OADI

Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno 11 n. 21 - Giugno 2020
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: Pietro Duranti (attr.) su cartone di Gioacchino Martorana, *La Madonna appare in sogno a Guglielmo II*, *ante* 1767, Monreale, Museo Diocesano. Foto Domenico Di Vincenzo.

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

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

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

Copyright © 2020 OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia
Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 10 del 27–04–2010

ISSN 2038–4394

I testi sono sottoposti all'esame di referee

Sommario

7 Editoriale

9 Abstract

17 Il Reliquiario della Vera Croce di San Mauro Castelverde (Pa): ipotesi inedita di una metamorfosi
di Luisa Chifari – Ciro D'Arpa

27 *Facere et complere imaginem*. Note d'archivio sulla scultura dei *De Saporito* e dei *De Angilo* nella Sicilia centrale tra Cinque e Seicento
di Giuseppe Giugno

35 Le rappresentazioni di Santiago *matamoros* in Sicilia
di Davide Dal Bosco

49 Su alcuni inediti argenti della chiesa di Santa Maria Maggiore di Pietraperzia
di Angelo Antonio Faraci

65 Seriche vesti e altri preziosi addobbi per *Nuestra Señora de Agost* nella Sardegna barocca
di Fabrizio Tola

83 Due dipinti, una carrozza e la polemica sul lusso nel Settecento italiano
di Donatella Biagi Maino

97 La devozione degli Arcivescovi di Monreale alla Vergine Maria
di Lisa Sciortino

115 Il *San Giuseppe con Gesù Bambino* di Domenico Nolfo a Partinico – Dallo studio al restauro
di Loris Panzavecchia

129 Statue lignee del Settecento nelle chiese di Ficarazzi: aggiunte alla produzione di Filippo Quattrocchi e della sua bottega
di Salvatore Anselmo

139 L'ultimo Valadier: il fonte battesimale della Basilica di Santa Maria Maggiore e annotazioni sulla «Custodia della Sacra Culla»
di Sante Guido

159 Il dramma di un'epoca raccontato da una singolare *tsuba* della collezione giapponese del Museo Stibbert
di Riccardo Franci

169 I mobili neorococò dei Fratelli Testolini
di Andrea Massimo Basana

179 Intagliatori lignei a Mezzojuso: le opere di Bonanno e Spampinato nelle chiese Maria SS. Annunziata e San Nicolò di Myra
di Giuseppe Tavolacci

199 Tra decorazione e grafica. Il *corpus* di Ugo Zovetti nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Giorgio Cini
di Cristina Costanzo

Editoriale

di Enrico Colle e Maria Concetta Di Natale

Il ventunesimo numero di OADI Rivista, oltre ad aprire l'undicesimo anno di pubblicazione, ci auguriamo possa accompagnare la completa ripresa delle attività di ciascuno e il ritorno ai regolari ritmi di vita dopo il difficile periodo che abbiamo attraversato. Come di consueto, gli articoli coprono un arco di tempo che va dal Medioevo al Contemporaneo, offrendo un panorama vivo ed eterogeneo degli studi di Arte Decorativa oggi. Luisa Chifari e Ciro D'Arpa studiano il Reliquiario della Vera Croce di San Mauro Castelverde, opera della fine del XV secolo attribuita alla committenza della cerchia di papa Alessandro VI. Giuseppe Giugno analizza il panorama della scultura lignea della Sicilia centrale tra Cinquecento e Seicento attraverso le botteghe dei De Saporito e dei De Angilo, famiglie di artisti finora poco indagate. L'iconografia di Santiago come cavaliere che travolge i mori in battaglia e porta alla vittoria le truppe cristiane è oggetto dello studio di Davide Dal Bosco, che ne esamina le rappresentazioni nel panorama artistico dell'Isola. Angelo Antonio Faraci propone lo studio di un corpus di argenti inediti della chiesa di Santa Maria Maggiore di Pietraperzia. La Sardegna barocca è il contesto di riferimento per l'articolo di Fabrizio Tola, che analizza le vesti di seta e i preziosi addobbi per Nuestra Señora de Agost. Partendo da due dipinti di Gaetano Gandolfi, Donatella Biagi Maino propone uno studio sulla polemica sul lusso nel contesto della cultura italiana del Settecento. Lisa Sciortino prende in esame la devozione degli Arcivescovi di Monreale per la Madonna testimoniata nel patrimonio artistico dell'Arcidiocesi. Loris Panzavecchia studia la scultura di Domenico Nolfo raffigurante San Giuseppe con Gesù Bambino a Partinico e il suo restauro. Nell'articolo di Salvatore Anselmo viene aggiornato il catalogo dello scultore Filippo Quattrocchi e della sua bottega, attraverso lo studio di alcune opere nelle chiese di Ficarazzi. Sante Guido propone uno studio sull'ultima fase dell'attività di Giuseppe Valadier, attraverso l'analisi del fonte battesimale e della Custodia della Sacra Culla della Basilica papale di Santa Maria Maggiore a Roma. Nella collezione giapponese del Museo Stibbert è custodita la tsuba oggetto dello studio di Riccardo Franci, che la contestualizza nel panorama storico e culturale del XIX secolo. Andrea Massimo Basana prosegue i suoi studi sulla produzione dei Fratelli Testolini analizzandone qui i mobili neorococò. Giuseppe Tavolacci indaga la produzione delle botteghe dei Bonanno e degli Spampinato a Mezzojuso tra XIX e XX secolo. Chiude il numero l'articolo di Cristina Costanzo, che studia il corpus delle opere di Ugo Zovetti custodite presso la Fondazione Giorgio Cini.

Abstract

Luisa Chifari – Ciro D'Arpa

Il Reliquiario della Vera Croce di San Mauro Castelverde (Pa): ipotesi inedita di una metamorfosi

Presso i laboratori del Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro, nel 2014 è stato effettuato, dalle restauratrici Sophie Bonetti in collaborazione con Mari Yanagishita, l'intervento manutentivo del reliquiario della Santa Croce, di proprietà della Chiesa Madre di San Mauro Castelverde (Pa), finalizzato all'esposizione dedicata artista Bramantino tenutasi a Milano nello stesso anno. In quell'occasione è stato possibile esaminare l'oggetto smontato in ogni sua parte costituente della base, del fusto e della teca. Avendo notato tra gli elementi originali qualche aggiunta, si è potuta ipotizzare una serie di trasformazioni del manufatto: da altarolo ad ostensorio ed in ultimo a reliquiario.

The Reliquary of the True Cross of San Mauro Castelverde (Pa): unpublished hypothesis of a metamorphosis

At the laboratories of the Regional Centre for Design and Restoration of Palermo, in 2014 the restorer Sophie Bonetti, in collaboration with Mari Yanagishita, carried out the maintenance of the reliquary of the Holy Cross, owned by the Mother Church of San Mauro Castelverde (Pa), for the exhibition dedicated to the artist Bramantino held in Milan in the same year. On that occasion it was possible to examine the disassembled object in all its constituent parts of the base, the stem and the case. Having noticed some additions among the original elements, it was possible to hypothesize a series of transformations of the artefact: from altarolo to monstrance and finally to reliquary.

Giuseppe Giugno

Facere et complere imaginem. Note d'archivio sulla scultura dei De Saporito e dei De Angilo nella Sicilia centrale tra Cinque e Seicento

La figura dell'artista artigiano nella Sicilia di età moderna ha un profilo poliedrico. Egli non è solo esperto nella scultura lignea, ma mostra anche abilità nella lavorazione dello stucco e della terracotta. Le sue opere sono frutto della committenza ecclesiastica e sono destinate ad arricchire le chiese

dei piccoli e grandi centri e le residenze dei signori feudali. Si tratta di artisti non sempre siciliani, ma anche napoletani, che importano nell'isola linguaggi nuovi. Tra le botteghe artigiane individuate attraverso le fonti d'archivio emerge quella degli scultori Signorello e Nicola Saporito. Questi sono esperti nella fattura di statuaria sacra e rivelano attraverso i caratteri stilistici delle loro opere il costante riferimento alla produzione gaginiana. In particolare, lo scultore Nicola Saporito realizza, tra Cinque e Seicento, un simulacro raffigurante San Giovanni Battista, identificabile con l'omonima opera oggi conservata nel museo diocesano di Caltanissetta. La piccola scultura, pur richiamando il San Giovanni Battista ideato da Antonello Gagini per Castelvetrano, se ne discosta decisamente per il suo linguaggio proiettato ben oltre la cultura tardo manierista e proteso verso la cifra stilistica proto barocca.

Facere et complere imaginem. Archive notes on the sculpture of De Saporito and De Angilo in central Sicily between the 16th and 17th centuries

The figure of the artisan artist in Modern Sicily has a multifaceted profile. He is not only expert in wooden sculpture, but also he shows skills in the processing of gypsum and earthenware. His works are the result of the ecclesiastical commission and are intended to enrich the churches of small and large centers and feudal palaces. These are artists not always Sicilian, but also Neapolitans, who import new languages into the island. Among the artisan workshops identified through the archival sources emerges that of the sculptors Signorello and Nicola Saporito. These are experts in the realization of sacred statuary and reveal through the stylistic characters of their works the constant reference to the Gaginian production. In particular, the sculptor Nicola Saporito creates, between the sixteen and the seventeenth century, a simulacrum depicting St. John the Baptist, identifiable by the work of the same name now preserved in the diocesan museum of Caltanissetta. The small sculpture recalls the St. John the Baptist designed by Antonello Gagini for Castelvetrano, but it is decidedly different from its language projected far beyond the late Mannerist culture and leaning towards the baroque proto stylistic figure.

Davide Dal Bosco

Le rappresentazioni di Santiago *matamoros* in Sicilia

La rappresentazione di Santiago nella sua eccezione di matamoros, ovvero di sterminatore di mori quale difensore della cristianità, tema ricorrente nell'iconografia iacopea in ambito ispanico perché legato all'epopea della Reconquista, si è diffuso anche nell'arte italiana. Identificato dagli studiosi in alcuni affreschi, il repertorio si potrebbe arricchire di statue, formelle, bassorilievi e altorilievi, lamine d'argento, arazzi, casse e mazze processionale, stendardi, stemmi, pendenti, etc. Le ho cercate nelle chiese, nelle collezioni private, nei musei e in altri luoghi deputati ad accoglierle. Probabilmente ci sono altre rappresentazioni, ma queste sono quelle che ho trovato al momento. In Sicilia Santiago matamoros è rappresentato ben 25 volte in 11 località diverse.

