle fogge in uso in alcune precise città somale, come quelli «tipo Brava», «tipo Cheren «tipo Massaua da donna»; *Torino 1928. Catalogo Ufficiale...*, 1928, p. 264; *Sala XIII. Mostra della Somalia Italiana*, in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale. Catalogo*, Roma 1931², pp. 244-255: 255).

[24] Cfr. *La Mostra della Cirenaica*, in "L'Italia Coloniale", a. VIII, n. 12, dicembre 1931, p. 201; *Sala XII. Mostra della Cirenaica*, in *I Mostra Internazionale d'Arte Coloniale...*, 1931², p. 233.

[25] Cfr. G. Quadrotta, *Sviluppo e realizzazioni dell'artigianato in Libia*, in "Rassegna economica dell'Africa Italiana", a. 25, n. 7, luglio 1937, pp. 952-967: 953-956. L'impegno di Balbo è ricordato anche in: F. Corò, *L'artigianato libico nell'interno della Tripolitania*, Tripoli 1938, pp. 20, 26; G. E. Pistolese, *Ascesa dell'artigianato libico*, in "Africa Italiana", a. II, nn. 3-4, marzo-aprile 1939, pp. 22-24. Sul mecenatismo balbiano in Libia nei confronti artisti italiani si veda invece L. Scardino, *Ferrara in Libia: appunti sulla corte di Italo Balbo*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di E. Castelli, D. Lorenzi, Napoli 2000, pp. 241-252.

[26] Qui spiccano per la particolarità e l'elevato prezzo, fra borsette arabe, pantofole in velluto, portafogli e barracani, un «barracano di seta ed argento» in vendita a 1255 lire, un «tavolinetto in legno intagliato, stile arabo» a 650 lire, un «trespolino di legno in stile arabo (portafiori)» a 550 lire (cfr. *Padiglione B. Tripolitania. R. Scuola di Arti e Mestieri di Tripoli*, in *Guida della Mostra Coloniale Italiana...*, 1922, s.p.).

[27] Si vedano: F. Di Pasquale, *La Scuola per l'Impero. Politiche educative per gli arabi di Libia in epoca fascista (1922-1940)*, tesi di dottorato, anno inizio corso: 2003, dottorato in Storia, istituzioni e relazioni internazionali dei Paesi extraeuropei, Università degli Studi di Pisa, Dipartimento di Scienze della Politica, relatore S. Bono, pp. 117-132, online <https://core.ac.uk/download/pdf/14693793.pdf>, consultato il 10 novembre 2019; Eadem, *La Scuola di arti e mestieri di Tripoli in epoca coloniale (1911-1938)*, in "Africa", a. LXII, n. 3, 2007, pp. 399-428.

[28] Melis, chiamato in Libia da Balbo nel 1934 per condurre la Scuola Artigiana di Ceramica Libica, assume poi la direzione artistica della Scuola di Arti e Mestieri, che includeva quella di ceramica; in merito all'attività coloniale di Melis si vedano: A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro 2004, pp. 86-98; Idem, *Melchiorre Melis e la Scuola Musulmana di Arti e Mestieri a Tripoli*, in *Mondi a Milano...*, 2015, pp. 212-213; G. Arena, *L'immagine delle colonie. La vicenda creativa di Melkiorre Melis alla Prima Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare*, in *Artisti sardi e orientalismo: altri esotismi*, volume edito in occasione della mostra (Sassari, Museo dell'arte del Novecento e del Contemporaneo-Convento del Carmelo, 2 marzo-15 giugno 2017), a cura di M. P. Dettori, Cinisello Balsamo 2017, pp. 53-71.

[29] Una prima panoramica sulle produzioni tripolitane (in particolare sui tappeti di Misurata, i *megrum*, le stuoie e la lavorazione di argento, oro, avorio, legno, ottone, rame) e sull'attività dell'Ufficio è fornita da Francesco M. Rossi, direttore dell'Ufficio stesso (cfr. F. M. Rossi, *Le piccole industrie indigene*, in *La rinascita della Tripolitania: memorie e studi sui quattro anni di governo del conte Giuseppe Volpi di Misurata*, Milano 1926, pp. 513-519. Tuttavia, a detta di Francesco Corò (cfr. F. Corò, *L'artigianato libico...*, 1938, pp. 5-6), il lavoro più originale e pionieristico sull'artigianato tripolitano, a cui tutti per anni attingono, è quello realizzato dal francese Prosper Ricard, direttore del Servizio di Arti Indigene del Marocco, che lo pubblica in due *tranche* nel 1926 (P. Ricard, *Les arts tripolitains*, in "Rivista della Tripolitania", a. II, n. IV, gennaio-febbraio 1926, pp. 203-235; Idem, *Les arts tripolitains*, in "Rivista della Tripolitania", a. II, n. V, marzo-aprile 1926, pp. 274-293).