The representations of Santiago *matamoros* in Sicily

The representation of Santiago in his exception of matamoros, or as an exterminator of Moors as a defender of Christianity, a recurring theme in the Iacopean iconography in the Hispanic sphere because it is linked to the Reconquista epic, has also spread in Italian art. Identified by scholars in some frescoes, the repertoire could be enriched with statues, tiles, bas-reliefs and high reliefs, with silver plates, tapestries, processional boxes and maces, banners, coats of arms, pendants, etc. I searched

for them in churches, in private collections, in museums, and in other places designated to welcome them. There are probably other representations, but these are the ones I have found at the moment. In Sicily Santiago matamoros is represented 25 times in 11 different locations.

Angelo Antonio Faraci

Su alcuni inediti argenti della chiesa di Santa Maria Maggiore di Pietraperzia

L'antico principato di Pietraperzia conobbe un grande fermento artistico tra Cinque e Seicento, divenendo in epoca moderna un raffinato ambiente attivo nella promozione del fiorente artigianato artistico di cui permangono le rilucenti opere in argento, spesso frutto della volontà di una committenza colta. La ricerca e l'analisi di tali testimonianze consente di gettare nuova luce e confermare, ancora una volta, la sensibilità e il fasto che ha contraddistinto la città e la sua classe egemone.

On some unpublished silverware of the church of Santa Maria Maggiore in Pietraperzia

The ancient principality of Pietraperzia experienced a great artistic ferment between the 16th and 17th centuries, becoming in modern times a refined environment active in promoting the flourishing artistic craftsmanship of which the shining silver works remain, often the result of the will of a cultured commission. The research and analysis of these testimonies allows to shed new light and confirm, once again, the sensitivity and splendor that has distinguished the city and its hegemonic class.

Fabrizio Tola

Seriche vesti e altri preziosi addobbi per *Nuestra Señora de Agost* nella Sardegna barocca

Fin dal Medioevo la pietà popolare cristiana ha voluto manifestare la propria devozione attraverso il confezionamento di sontuosi abiti con cui rivestire le immagini sacre, in particolare quelle della Vergine. L'articolo studia un corpus di vesti e addobbi realizzati per statue della Madonna nella Sardegna di epoca barocca.

Silky dresses and other precious decorations for Nuestra Señora de Agost in baroque Sardinia

Since the Middle Ages, Christian popular piety has wanted to manifest its devotion through the making of sumptuous garments with which to cover the sacred images, in particular those of the Virgin. The article studies a corpus of garments and decorations made for statues of the Madonna in Sardinia during the Baroque period.

Donatella Biagi Maino

Due dipinti, una carrozza e la polemica sul lusso nel Settecento italiano

Due dipinti di Gaetano Gandolfi custoditi presso la Osterley Park and House di Londra rappresentano un episodio assai singolare e significativo dei labili confini tra la pittura di historia e le arti decorative. Partendo da queste due opere, l'autrice studia il dibattito sul lusso a Bologna, patria del

pittore, e in Italia, mettendo in evidenza aspetti finora poco indagati di un dibattito fondamentale per l'evoluzione del pensiero economico-politico dell'età dei Lumi, portato avanti dai migliori ingegni dell'epoca in Europa.

Two paintings, a carriage and the controversy on luxury in the Italian 18th century

Two paintings by Gaetano Gandolfi kept at Osterley Park and House in London represent a very singular and significant episode of the blurred boundaries between history painting and the decorative arts. Starting from these two works, the author studies the debate on luxury in Bologna, the painter's homeland, and in Italy, highlighting aspects that have so far been little investigated of a debate that was fundamental to the evolution of economic-political thought in the Age of Enlightenment, carried on by the best minds of the time in Europe.

Lisa Sciortino

La devozione degli Arcivescovi di Monreale alla Vergine Maria

Cardinali e Arcivescovi succedutisi nel tempo alla guida della Diocesi di Monreale non potevano non celebrare il culto a Maria, voluto da re Guglielmo già nel XII secolo. Il leggendario racconto dell'Arcivescovo Francesco Testa sulla fondazione del Duomo di Monreale e la conseguente nascita della cittadina e della Diocesi esprime l'intenso legame tra la Cattedrale normanna, non a caso intitolata a Santa Maria Nuova, e la Vergine. Già il sovrano committente Guglielmo II, infatti, dedicando il tempio d'oro alla Madonna consacrava Monreale al culto di Maria. Una serie di raffigurazioni mariane, ora mosaicate, ora dipinte su tavola o tela, ora lavorate in preziosi oggetti sacri, impreziosiscono il tesoro del Museo Diocesano di Monreale e il Tempio d'oro per cui sono state realizzate.

The devotion of the Archbishops of Monreale to the Virgin Mary

Cardinals and Archbishops who succeeded one another in time at the head of the Diocese of Monreale could not but celebrate the worship of Mary, wanted by King William as early as the twelfth century. The legendary story of Archbishop Francesco Testa on the foundation of the Cathedral of Monreale and the consequent birth of the town and the Diocese expresses the intense bond between the Norman Cathedral, not by chance named after Santa Maria Nuova, and the Virgin. Already the sovereign commissioner William II, in fact, dedicating the golden temple to Our Lady consecrated Monreale to the cult of Mary. A series of Marian representations, now mosaics, now painted on wood or canvas, now worked in precious sacred objects, embellish the treasure of the Diocesan Museum of Monreale and the Golden Temple for which they were made.

Loris Panzavecchia

Il *San Giuseppe con Gesù Bambino* di Domenico Nolfo a Partinico – Dallo studio al restauro

Il recente restauro del gruppo scultoreo raffigurante San Giuseppe con Gesù Bambino custodito nell'omonima chiesa di Partinico ha consentito di aggiornare le conoscenze sulla scultura di Domenico Nolfo e di considerare un nuovo approccio alla conservazione e alla manutenzione dell'opera, nel rispetto delle qualità materiali del manufatto e delle istanze del restauro moderno.

Saint Joseph with the Child Jesus by Domenico Nolfo in Partinico – From study to restoration

The recent restoration of the sculpture group representing St. Joseph with the Child Jesus kept in the church of the same name in Partinico has made it possible to update the knowledge of Domenico Nolfo's sculpture and to consider a new approach to the conservation and maintenance of the work, respecting the material qualities of the artefact and the demands of modern restoration.

Salvatore Anselmo

Statue lignee del Settecento nelle chiese di Ficarazzi: aggiunte alla produzione di Filippo Quattrocchi e della sua bottega

Il contributo esamina quattro statue lignee, due delle quali inedite, custodite nelle chiese di Ficarazzi, piccolo centro delle province di Palermo. Si tratta di sculture realizzate tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo, che vengono ricondotte per la prima volta al noto Filippo Quattrocchi e alla sua bottega, in particolare al figlio Francesco. Tra queste si cita l'Immacolata Concezione della chiesa di San Girolamo che, restaurata di recente, afferisce ad un prototipo iconografico divulgato dal pittore Vito D'Anna e dallo scultore Ignazio Marabitti su influsso di modelli accademici romani considerato che entrambi gli artisti lavorarono nella Città Eterna.

Eighteenth-century wooden statues in the churches of Ficarazzi: additions to the production of Filippo Quattrocchi and his workshop

The article examines four wooden statues, two of them unpublished, kept in the churches of Ficarazzi, a small town in the provinces of Palermo. These are sculptures made between the end of the eighteenth century and the first decades of the following century, which are traced for the first time to the famous Filippo Quattrocchi and his workshop, in particular his son Francesco. These include the Immaculate Conception of the church of San Girolamo which, recently restored, is based on an iconographic prototype divulged by the painter Vito D'Anna and the sculptor Ignazio Marabitti on the influence of Roman academic models, considering that both artists worked in the Eternal City.

Sante Guido

L'ultimo Valadier: il fonte battesimale della Basilica di Santa Maria Maggiore e annotazioni sulla «Custodia della Sacra Culla»

Attraverso lo studio del fonte battesimale e della «Custodia della Sacra Culla» della Basilica papale di Santa Maria Maggiore di Roma, l'autore prende in esame l'ultima fase di attività di Giuseppe Valadier, mettendone in evidenza il profilo artistico e culturale e l'intenso rapporto con la cultura classica, tema fondamentale e caratterizzante di tutta la sua produzione.

The last Valadier: the baptismal font of the Basilica of Santa Maria Maggiore and notes on the "Custody of the Holy Cradle"

Through the study of the baptismal font and the "Custody of the Holy Cradle" of the Papal Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome, the author examines the last phase of Giuseppe Valadier's activity, highlighting his artistic and cultural profile and his intense relationship with classical culture, a fundamental and characteristic theme of his entire production.

Riccardo Franci

Il dramma di un'epoca raccontato da una singolare **tsuba** della collezione giappone-

se del Museo Stibbert

L'articolo studia una tsuba del terzo quarto del XIX secolo custodita al Museo Stibbert di Firenze e la sua decorazione. L'opera si caratterizza per la singolarità del soggetto, che riesce a legare a doppio filo l'opera con l'epoca della sua realizzazione.

The drama of an era told by a singular **tsuba** from the Japanese collection of the Stibbert Museum

The article studies a tsuba from the third quarter of the 19th century kept at the Stibbert Museum in Florence and its decoration. The work is characterized by the singularity of the subject, which manages to tie the work with the time of its creation.

Andrea Massimo Basana

I mobili neorococò dei Fratelli Testolini

La ditta dei Fratelli Testolini, nota anche come Testolini Brothers, Testolini Frères o più semplicemente Testolini, operò a Venezia dal 1847 sino agli anni '30 del '900. La sua produzione di maggior prestigio riguardava la mobilia, di cui una nutrita parte era ispirata al neorococò. Questa produzione che si rifà al XVIII secolo può essere suddivisa in quattro grandi categorie: repliche di arredi veneziani del XVIII secolo; mobilia neosettecentesca con contaminazioni barocche; mobilia neorococò di carattere originale ed esuberante e mobilia di ultima produzione.

The Neo-Rococo furniture by the Testolini Brothers

The Fratelli Testolini firm, also known as Testolini Brothers, Testolini Frères or more simply Testolini, operated in Venice from 1847 until the 1930s. Its most prestigious production consisted of furniture, a large part of which was in Rococo style. This 18th century style production can be divided into four main categories: copies of 18th century Venetian furniture; Rococo style furniture with baroque influences; original and exuberant Rococo style furniture and latest production furniture.

Giuseppe Tavolacci

Intagliatori lignei a Mezzojuso: le opere di Bonanno e Spampinato nelle chiese Maria SS. Annunziata e San Nicolò di Myra

Tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento, a Mezzojuso, emergono le figure di Salvatore Bonanno e Gaspare Spampinato, capostipiti delle due famiglie di intagliatori lignei locali che non si dedicano solamente alla produzione di grandi arredi liturgici per le parrocchie ma proseguono con la realizzazione di elementi d'arredo e ornamenti d'arte decorativa per le immagini sacre. La varietà delle realizzazioni e le varie fonti di ispirazione, tra cui il riferimento alle opere di Giacomo Amato, Antonino Grano e a tutte le opere lignee conservate nei vari edifici di culto del paese, fanno della produzione dei Bonanno e degli Spampinato un grande esempio di come l'arte di un piccolo centro possa diventare un valido documento per poter arricchire la vasta produzione delle arti decorative siciliane e riscoprire artisti che in passato sono stati considerati soltanto dei semplici artigiani.

Wood carvers in Mezzojuso: the works of Bonanno and Spampinato in the churches of Maria SS. Annunziata and San Nicolò di Myra

Between the end of the nineteenth century and the second half of the twentieth century, in Mezzojuso, the figures of Salvatore Bonanno and Gaspare Spampinato emerged, the progenitors of the two families of local woodcarvers who were not only dedicated to the production of large liturgical furnishings for parishes, but continued with the creation of decorative art ornaments for sacred images. The variety of the creations and the various sources of inspiration, including the reference to the works of Giacomo Amato, Antonino Grano and all the wooden works preserved in the various religious buildings of the village, make the production of the Bonanno and Spampinato a great example of how the art of a small town can become a valid document to enrich the vast production of Sicilian decorative art and rediscover artists who in the past were considered only simple craftsmen.

Cristina Costanzo

Tra decorazione e grafica. Il *corpus* di Ugo Zovetti nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Giorgio Cini

L'articolo studia le opere di Ugo Zovetti custodite presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Dall'analisi dei disegni emerge la figura di un artista poliedrico e dal profilo culturale complesso, che dopo aver partecipato attivamente al dibattito culturale europeo sul rapporto tra arte e artigianato, ne rappresentò le istanze in Italia, contribuendo alla diffusione del gusto della Secessione viennese e non solo.

Between decoration and graphics. The *corpus* of Ugo Zovetti in the Giorgio Cini Foundation's Drawings and Prints Cabinet

The article studies the works of Ugo Zovetti kept in the Drawings and Prints Cabinet of the Giorgio Cini Foundation in Venice. From the analysis of the drawings emerges the figure of a multifaceted artist with a complex cultural profile, who after having actively participated in the European cultural debate on the relationship between art and craftsmanship, represented its instances in Italy, contributing to the spread of the taste of the Viennese Secession and beyond.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Il Reliquiario della Vera Croce di San Mauro Castelverde (Pa): ipotesi inedita di una metamorfosi

di Luisa Chifari – Ciro D'Arpa

Il reliquiario di San Mauro Castelverde è un prezioso oggetto di oreficeria lombarda in argento, oro, smalti e perle, attribuito alla committenza della cerchia di papa Alessandro VI (fine XV secolo)[1]. Prima di divenire stauroteca è stato un ostensorio e ancora prima probabilmente un altarolo devozionale. Questa nuova ipotesi è supportata da un'attenta osservazione del prezioso manufatto resa possibile dall'inervento di manutenzione straordinaria effettuato sull'oggetto nel 2015 per l'esposizione a mostre tematiche sull'arte lombarda[2]. Il reliquiario si compone di più parti assemblate tra loro che, in occasione di questo restauro, sono state smontate: la base, il fusto, la teca e il supporto strutturale (Figg. 1, 2).

La base, con pianta poliansata sorretta da quattro coppie di sfingi alate, presenta una forma a cofano con terminazione cuspidata. Sul piedistallo decori con smalti policromi, con putti e scene tratte dalla Passione di Cristo: l'Ultima Cena, l'Orazione nell'orto del Getsemani, il Tradimento di Giuda, la Flagellazione. Altri inserti dipinti a smalto policromo, che rappresentano i santi Pietro e Paolo e due sante non identificabili[3], sono inseriti nella parte superiore della base e incorniciati da un elemento indipendente di chiusura (Figg. 3–7).

Figg. 1-2. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, *recto/verso*.

Fig. 3. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, base ,*Ultima Cena*.

Fig. 4. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, base, *Preghiera nell'orto del Getsemani*.

Sul bordo interno sono incisi dei segni riconducibili probabilmente a lettere e numeri (tt 386). Il fusto è composto da quattro elementi che formano una figura a vaso (piede, coppa a baccelli, coperchio, collo), sul quale sono sovrapposti una coppetta e un anello. La parte superiore del vaso presenta eleganti motivi decorativi in filigrana alternati a tre figure in smalti policromi. In corrispondenza del collo una fascia smaltata riporta

Fig. 5. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, base, *Bacio di Giuda*.

Fig. 6. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, base, *Flagellazione*.

l'iscrizione: IN DOMINO CONFIDO. La teca poggia su cornucopie contrapposte e teste di serafini ed è impreziosita da perle e chiusa da uno sportello in cristallo. Smaltata, sia all'interno che all'esterno, presenta nella parte anteriore la scena della Resurrezione e sul retro quella della Crocifissione. Sulla sommità del reliquiario vi è una piccola scultura a tuttotondo raffigurante il Redentore. All'interno della teca la lunetta porta-ostia è stata trasformata in supporto per la reliquia della Vera Croce, incastonata in una cornice d'oro. Sulla lunetta, recto-verso, le iscrizioni D.LIGNO.S. CRUCIS (Fig. 8). Il manufatto presenta al suo interno elementi di supporto e di chiusura: sull'anima strut-

Fig. 7. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, cuspide, particolare.

Fig. 8. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, reliquia

turale che sorregge la teca, scorrono i pezzi che compongono il fusto e un elemento a scorrimento blocca l'anima entro la base; quest'ultima è chiusa da una piastra in ottone serrata da un perno avvitato all'anima strutturale (Fig. 9). Poiché le parti risultano tra loro non sufficientemente stabili, in tempi recenti si è reso necessario interporre tra i vari componenti della base fogli di carta per creare spessore.
Inoltre, a supporto dell'ipotesi di una originaria configurazione del reliquiario come altarolo devozionale, si vede che l'anima strutturale è formata da due elementi cavi in argento di diverse dimensioni (maggiore quello inferiore e minore quello superiore che fa corpo con la teca), tra i quali è inserita e chiodata una barra piena in ottone. I due elementi presentano nelle terminazioni bordi non netti ma irregolari (Fig. 10). La sezione dell'anima strutturale, di forma quadrata.
Dei sei elementi che compongono il fusto tre di questi, il piede, il coperchio e il collo, scorrono liberamente ad anello sull'anima strutturale, mentre i rimanenti altri tre elementi sono vincolati dalla forma del rispettivo foro: nella coppetta e nell'anello il foro è quadrato; nella coppa é a forma di stella come sulla base.
Ai lati opposti della tesa del coperchio vi sono due cardini di cerniera uno dei quali è abraso. Sulla coppa a baccelli sottostante osserviamo coppie di piccoli fori, altrettanto contrapposti. Le cerniere e le coppie di fori sembrano correlarsi ma oggi non possono connettersi in quanto il libero movimento rotatorio del coperchio rispetto alla coppa è impedito da due pioli saldati sul suo bordo inferiore che si innestano sulla coppa. Nonostante gli alloggi sulla coppa siano quattro, consentendo dunque due diverse posizioni, non vi è mai corrispondenza tra coppie di fori e cerniere; anche sulla tesa del collo si osservano due integrazioni in argento saldate su punti contrapposti.

Fig. 9. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, elementi componenti.

La cuspide traforata della base, si presenta inclinata e deformata e pertanto non perfettamente incastrata nel suo alloggiamento.
La lunetta porta-ostia si innesta sul pavimento della teca smaltata e decorata con losanghe e cordoni e il foro centrale presenta il bordo della lamina d'argento irregolare e segmentato.
La statuina del Redentore è priva di un avambraccio, di un piede, e della banderuola dello stendardo sorretto dall'altro braccio.
Quindi una serie di indizi supporterebbero la nuova ipotesi di una diversa originaria funzione e configurazione del reliquiario, fin qui ritenuto, *ab origine*, un ostensorio.
Il manufatto oltre ad essere una teca per i frammenti della Vera Croce, è per se stesso un oggetto devozionale, in quanto induce a meditare sul mistero escatologico della morte e risurrezione di Cristo. Infatti pensiamo che il prezioso altarolo sia stato realizzato per essere osservato da vicino, per ruotare e creare una fruizione dinamica e narrativa degli smalti, quindi destinato alla personale meditazione. Infatti, all'altarolo, è estraneo l'alto fusto che ne compromette la visione d'insieme, pertanto ipotizziamo un fusto in origine molto più basso privo di piede, di coppa, di coperchio e di collo (Fig. 11).
Riscontro a questa ipotesi lo si trova in due altaroli in argento dorato e smalti che si trovano rispettivamente al Metropolitan Museum of Art New York e al Museo Poldi Pezzoli, Milano (Fig. 12) che, per lavorazione e tipologia, sono stati accostati dalla storiografia specialistica al nostro manufatto. In uno di essi gli sportelli che chiudono la teca non sono in cristallo ma smaltati sia all'interno che all'esterno, con raffigurazioni di immagini sacre. Per analogia, dunque, non si può escludere che anche lo sportello del nostro manufatto in origine fosse in smalto e con immagini devozionali.
Il reliquiario mostra perizia orafa e induce il fruitore ad una riflessione teologica: immaginiamolo poggiato su un inginocchiatoio per osservare ogni singolo particolare della caleidoscopica sequenza di immagini sacre e meditare il *mysterium Crucis*.
La base, già descritta, è sorretta da quattro coppie di sfingi alate che chiamano in causa due temi connessi tra loro, quello dell'uomo e quello della morte[4], nel nostro caso legati alla figura di Cristo, ma associati anche alla vittoria dell'Uomo-Dio sul paganesimo. Sulla base inizia il racconto evangelico della passione di Cristo con la raffigurazione dei primi quattro episodi tratti dai Vangeli. Nella teca le due più grandi scene dipinte a smalto raffigurano il mistero della morte e resurrezione. Sul verso la

Crocifissione ambientata in un paesaggio rupestre con lo sfondo di Gerusalemme; in alto due angeli raccolgono in calici d'oro il prezioso sangue effuso dalle ferite delle mani e del costato e sotto al Cristo morente la Santa Madre, Giovanni e Maria Maddalena. Al sacro racconto del nostro prezioso oggetto mancano la Discesa dalla Croce e la Deposizione probabilmente un tempo presenti nella parte esterna e interna dello sportello che chiude la teca. L'ipotesi suggestiva è supportata dall'accostamento, già suggerito dalla critica, del reliquiario di San Mauro all'analogo oggetto coevo noto come Pace di Nizza[5] (Fig. 13). In questo l'unica immagine sacra in smalto è proprio quella che raffigura la Deposizione. L'attuale sportello del reliquiario di San Mauro, oggi in cristallo, mostra in trasparenza la scena della Resurrezione. Essa è ambientata in un paesaggio roccioso nel quale è posto il sarcofago che ha custodito il corpo di Cristo; ai lati del sarcofago soldati armati, due di essi tengono vessilli che riportano rispettivamente l'acronimo S.P.Q.R. e l'immagine dello scorpione, l'uno indica chiaramente l'autorità politico-militare di Roma, l'altro, secondo una consolidata iconografia cristiana, indicherebbe la religione e il popolo giudaico[6]. I soldati sono colti nel momento dell'evento prodigioso della resurrezione di Cristo.