[30] Cfr. G. Quadrotta, *Sviluppo e realizzazioni...*, in "Rassegna economica…", 1937, pp. 956-960. Nel testo compare anche un elenco delle maggiori manifestazioni fieristiche, quindici in tutto, ove la produzione libica è stata esposta a partire del 1934, ossia: Mostra Internazionale d'Arte Coloniale di Napoli; IX Fiera Internazionale di Tripoli; V Fiera Nazionale dell'Artigianato di Firenze; Esposizione Universale di Bruxelles; Settimana Coloniale di Fiume; Mostra Coloniale del Giugno Genovese; VI Fiera del Levante di Bari; X Fiera di Tripoli; VI Mostra-Mercato dell'Artigianato di Firenze; Mostra del Libro Coloniale di Roma; VIII Fiera del Levante di Bari; VI Triennale di Milano; XI Fiera di Tripoli; XVIII Fiera di Milano; VII Mostra Mercato dell'Artigianato di Firenze. A queste vanno aggiunte rassegne private, organizzate presso importanti empori fra cui *La Rinascente* di Milano (ne rimane traccia in una copia del bel manifesto realizzato per l'occasione da Marcello Dudovich, conservata presso la Fondazione Massimo e Sonia Cirulli, online <http://fondazionecirulli.org/artwork/mostra-coloniale-dellartigianato-libico-alla-rinascente/>, consultato il 10 novembre 2019). Quadrotta segnala inoltre la presenza di mostre permanenti dei pro-

dotti artigiani libici presso la sede di Roma dell'Ente Turistico ed Alberghiero dello Libia e presso le Sale Campionarie di Firenze dell'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie.

[31] Governo della Tripolitania, *Le piccole industrie tripoline alla Esposizione Nazionale di Firenze. Primavera MCMXXIII*, Tripoli 1923. Il catalogo elenca numerose categorie e sottocategorie di prodotti, anche qui specificando i singoli oggetti e accompagnando ogni voce con la dicitura indigena: a) tessuti (di lana, di cotone, di seta); b) lavori in pelle, tintoria ed altri; c) oreficeria (in argento, in oro); d) lavori in avorio – penne di struzzo; e) strumenti musicali; f) attrezzi agricoli; g) lavori in giunco, sparto e foglie di palma; h) lavorazione dei metalli; i) lavori da vasaio; l) distillazione. A queste categorie si aggiungono quelle non identificate da lettere progressive di «una sella araba», «tabacchi», «sale», «la pesca delle spugne», «pesca del tonno», «Scuola d'arti e mestieri», «industrie femminili italiane», «scuola di istruzione e lavoro per le alunne mussulmane», «Regia soprintendenza scolastica della Tripolitania».

[32] O.P., [testo introduttivo] in Governo della Tripolitania, *Le piccole industrie tripoline...*, 1923, p. 3.

[33] In merito alla sezione coloniale: P. Manfren, *Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Monza, maggio-ottobre 1925*, in G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale...*, 2017, pp. 147-148.

[34] Cfr. M. G. Sarfatti, *Le Arti Decorative a Monza*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", a. III, n. 7, luglio 1925, pp. 41-45; G. F. Rossi, *Cronache varie. La II^a Biennale delle Arti Decorative a Monza*, in "Emporium", vol. LXI, n. 364, aprile 1925, pp. 268-271; R. Papini, *Le Arti a Monza nel 1925. I.-Dagli architetti ai pastori*, in "Emporium", vol. LXII, n. 369, settembre 1925, pp. 138-160.

[35] M. G. Sarfatti, *Le Arti Decorative a Monza...*, in "La Rivista Illustrata…", 1925, p. 41.

[36] M. G. Sarfatti, *Le Arti Decorative a Monza...*, in "La Rivista Illustrata…", 1925, p. 42.

[37] R. Papini, *Le Arti a Monza nel 1925...*, in "Emporium"…, 1925, p. 159.

[38] R. Papini, *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale: Arte e Colonie*, in "Emporium", vol. LXXIV, n. 443, novembre 1931, pp. 267-284: 267.

[39] R. Papini, *Prima Mostra Internazionale...*, in "Emporium"…, 1931, p. 272.

[40] M. Scaparro, *Arti indigene...*, in *II Mostra Internazionale...*, 1931², pp. 249-251.

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
Dicembre 2019
Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Valeria Patti - Edity Società Cooperativa
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Valeria Patti