Rispetto alla consueta iconografia che li illustra dormienti e non pienamente partecipi all'evento, nella scena illustrata i soldati sono invece svegli e atterriti. Infatti, secondo una corretta interpretazione dei Vangeli, Cristo è assente dalla scena e i soldati non vedono il Risorto. Nella parte alta della scena due angeli in un cielo ancora notturno guardano il sarcofago aperto; le loro mani inducono l'osservatore a cercare il Cristo altrove: la tomba è vuota, Cristo è risorto.

In conclusione si può affermare che nel tempo è possibile che l'altarolo, a seguito probabilmente di un evento accidentale, abbia subito la rottura dell'anima interna, originariamente in argento, danno testimoniato dai bordi irregolari dell'anima stessa, dalla deformazione della cuspide e dal piano di appoggio inclinato. Questo spiegherebbe sia la sostituzione dell'anima interna ed il suo allungamento (da altarolo ad ostensorio), sia la mancanza degli smalti sullo sportello ed il braccio spezzato della statuina del Redentore; spiegherebbe anche le tracce di saldatura sull'asta dello stendardo e su un piede. L'oggetto, malgrado i danni subiti, mantiene il suo valore venale e artistico grazie ai preziosi materiali di cui è composto, smalti, argento, oro, perle che ben si prestano alla nuova funzione di Ostensorio. Per il nuovo uso viene aumentata l'altezza mediante l'innesto nei due tronchi d'argento, di una barra di ottone e vengono aggiunti elementi, probabilmente recuperati da altri oggetti di oreficeria, a testimonianza delle incoerenze del fusto (innesti, cerniere e coppie di fori)[7]. Ed in effetti ad una attenta analisi stilistica i pezzi del fusto mostrano una

Fig. 10. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, anima strutturale.

Fig. 11. S.Mauro Castelverde, reliquiario della Vera Croce, ipotesi di configurazione originaria

Fig. 12. Tabernacolo di Rivolta D'Adda, orafo lombardo, fine XV sec., Museo Poldi Pezzoli, Milano.

Fig. 13. Pace, orafo lombardo fine XV sec., Museo Masséna, Nizza.

indefinitezza formale come suggeriscono immagini coeve, tratte da miniature che mostrano la presunta originaria forma del fusto, con manici e bracci. A tale riguardo, per l'individuazione dell'ambiente culturale e artistico del nostro manufatto, già attribuito alla produzione orafa lombarda della fine del Quattrocento, sono alquanto pertinenti le miniature realizzate da Giovanni Pietro Birago per la *Sforziate* (Fig. 14), opera in più copie scritta per celebrare il duca Francesco Sforza (1490)[8].
L'altarolo, realizzato tra la fine del Quattrocento e il primo ventennio del Cinquecento, a nostro parere, viene trasformato in ostensorio in un momento storico in cui ancora questi oggetti sacri non hanno assunto la foggia tipica a tempietto e successivamente a raggiera, entrambe codificate nel corso della seconda metà del Cinquecento. Questo ostensorio viene poi utilizzato dai Papi, infatti, nel 1646 perviene a Plautilia Pamphili, sorella di Innocenzo X, monaca nel monastero di Santa Marta a Roma[9], il cui confessore personale era il sacerdote siciliano Vincenzo Greco, originario San Mauro Castelverde[10]. Egli riceve da Plautilia Pamphili l'oggetto[11] che adatta a reliquiario della Vera Croce inserendo la sacra reliquia nella lunetta porta-ostia[12]. L'autentica della reliquia viene rilasciata a Roma il primo gennaio del 1663, e convalidata dal vescovo di Messina Simone Carafa. Contestualmente il sacerdote Vincenzo Greco dona il manufatto alla Chiesa Madre di San Mauro Castelverde[13] sua città natale dove ancora oggi è custodito come stauroteca nella chiesa madre di San Giorgio.

Note

[1] Cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XI al XX secolo*, Palermo 1974, pp.166-169; P. Venturelli, *Il reliquiario della santa Croce di San Mauro Castelverde. Smalti e arte orafa milanese in Sicilia,* in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale. Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanisetta 2007, p.174-185; S. Bonetti, *Tra San Mauro Castelverde (Sicilia), Milano e New York: confronto tra oreficerie milanesi di fine '400 sulle orme di Maria Accascina e riflessioni sul restauro, in* "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n.6, dicembre 2012, pp.31-62.

[2] "Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1495-1525)" (Museo Cantonale d'Arte, Lugano 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015); "Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza" (Palazzo Reale, Milano 12 Marzo 2015 – 28 Giugno 2015). L'intervento manutentivo è stato effettuato a Palermo presso il Centro Regionale di Progettazione e Restauro diretto dalla dott.ssa Enza Maria Cilia. L'intervento ha avuto la consulenza tecnico-scientifica dell'unità operativa 5 di allora per i Beni storico-artistici e demoetnoantropologici e l'alta sorveglianza della Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo. Il restauro è stato curato dalla dott.ssa Sophie Bonetti con la collaborazione Mari Yanagishita, esperta nel restauro delle oreficerie antiche. Cfr. S. Bonetti, M. C. Passoni, scheda n. 18, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo mostra a cura di M. Natale, Milano 2014, pp.154-157.

[3] Le due figure femminili non esibiscono l'attributo per il loro riconoscimento ma portano soltanto in mano la palma del martirio. L'unico elemento che differenzia le due figure è il particolare della testa svelata e velata. Questo potrebbe indicare soltanto la loro condizione di donne sposate (velate) o nubili (svelate) secondo il canone cattolico cfr. D. Magri, *Notizia de' vocaboli ecclesiastici*, voce "IN CAPILLO", Roma 1669, p.289.

[4] Il fantastico animale mitologico è legato al celebre enigma risolto da Edipo: « Chi, pur avendo una sola voce, si trasforma in quadrupede, tripede e bipede? l'uomo che gattona da neonato, cammina su due gambe da adulto e si appoggia su un bastone da anziano». Tale enigma, che aveva causato la inevitabile morte di tanti prima di lui, è motivo per il quale la sfinge, nella tradizione classica, è legata ai riti funerari. Il volto barbuto che troviamo iterato sulla base accanto alla sfinge rappresenta probabilmente una divinità ctonia.

[5] S. Bonetti, M. C. Passoni, scheda n. 17, in *Bramantino. L'arte nuova ...*, 2014, pp.150-153.

[6] Nella pittura del Quattro-Cinquecento lo scorpione è il segno iconografico che distingue in senso più generale il popolo ebreo ma può avere anche attinenza alla Passione di Cristo e si può riferire a Giuda, apostolo che offre il suo contributo di morte e di tradimento, cfr. G Capriotti, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello stato pontificio*, Roma 2014.

[7] Alla fine del Quattrocento la produzione orafa lombarda comprendeva anche oggetti preziosi di uso civile (posate con manici smaltati, vasi, fibbie di cinture), in gran parte dispersi. Sono noti e ben indagati gli stretti scambi intercorsi tra le maestranze orafe e gli abili miniaturisti lombardi, cfr. C. Piglione, *Centri di produzione in Italia tra Rinascimento e Manierismo*, in C. Piglione, F. Tasso, *Arti Minori*, Milano 2000, pp.44-46.

[8] 8. Paola Venturelli a proposito del fusto cita precisi riferimenti con le miniature di Giovanni Pietro Birago per Ludovico il Moro, cfr. P. Venturelli, *Il reliquiario della santa ...*, in *Storia, critica e…*, 2007, p.174.

[9] Cfr. F. La Rocca, *Tradizioni e memorie della terra di S. Mauro (oggi S. Mauro Castelverde), pubblicate ed annotate dal dott. Gioacchino Drago*, San Mauro Castelverde 1997, pp.13, 22, 33-36.

[10] G. Travagliato, *Su Vincenzo Greco e l'arte 'applicata' alle reliquie tra Roma e la Sicilia nel '600*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale. Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina*, a cura di M.C. Di Natale, Caltanisetta 2007, pp.409-413.

[11] L'arciprete Francesco La Rocca scrive che il Greco, suo contemporaneo, era venuto in possesso del prezioso oggetto attraverso la mediazione di donna Plautilia Pamphili, sorella di papa Innocenzo X, religiosa e sua penitente presso il monastero di Santa Marta a Roma, cfr. F. La Rocca, *Tradizioni e memorie…,* 1997, pp.13, 22, 33-36.

[12] Questo cambiamento di destinazione d'uso fu possibile anche perché sia il reliquiario che l'ostensorio venivano considerati con lo stesso significato cultuale: l'Ostia Consacrata è la reliquia per eccellenza, ovvero il Corpo di Cristo Risorto. Inoltre un reliquiario è riconducibile all'unico culto eucaristico: ogni devozione cresciuta intorno alla reliquia trova il suo compimento nel sacrificio eucaristico che resta l'elemento centrale di ogni rito.

[13] Cfr. F. La Rocca, *Tradizioni e memorie…,* 1997, pp.13, 22, 33-36.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Facere et complere imaginem. Note d'archivio sulla scultura dei De Saporito e dei De Angilo nella Sicilia centrale tra Cinque e Seicento

di Giuseppe Giugno

La Sicilia centrale, tra Cinque e Seicento, ospita diversi centri di fervida produzione artistica. Immagini dipinte e sculture lignee ad argomento sacro affollano le botteghe di pittori e scultori destinate a decorare altari di cappelle private e residenze gentilizie[1].
Dalla lettura comparata delle informazioni raccolte sugli scultori artigiani è possibile attestare l'esistenza di figure dal profilo 'poliedrico', abili non solo nella pittura e scultura, ma anche nell'arte della decorazione in stucco e in quella della terracotta.
Alla presenza di una produzione artistica ramificata e capillare si accosta, sovente, l'arrivo nelle aree interne di maestranze giunte da territori esterni al viceregno. È il caso di scultori napoletani, documentati nei territori, la cui produzione legata alla cultura tardo manierista meridionale ne diffonde i caratteri e stilemi linguistici anche in Sicilia. Si veda, ad esempio, il «florido repertorio ornamentale classicista di sfingi, mascheroni e grottesche, fuso con sopravvivenze della tradizione fantastica medievale di motivi fitomorfi e zoomorfi in infinita permutazione combinatoria, dall'evidenza plastica e carichi di citazioni» del coro della chiesa madre di Enna, eseguito tra il 1588 e il 1592 dai partenopei Giuseppe di Martino e Scipione di Guido[2].
Emerge, dunque, il quadro di un sistema denso di relazioni artistiche nelle città dell'isola, segnato da sinergie tra esponenti di botteghe differenti e dalla presenza di apporti artistici esterni, ai quali va tributato l'aggiornamento della cifra linguistica garantito, oltre che dalla circolazione di maestranze, dalla diffusione di modelli e incisioni in rame.
La concentrazione di botteghe, tra Cinque e Seicento, parrebbe interessare prevalentemente le principali *terre* demaniali e feudali. È in questi centri che crescono e si consolidano pittori e scultori artigiani, nella maggior parte dei casi inediti o poco conosciuti. La relazione tra i territori, promossa anche dall'estensione del raggio di azione nel territorio delle botteghe artigiane, comporta la propagazione di forme di contaminazione linguistica e la diffusione dei caratteri stilistici propri della produzione delle maestranze circolanti. Ne è esempio, a Caltanissetta nel Cinquecento, la presenza di artisti madoniti come Michele Ragona e Salvo di Costa, impegnati nella esecuzione di opere su richiesta dalla committenza ecclesiastica[3].
Tra l'ultimo quarto del Cinquecento e il primo ventennio del Seicento emerge diffusamente nella cittadina nissena la figura dei poco noti scultori De Saporito e De Angilo. La loro presenza viene attestata dal contratto di obbligazione del 1576 relativo alla esecuzione del simulacro ligneo di San

Rocco. Lavorano alla sua realizzazione Signorello e Nicola de Saporito, probabilmente fratelli, assieme ad "Antonutio" De Angilo, su commissione del reverendo don Michele de Nicoletti beneficiale dell'omonima chiesa nissena. La figura del santo venne adornata, come da contratto, dei suoi attributi iconografici, vale a dire del cane e dell'angelo:
«stipulanti facere et complere ut dicitur inblanco inmaginem ditti divi Rocci cum lu cani et l'angilo»[4].
Oggi, dell'opera cinquecentesca, quasi del tutto distrutta nel corso del Novecento, si conserva soltanto il capo, il cui intaglio solido e dalle linee nette e decise ricorda nella massa della barba divisa in punta, animata da serpeggianti ciocche, il simulacro di San Paolo eseguito da Antonello Gagini per la tribuna della Cattedrale di Palermo e il San Giovanni Evangelista a lui attribuito, conservato nella basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo[5]. (Figg. 1–3) Il dettaglio lo si ritroverà anche nella produzione di altri autori, come ad esempio nella statua di San Silvestro di Giovanbattista Li Volsi, eseguita tra il 1601 e il 1602 per la chiesa collegiata di Sant'Antonio di Padova di Agira[6]. Nell'opera è visibile la presenza di una ricerca espressiva che precede e allude al naturalismo plastico secentesco reso dalla modellazione sensibile dei tratti fisionomici del volto.
Le figure di Signorello e Nicola Saporito, come quella di "Antonutio", sono abbastanza nuove nel panorama artistico del tempo. Tuttavia, circa il secondo, bisognerebbe verificare alla luce di nuove disamine archivistiche la possibile appartenenza alla bottega palermitana dello scultore Giovan Pietro D'Angelo, attivo in quegli anni tra Erice, sua città natale, ed Alcamo[7]. La collaborazione tra i tre scultori, cittadini di Caltanissetta ma probabilmente originari di altre località, è rilevante per attestare nel territorio l'esistenza di società di artisti largamente documentata durante l'arco del Cinque e Seicento.
Allo stato attuale degli studi, quanto resta del simulacro di San Rocco rappresenta l'unica testimonianza lignea della scultura dei De Saporito e del De Angilo tra quelle documentate nelle fonti. Il riferimento va, nello specifico, ad un crocifisso commissionato dalla confraternita nissena di San Sebastiano ad un tale scultore "Rogeri", identificabile probabilmente con il napoletano Giovanni de Rugeri o de Rogerio[8] attivo a Palermo in quegli anni, completato nel 1598 da Nicola Saporito:
«complirci uno crucifissio quali havia principiato don Rogeri di lignami / quali restao incomplito»[9].
La figura di quest'ultimo compare, oltre che nel ruolo di scultore in legno, anche in quello di pittore al servizio di privati e committenti ecclesiastici. Un personaggio poliedrico, dunque, il cui nome si associa alla fattura di un simulacro di San Giovanni Battista, «figura di rilevo de Sancto Johanni»[10], realizzato per l'omonima chiesa nissena. È noto dalla lettura delle fonti che la statua, commissionata nel 1599, venne ultimata nel 1601 difformemente da quanto era stato previsto nel contratto di obbligazione, il cui mancato rinvenimento non consente però di acquisire dati certi né sulle dimensioni né sui materiali con i quali doveva essere eseguita l'opera. Non è, pertanto, chiaro se il manufatto sia andato distrutto o se possa invece essere identificato con la piccola statua di San Giovanni Battista in terracotta conservata nel Museo Diocesano di Caltanissetta, un tempo posta nella facciata dell'omonima chiesa nissena (Fig.

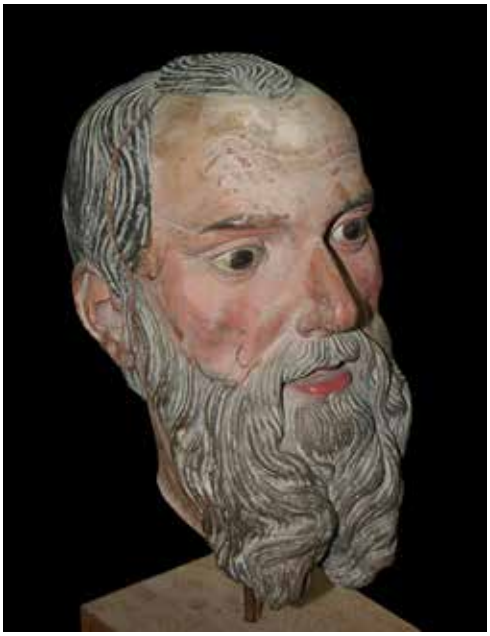

Fig. 1. Signorello e Nicola Saporito, Antonutio de Angilo, 1576, *San Rocco*, particolare, Caltanissetta, Abbazia di Santo Spirito (Fotografia di Alessandra Scarpulla).

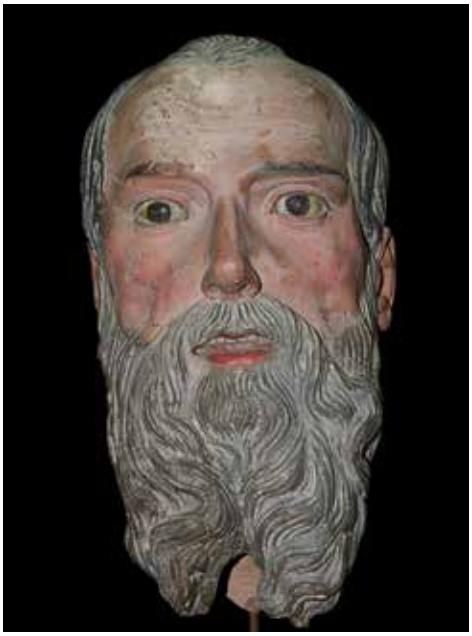

Fig. 2. Signorello e Nicola Saporito, Antonutio de Angilo, 1576, *San Rocco*, particolare, Caltanissetta, Abbazia di Santo Spirito (Fotografia di Alessandra Scarpulla).

4). Si tratta di una statuetta, ritenuta dalla critica semplicemente un bozzetto e finora attribuita allo scultore Antonello Gagini, per l'assonanza stilistica con la statua di San Giovanni Battista, realizzata dal grande maestro per l'omonima chiesa di Castelvetrano[11]. Occorre, tuttavia, precisare che nonostante l'opera venga esemplata sul modello iconografico gaginiano, se ne discosta decisamente per il linguaggio proiettato già ben oltre la cultura tardo manierista e proteso verso una cifra stilistica proto barocca. Ne è prova l'ampio e rigonfio panneggio dai larghi risvolti del manto, che avvolge la figura del santo, accompagnato da un coinvolgente senso della spazialità e da una teatrale vitalità, lontana dalle forme del rigore classicista. È da osservare inoltre la somiglianza della barba, divisa in punta e animata da ariose ciocche, con quella del simulacro di San Rocco (Fig. 5).
Anche la statua del San Giovanni Battista in alabastro, eseguita sul prototipo di Castelvetrano, molto simile a quella nissena, conservata nel museo del Castell'Ursino di Catania è stata recentemente espunta dal catalogo delle opere del Gagini e ricondotta alla produzione di scultori attivi tra la fine del XVII e il XVIII secolo, per via delle medesime considerazioni qui sviluppate sulla qualità del panneggio che avvolge la figura del santo, sulla ricerca espressiva nei tratti fisionomici e sul trattamento dei riccioli dei capelli[12].
Ricondurre il San Giovanni Battista in terracotta allo scultore Nicola Saporito sarebbe, peraltro, pienamente in linea col profilo dell'artista, ricordato anche come plasticatore nel ciclo decorativo da lui eseguito nel 1604 per la chiesa nissena di San Paolino, oggi perduta. È proprio lo schema iconografico seguito nella esecuzione di quella decorazione, impostato sull'immagine centrale di «Dio Padre di gisso con otto Angeli pro-

Fig. 3. Antonello Gagini, XVI sec., *San Paolo,* Palermo, Cattedrale (foto pubblicata in H. W. KRUFT, *Antonello Gagini und seine Söhne,* München 1980).

Fig. 4. Nicola Saporito (attr.), 1599-1601, *San Giovanni Battista*, Caltanissetta, Museo Diocesano "Giovanni Speciale" (Fotografia di Giuseppe Castelli).

porcionati»[13] collocato nell'altare maggiore della chiesa, a suggerire il rimando al Gagini, nello specifico allo schema della tribuna da lui eseguita a inizio Cinquecento per la cattedrale di Palermo[14].

Il riferimento alla produzione gaginiana rappresenta, del resto, una costante per l'intero arco del Cinquecento nell'operato di molti artisti, diffuso mediante la circolazione di stampe e incisioni. Occorre precisare, a tal proposito, che le opere commissionate agli artisti del tempo andavano realizzate secondo un disegno, di cui si ha notizia nei contratti di obbligazione, proposto al committente e da lui sottoscritto. In altri casi, le fonti fanno riferimento esplicito a incisioni in rame, riproducenti probabilmente opere di artisti noti al tempo. Il dato che rimanda alla diffusione nel territorio della Sicilia centrale di *exempla*, sul cui modello andavano realizzate le opere commissionate, emerge chiaramente nel 1602 in un dipinto di Nicola Saporito realizzato per il convento nisseno di San Francesco: «farci la inmagini de la chena conforme al disigno in ramo sotto supra»[15].

Fig. 5. Nicola Saporito (attr.), 1599-1601, *San Giovanni Battista*, particolare, Caltanissetta, Museo Diocesano "Giovanni Speciale" (Fotografia di Giuseppe Castelli).

Sempre nel 1604, Pietro De Angilo, probabilmente figlio di "Antonutio", realizza per i minori conventuali di Caltanissetta, assieme all'inedito scultore xibetano Giovanni De Manna, suo suocero, un simulacro di Sant'Antonio di Padova, andato perduto, eseguito secondo un disegno forse ideato dai due autori:
«unam imaginem Divi Antonini de Padua ut dicitur di rilevo di mustura et cannavaczo conforme lo desinno cioè in una mano havi di teniri lo giglio et l'altra lo Christo con lo libro conforme a ditto designo lo quali deve essiri magistribilmenti di coluri con soi scabello»[16].
L'ultima opera di Nicola Saporito, ad oggi nota, viene documentata nel 1622. Essa riguarda un simulacro raffigurante San Vito, «faciendum inmaginem Santi Viti sollivatam»[17], sui cui caratteri formali non è possibile soffermarsi perché l'opera risulta dispersa. Il riferimento al manufatto è, tuttavia, interessante perché attesta il coinvolgimento, nella sua realizzazione, di Giuseppe Saporito, figlio di Nicola. La figura di Giuseppe, tutt'ora inedita e scarsamente documentata, è di estremo interesse perché potrebbe, dopo la morte del padre Nicola, aver ereditato e guidato nel nuovo secolo la bottega, ormai nota al tempo in gran parte del territorio della Sicilia centrale.

Legenda archivi e fondi archivistici
ASCl – Archivio di Stato di Caltanissetta
T.R.P. – Tribunale del Real Patrimonio
ASPa – Archivio di Stato di Palermo

Appendice documentaria

Doc. 1
ASCl, Not. F. Calà, b. 289, c. 661 r
Die 21 januarij 1576
Magister Antonutius de Angilo, Signorellus de Saporito et magister Nicolaus de Saporito habitatores Calatanixette mihi notario cogniti presenti coram nobis et insolidum renunciando sponte se obligaverunt et obligant Reverendo Don Michaeli de Nicolettis benefitiali Eclesie Santi Rocci mihi etiam notario cognito presenti et stipulanti facere et complere ut dicitur inblanco inmaginem ditti divi Rocci cum lu cani et l'angilo bene et magistribiliter hinc et per totum mensem martij proxime venture pro labore et elemosina prout fuerint exstimata per duos magistros comuniter eligendos relactioni quorum promisserunt stare et de ea non appellare de qua elemosina et labore prefati obligati ... relaxaverunt uncias quatuor ponderis generalis de quo dixerunt habuisse et recepisse a ditto de Nicolettis stipulanti tarenos viginti quatuor ponderis generalis de contanti et totum restans dittus de Nicolettis dare et solvere promisit eisdem de Angilo orde Saporito supl. vel in pecunia numerata hic Calatanixette per totum mensem augusti proxime venture in pacem [...].

Note

[1] Per una visione più generale sulla produzione artistica nella Sicilia interna in età moderna e sull'esistenza di industrie locali al servizio della domanda interna si rimanda alla lettura di P. Russo, *Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il "flumen Salsum", dai Nebrodi meridionali al "Mare Africo"*, *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio ligneo in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di P. Russo-S. Rizzo-T. Pugliatti, Catania 2012, p. 521.

[2] Cfr. *Idem*, pp. 525-527.

[3] Si rimanda alla lettura di G. Giugno, *Scultura lignea a Caltanissetta nel Seicento tra sacro e profano*, in *Manufacere ...*, pp. 609-610.

[4] ASCl, Not. F. Calà, b. 289, f. 661r. Per una lettura integrale si veda Doc. 1.

[5] Il riconoscimento del simulacro della statua cinquecentesca di San Rocco si fonda sulla testimonianza di Felice Dell'Utri, che attesta l'avvenuto smembramento dell'opera nel corso del Novecento ed il tempestivo intervento del canonico Cimino che ne ha salvaguardato il capo. Sull'opera di Antonello Gagini per la cattedrale di Palermo si rimanda a *La tribuna di Antonello Gagini nella cattedrale di Palermo*, Regione Siciliana Assessorato Beni Culturali Ambientali e della Pubblica Istruzione Dipartimento Regionale Beni Culturali Ambientali ed Educazione Permanente, 1998-2000, p. 54. Per una visione generale della produzione di Antonello Gagini si veda H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne,* München 1980.

[6] Cfr. A. Pettineo, *Una fucina d'arte nella transizione dal Tardo Rinascimento al Barocco: la bottega dei Li Volsi*, in *Manufacere...*, pp. 411, 414.

[7] Per un approfondimento sullo scultore in legno Giovan Pietro D'Angelo si rimanda a L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, Novecento, Palermo 1994, pp. 80-81. Signorello Saporito è documentato nei *riveli* di Caltanissetta del 1593. Ha, in quel tempo, 60 anni e vive con la moglie Filippella nel quartiere del Santissimo Salvatore (ASPa, T.R.P., R*iveli di Caltanissetta,* reg. 105, f. 406r). Si ringrazia per il dato documentario Rosanna Zaffuto.

[8] Lo scultore napoletano Giovanni de Rugeri o de Rogerio partecipa nel 1595 assieme allo scultore Paolo Pellegrino alla fattura di alcuni candelieri e nei primi anni del Seicento lavora in diverse chiese di Palermo, città di cui aveva peraltro acquisito la cittadinanza. Per un maggiore approfondimento sulla sua figura si rimanda a G. Mendola, *Maestri del legno ...*, in *Manufacere ...*, pp. 174-175.

[9] ASCl, Not. F. Mammana, b. 352, f. 635v. Sull'argomento si rimanda a G. Giugno, *Il segno della Santissima Croce nelle opere dei maestri crucifissari e nei repertori di beni artistici della Sicilia Centrale tra Quattro e Settecento*, in *OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 17, 2018.

[10] ASCl, Not. V. Mangiaforti, b. 443, f. 696r.

[11] Cfr. E. Falzone, *Caltanissetta dell'Arte*, Caltanissetta [dopo il 1980], p. 110; *Catalogo delle Opere del Museo Diocesano "Giovanni Speciale" di Caltanissetta*, a cura di F. Fiandaca, Caltanissetta 2013, pp. 42-43. L'attribuzione ad Antonello Gagi-

ni della statua di San Giovanni Battista viene messa in discussione anche da Felice Dell'Utri e Rosolino La Mattina che ne rimandano però la paternità alla mano dello scultore Vincenzo Gagini esperto nell'arte della terracotta. Si veda R. La Mattina, F. Dell'Utri, *La terracotta in Sicilia nei secoli XV XVI e XVII*, Caltanissetta 1997, pp. 44, 47.

[12] Cfr. A. Migliorato, *Riflessioni su Antonello Gagini tra conferme, smentite e nuove acquisizioni*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, a cura di G. Musolino, Soveria Mannelli 2016, p. 568.

[13] ASCl, Not. Vargas Giuseppe, b. 872, f. 87r. Sull'argomento si rimanda a G. Giugno, *Pittori e scultori nella chiesa di san Paolino a Caltanissetta tra Cinquecento e Seicento*, in *Agorà*, Periodico di cultura siciliana, n. 47, a. XVI, 2014, pp. 16-19.

[14] Sulla tribuna della cattedrale di Palermo si veda M. R. Nobile, *Antonello Gagini "architetto", 1478 ca.-1536*, Palermo 2010, pp. 27-32.

[15] ASCl, Not. G. F. Zanga, b. 156, f. 905v.

[16] ASCl, Not. V. Mangiaforti, b. 453, s.n.f. Giovanni De Manna è probabilmente parente di Andreatta e Giovanforte La Manna, padre e figlio, che compaiono nel primo ventennio del Seicento a Calascibetta nella esecuzione di sculture in legno. Giovanforte viene anche ricordato nella qualità di pittore. Si veda P. Russo, *Scultura in legno ...*, p. 548. Pietro d'Angelo compare tra i cittadini di Caltanissetta nei *riveli* del 1623 (ASPa , T.R.P., *Riveli di Caltanissetta,* b. 122 II, s.n.f.). Si ringrazia per l'indicazione del documento Rosanna Zaffuto.

[17] ASCl, Not. P. Drogo, reg. 611, f. 146v. Giuseppe Saporito compare nei *riveli* del 1623 (ASPa , T.R.P., *Riveli di Caltanissetta,* b. 122 II, s.n.f.). Si ringrazia per l'indicazione del documento Rosanna Zaffuto.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Le rappresentazioni di Santiago *matamoros* in Sicilia

di Davide Dal Bosco

L'iconografia di Santiago come cavaliere che travolge i mori in battaglia e porta alla vittoria le truppe cristiane è nota e presente spesso lungo il *Camino de Santiago*, dove in numerose chiese sono offerte alla devozione statue e dipinti che replicano il modello iconografico del Santo uccisore di musulmani o *matamoros*. Questa diffusione può suscitare l'impressione che al culto del Santo sia fin dall'inizio associato un aspetto marziale[1] o un'esaltazione dell'impresa militare, peraltro piuttosto imbarazzante, anche intesa nel senso di riconquista del territorio occupato dalla penetrazione musulmana del 711 d. C. Non è così: il *matamoros* è un'invenzione piuttosto tardiva e probabilmente estranea alla devozione popolare[2]. Fino al XII secolo l'iconografia di Santiago lo mostra principalmente come pellegrino, con bordone, conchiglia e abito da pellegrino (simboli del pellegrinaggio); solo nel XIII secolo all'immagine di Santiago pellegrino si affianca a quella dello *Iacobus miles Christi*; in questo stesso secolo abbiamo un'immagine del Santo a cavallo e armato di spada[3]; circa un secolo dopo appare la rappresentazione del *matamoros*[4]. Il culto di Santiago *matamoros* si trova attestato, in letteratura, nella seconda decade del XII secolo, nell'*Historia Silense*, cronaca leonesse secondo la quale Giacomo predice la conquista di Coimbra ad opera di Ferdinando I di Castiglia nel 1064, episodio ripreso poi nel *Codex Calixtinus*[5]. San Giacomo a cavallo è modellato sull'ideale cavalleresco: all'inizio non è ancora esplicitamente *matamoros*[6]; solo a partire dal XV secolo per poi diffondersi soprattutto nel XVI e fino al XVII compaiono i musulmani travolti ai piedi del suo cavallo, a testimonianza che il Santo combatte e uccide in prima persona, a guerra di riconquista finita[7].

Fig. 1. *La vittoria della fede*, quadro ad olio, mercato antiquario.

La rappresentazione di Santiago nella sua eccezione di *matamoros*, ovvero di sterminatore di mori quale difensore della cristia-

Fig. 2. Vincenzo Bongiovanni, 1710, *San Giacomo* matamoros, affresco, duomo di Agrigento.

Fig. 3. Giovanni Gregorio Frassica, 1664-1665, *San Giacomo matamoros*, lamina d'argento cartiglio superiore fercolo, chiesa di Santa Maria Incoronata di Camaro.

nità, tema ricorrente nell'iconografia iacopea in ambito ispanico perché legato all'epopea della *Reconquista*, si è diffuso anche nell'arte italiana. Identificato da alcuni studiosi in pochi affreschi, il repertorio si potrebbe arricchire di un olio del '600 e di una stampa settecentesca presenti in una collezione privata. La pittura può essere inserita nel periodo in cui nei Paesi Bassi viene inventato un motivo floreale che funge da cornice pittorica al soggetto rappresentato, nel quale si specializzò la scuola di Anversa. Questo quadro, non firmato, non è tuttavia ascrivibile ad esponenti italiani della corrente fiamminga, quali Bartolomeo Lagozzi (attivo nel 1630) e Pierfrancesco Cittadini detto il Milanese (1616-1681). È la *Vittoria delle fede*, simboleggiata dalla figura di Santiago *matamoros*, in mezzo ad una ghirlanda di fiori (Fig. 1). Il quadro ad olio è riprodotto al n. 33 del catalogo di vendita del 4 e 5 novembre 1992 della Casa d'Aste Dorotheum di Vienna[8].

La stampa settecentesca è dovuta a Giandomenico Tiepolo (1726-1804) figlio del più famoso Giambattista, e nacque per venire proposta ad un'utenza italiana verosimilmente attratta da questa devozione. Essa riproduce un quadro del padre, che dal 1870 si trova al Museo di Belle Arti di Budapest ma che era stato ordinato nel 1749 per l'ambasciata di Spagna a Londra dove però non era mai approdato a causa proprio del soggetto, ipotizzato come troppo funzionale alla politica espansionistica spagnola. San Giacomo è raffigurato con il mantello del suo ordine. Se già l'Apostolo era stato venerato dopo la battaglia di Lepanto quale *mataturcos*, ed in seguito ad un'apparizione nelle colonie americane avvenuta a Cuzco davanti all'inca Manco Capac II quale *mataindios*, impensieriva le autorità inglesi e l'ambasciatore spagnolo Ricardo

Wall (che ne informò il ministro Carvajal), l'eventualità di un Santiago *matahereje*, sterminatore degli eretici protestanti, per cui il quadro fu sostituito nell'ambasciata londinese da un meno impegnativo *San Giacomo pellegrino*[9].
In Sicilia ci sono 25 rappresentazioni di Santiago *matamoros* in 11 località diverse: una ad Agrigento; due a Camaro, nell'area urbana di Messina, una a Capizzi, in provincia di Messina, due a Messina; una a Mazara del Vallo, una a Partanna, in provincia di Trapani, una a Trapani; una a Sclafani Bagni, in provincia di Palermo; una a Modica, dodici a Scicli, in provincia di Ragusa, due a Ragusa.
Ad Agrigento, nel duomo, l'affresco della parte sinistra dell'abside, raffigurante San Giacomo *matamoros*, dipinto dal palermitano Vincenzo Bongiovanni, risale al 1710 (Fig. 2)[10]: il Di Bella lo definisce "uno scontro armato tra un cavaliere cristiano e un esercito di infedeli"[11].
A Camaro, oggi nell'area urbana di Messina, nella chiesa di Santa Maria Incoronata, ci sono due rappresentazioni di Santiago *matamoros*: 1) nelle lunette dei tre portali trovano posto dei bassorilievi raffiguranti l'incoronazione della Vergine, lo sposalizio di Maria con San Giuseppe e San Giacomo a cavallo che combatte contro i mori. 2) San Giacomo *matamoros* nella battaglia di Clavijo, lamina d'argento di Giovanni Gregorio Frassica (1664-'65), compare in un pannello della piramide superiore del seicentesco fercolo d'argento, opera dell'oreficeria barocca siciliana del XVII secolo, degli argentieri messinesi Juvarra: il *Ferculum* ha una forma piramidale, alla cui sommità è posto il Santo in vesti marziali latine (Fig. 3)[12].

Fig. 4. Giuseppe Crespadoro, *Battaglia di Clavijo*, affresco, volta, chiesa di San Giacomo di Capizzi.

Fig. 5. *Santiago matamoros*, statua all'ingresso della chiesa di San Giacomo di Capizzi.

Fig. 6. *Santiago matamoros*, statua esterno, chiesa di San Giacomo di Capizzi.

A

Fig. 7. Enrico Tadolini, *San Giacomo Maggiore*, formella statua di Santiago matamoros (1a a sx della base), duomo di Messina.

Capizzi, nella chiesa di San Giacomo, troviamo quattro rappresentazioni di San Giacomo matamoros: 1) la volta della navata centrale è arricchita da affreschi, uno dei tre quadroni (il dipinto centrale) raffigura la battaglia di Clavijo fra il re Ramiro I di Asturia e Abd-al-Rahmàn III di Cordoba, combattuta nel IX secolo, con San Giacomo nella veste di *matamoros*, realizzati da Giuseppe Crespadoro, appartenente alla scuola di Vito D'Anna (Fig. 4). 2) L'arazzo rosso del leggio mostra un Santiago *matamoros* 3) All'interno, precisamente all'ingresso della chiesa di San Giacomo, una statuina lo raffigura nelle vesti del *matamoros* (Fig. 5). 5) Infine all'esterno una grande statua lo rappresenta nelle stesse vesti (Fig. 6).

A Messina, ci sono due rappresentazioni di Santiago *matamoros*: 1) nella chiesa della Santissima Annunziata dei padri Teatini, nella cappella dedicata all'Apostolo, tra gli affreschi di Giovanni Battista Quagliata, del 1756, uno raffigura Santiago *matamoros*; 2) nel duomo, sulla nona campata si erge la statua di San Giacomo Maggiore scolpita da Enrico Tadolini: alla base della statua si distinguono tre formelle che raffigurano il *matamoros* (1ª a sx), il martirio (centrale) e la traslazione del corpo in Galizia (3ª a dx) (Fig. 7)[13].

A Mazara del Vallo, nella cattedrale del Santissimo Salvatore, un altorilievo sul portale principale raffigura il Gran Conte trionfante Ruggero I d'Altavilla e Giovanni I Grifeo che ne protegge le spalle e guida il resto della truppa (Fig. 8). L'opera risale al 1584[14]. L'altorilievo dunque non rappresenta San Giacomo, ma Ruggero il Normanno che abbatte un saraceno. Se Ruggero il Normanno, nel 1075, conquistò la città ai saraceni, sembra comunque che la scultura sia un omaggio alla vittoria di Lepanto contro i Turchi nel 1571. L'originalità consiste nel fatto che il liberatore non é qui il San Giacomo venuto dal cielo, ma il vincitore arrivato dalla Normandia, costruttore della cattedrale al posto della moschea e benefattore di tutta la diocesi. Dal 1570 al

Fig. 8. *Ruggero il Normanno che abbatte un saraceno*, 1584, altorilievo sulla facciata della cattedrale del Santissimo Salvatore di Mazara del Vallo.

Fig. 9. *Uccisione dell'arabo Mokarta ad opera di Giovanni I Grifeo*, affresco, castello Grifeo di Partanna (Sala del Trono)

Fig. 10. *San Giacomo matamoros*, altorilievo facciata torre, chiesa di San Giacomo Apostolo di Ragusa.

Fig. 11. Pittore ignoto, *Madonna delle Milizie*, fine XVII - inizi XVIII sec., olio su tela, chiesa di Santa Caterina di Donnalucata a Scicli.

1588 il vescovo del posto, Bernardo Gasch, fu uno spagnolo originario di Toledo, nominato dal re Filippo II di Spagna. Nulla di stupefacente quindi che il tema scelto sia questo. Bisogna aggiungere che questo rilievo non terminato non é al suo posto iniziale, ma che fu messo lì in epoca barocca.

A Partanna, nel castello Grifeo, accedendo al salone dei ricevimenti dello stesso (Sala del Trono o Salone delle Armi) si ammira un affresco parietale, unico superstite dei quattro che adornavano l'ambiente, che raffigura l'uccisione dell'arabo Mokarta ad opera di Giovanni I Grifeo, intervenuto per salvare la vita al Gran Conte Ruggero durante la liberazione della Sicilia dagli arabi da parte dei normanni (Fig. 9). Fu a seguito di questa battaglia che i Grifeo ricevettero da Ruggero II nell'aprile del 1139 il casale di Partanna. Nell'affresco si vede l'arabo disteso per terra con indosso il tipico turbante mentre viene colpito da Giovanni Grifeo I, che campeggia al centro dell'affresco, al seguito del quale ci sono due cavalieri di cui uno regge lo scudo dei Grifeo (dove è iscritto il privilegio del 1139 con cui re Ruggero II concedeva a Giovanni Grifeo il feudo di Partanna); la scena si svolge a Mazara del Vallo fortezza araba dell'epoca: la città è rappresentata sullo sfondo del dipinto in cui si riconosce la cattedrale che ancora oggi mostra in un alto rilievo presente sul portale principale la stessa scena della pittura parietale del castello Grifeo[15].

A Trapani, nel Museo regionale Agostino Pepoli, si può ammirare un pendente con la croce dell'Ordine di San Giacomo della Spada sopra uno zaffiro, già facente parte del tesoro della Madonna di Trapani del santuario dell'Annunziata. L'opera di orafo siciliano, che si ispira a modelli spagnoli, diffusi in tutta l'area mediter-

ranea, ha come termine *ante quem* per la realizzazione il 1647, anno in cui è citata nell'inventario redatto dai padri carmelitani. L'opera reca nel verso la figura di Santiago *matamoros*, con la spada sguainata su cavallo in corsa ornato con smalti neri. Emanuele Cariglio era capitano di giustizia a Palermo negli anni 1616-1617, periodo in cui dovette donare il monile alla Madonna di Trapani[16].

A Modica alta, nella chiesa di San Giovanni Evangelista, vicino alla porta d'ingresso, è rappresentata la Madonna delle Milizie. Madonna delle Milizie è uno degli appellativi con cui la chiesa cattolica venera Maria, madre di Gesù. È venerata dai fedeli cattolici di Scicli come protettrice della cittadina. Secondo la tradizione cattolica, nel 1091, nella piana di Donnalucata nei pressi di Scicli stavano per sbarcare i saraceni nell'Isola Bella, allora di dominazione normanna con a capo Ruggero D'Altavilla. I saraceni capitanati dall'emiro Belcane, volevano riscattare i tributi sull'isola, facendola così diventare regione di loro appartenenza. Appena sopraggiunti sulle coste di Donnalucata, gli sciclitani e i normanni, popoli divinamente cattolici, invocarono l'aiuto della Vergine, che apparve su un cavallo bianco in veste di gloriosa guerriera, sconfiggendo così i saraceni e liberando la Sicilia. La battaglia essendosi svolta in contrada Milizie, frazione di Scicli, conferisce alla Madonna tale attributo, per questo è comunemente conosciuta come la Madonna delle Milizie. La tradizione è confermata dai Codici Sciclitani. La Madonna però non appare su un cavallo bianco, ma in una nuvola splendente come il sole. I normanni partecipano alla battaglia, accanto al popolo di Scicli, ma non risulta la presenza di Ruggero D'Altavilla.

Fig. 12. *Madonna delle Milizie*, XVII sec., olio su tela, chiesa Santa Maria del Gesù di Scicli.

Fig. 13. Francesco Pascucci, 1780, *Santa Maria Militum*, olio su tela, chiesa madre di Scicli.

Fig. 14. Costantino Carasi, *Madonna delle Milizie*, affresco, chiesa di Santa Maria di Valverde di Scicli.

Fig. 15. *Madonna delle Milizie*, 1745, olio su tela, sacrestia della chiesa di Santa Maria La Nova di Scicli.

Fig. 16. *Madonna delle Milizie*, olio su tela, convento delle suore dominicane di Donnalucata a Scicli.

Fig. 17. *Madonna delle Milizi*e, dipinto non localizzato di Scicli.

A Ragusa, nella chiesa di San Giacomo Apostolo, ci sono due rappresentazioni di Santiago *matamoros*: 1) nella facciata della chiesa, alla base della torre si colloca un altorilievo che dovrebbe rappresentare San Giacomo nelle vesti di *matamoros* con la spada sguainata, ma qui il Santo è raffigurato in un'iconografia insolita, su un cavallo che calpesta un drago di georgiana memoria (Fig. 10). 2) Interessante è il quadro raffigurante San Giacomo che combatte contro i mori, realizzato contestualmente dai due artisti Vincenzo Fazello e Ignazio Scacco nel 1682, con rifacimenti del 1708.
A Scicli, la Madonna delle Milizie è raffigurata in undici rappresentazioni. 1) A Donnalucata, sulla Marina di Scicli, nella chiesa di Santa Caterina, è presente una Madonna delle Milizie, olio su tela di pittore ignoto, di fine Seicento o inizio Settecento (Fig. 11). 2) Nella chiesa di Santa Maria del Gesù, la Madonna delle Milizie è rappresentata da un olio su tela seicentesca di pittore ignoto (Fig. 12). 3) Nella chiesa madre di Scicli, un tempo dedicata a Sant'Ignazio ed oggi a San Guglielmo, nella navata di destra e accanto alla statua della Vergine, è conservata una tela che rappresenta *Santa Maria Militum*, opera di Francesco Pascucci del 1780: spiccano la figura della protagonista sul cavallo rampante di fronte e sulla destra i volti terrorizzati degli sconfitti (Fig. 13). 4) Nella chiesa di Santa Maria di Valverde, conosciuta come Madonna del Carmine

Fig. 18. *Madonna delle Milizie*, olio su tela, collezione privata del prof. Carlo Mineo.

perché sede dell'ex monastero femminile, è conservata un'altra opera che onora la patrona di Scicli, la Madonna delle Milizie, di Costantino Carasi: la Vergine è qui rappresentata in tutto il suo splendore durante la battaglia tra normanni e saraceni (Fig. 14). 5) Nella sacrestia della chiesa di Santa Maria la Nova, la Madonna delle Milizie è rappresentata in un olio su tela del 1745 (Fig. 15). 6) Nel convento delle suore domenicane si trova sempre un olio su tela della Madonna delle Milizie (Fig. 16). 7) Nella chiesa di San Bartolomeo, nel primo altare di destra, il dipinto di *Maria Militum*, opera di metà Settecento che la rappresenta in tutta la sua bellezza. 8) e 9) C'è poi un'altra immagine della Madonna delle Milizie, in un dipinto non localizzato di Scicli (Fig. 17). 10) Un altro dipinto della Madonna delle Milizie appartiene ad una collezione privata del prof. Carlo Mineo (Fig. 18). 11) Infine una statua della Vergine delle Milizie, simulacro settecentesco,

Fig. 19. Giuseppe Gambino, *San Giacomo matamoros*, scultura, cattedrale di Santiago de Compostela.

Fig. 20. *Madonna delle Milizie*, sec. XVIII, statua, santuario Madonna delle Milizie di Scicli

a tecnica mista con il cavallo scolpito in legno, mentre i saraceni che si trovano sotto gli zoccoli sono realizzati in cartapesta e la Madonna è un manichino con testa lignea coperta da una parrucca di capelli veri. La figura si trova all'interno del santuario della Madonna delle Milizie e presenta notevoli affinità stilistiche con il San Giacomo *matamoros* dello scultore siciliano Giuseppe Gambino (Fig. 19)[17]: la Vergine è sopra un cavallo bianco, armata di spada come un'amazzone (Fig. 20)[18].
A Scaflani Bagni, nella chiesa di San Giacomo, Francesco Brugnone dipinge le Storie di San Giacomo nella cappella del Santo, con la raffigurazione, in uno dei pannelli laterali, del Santo *matamoros*, su cavallo con la spada sguainata, nell'atto di intervenire in aiuto dei cristiani nella lotta della riconquista della Spagna, opera del 1613[19].
Il carattere guerriero di Santiago era il punto fondamentale dell'interpretazione data al suo culto da Américo Castro nel suo famoso studio su *La realidad histórica de España*. L'interpretazione si fondava sostanzialmente in due punti: 1) la confusione nella tradizione tra Giacomo il Maggiore, figlio di Zebedeo e l'altro apostolo detto Giacomo il minore, grazie al quale si crea una sorta di sdoppiamento nella figura del Santo; 2) questa interpretazione permette a Castro di affermare che il carattere originario dell'aspetto marziale di Santiago e dunque il suo ruolo chiave nella guerra contro i musulmani: l'invocazione all'Apostolo diventa il grido di battaglia che le truppe cristiane possono contrapporre alla cavalleria araba che carica invocando il nome del profeta (in A. Castro, *Il cristianesimo di fronte all'islam*, in *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze 1970, pp. 121-180).

Note

[1] Il carattere guerriero di Santiago era il punto fondamentale dell'interpretazione data al suo culto da Américo Castro nel suo famoso studio su La realidad histórica de España. L'interpretazione si fondava sostanzialmente in due punti: 1) la confusione nella tradizione tra Giacomo il Maggiore, figlio di Zebedeo e l'altro apostolo detto Giacomo il minore, grazie al quale si crea una sorta di sdoppiamento nella figura del Santo; 2) questa interpretazione permette a Castro di affermare che il carattere originario dell'aspetto marziale di Santiago e dunque il suo ruolo chiave nella guerra contro i musulmani: l'invocazione all'Apostolo diventa il grido di battaglia che le truppe cristiane possono contrapporre alla cavalleria araba che carica.

[2] G. Feracuti, Iacobus. *Storie e leggende del* Camino de Santiago, in "Mediterránea", rassegna di studi interculturali, n. 25 (2015), pp. 181-182.

[3] Nel timpano della cattedrale di Compostela, dove è rappresentata la battaglia di Clavijo, databile 1230.

[4] In un altorilievo della chiesa di Santiago do Cacém ad Alentejo, in Portogallo, nel 1330.

[5] G. Feracuti, Iacobus. *Storie e*..., 2015, pp. 184-186.

[6] Nella prima raffigurazione nella cattedrale di Santiago sono raffigurate ai suoi piedi le donzelle che ringraziano per la liberazione.

[7] G. Feracuti, Iacobus. *Storie e*..., 2015, p. 188.

[8] G. Tamburlini, *Appunti sul* matamoros *nell'arte italiana*, in "Compostella", rivista del Centro italiano di studi compostellani, n. 27 (gennaio-dicembre 2000), p. 51.

[9] G. Tamburlini, *Appunti sul* matamoros..., in "Compostella", 2000, p. 53.

[10] M. C. Di Natale, *Santi mori e santi* matamoros *nell'arte in Sicilia*, in "Incontri mediterranei", n. 1-2 (2008), pp. 197-198.

[11] E. Di Bella, *Agrigento Cattedrale di San Gerlando*, da www.agrigentoierieoggi.it.

[12] Nei pannelli del basamento inferiore sono rappresentate 4 scene: 1) il miracolo dell'impiccato risuscitato e dei polli arrostiti che cantarono sul desco dell'alcade; 2) l'apparizione di San Giacomo a Carlomagno diretto verso la Spagna; 3) la conversione del mago Ermogene; 4) l'arrivo dell'Apostolo a Cartagine. Nei pannelli della piramide superiore altre 4 scene: 1) il *matamoros* alla battaglia di Clavijo; 2) il trasporto del corpo di San Giacomo su una barca guidata da un angelo; 3) l'arrivo a Compostella e la regina Lupa inginocchiata; 4) San Giacomo vestito da pellegrino, circondato dai confrati. M. Frasca Rustica, *L'avventura del* Ferculum *processionale di S. Giacomo*, da www.filodirettonews.it; Elio G. F. Robberto, *L'Arche de Saint-Jacques le Majeur à Camaro et la propagation du culte compostellan en Sicile*, Università degli studi di Perugia, Napoli 1987, pp. 46-52.

[13] G. Arlotta, *Guida alla Sicilia jacopea. 40 località legate a Santiago di Compostella*, Somigliano d'Arco, 2004, pp. 109, 111.

[14] La rappresentazione equestre di San Giacomo è coerente con la rappresentazione equestre che i re danno di sé, sostituendo l'immagine ieratica del re assiso nel trono. Si tratta di una rappresentazione che viene promossa dall'ordine cavalleresco di Santiago, istituito nel 1170 e ratificato l'anno successivo dall'arcivescovo di Compostela, poi, cinque anni dopo, da papa Alessandro III (in G. Ferracuti, Iacobus. *Storie e*..., 2015, p. 188).

[15] G. Arlotta, *Il* matamoros *nella propaganda bellica del Cinquecento e l'altorilievo di Mazara in Sicilia. Repertorio iconografico*, in "Compostella", rivista del Centro italiano di studi compostellani, n. 40 (2019), pp. 55-56.

[16] M. C. Di Natale, *Santi mori e*..., in "Incontri mediterranei", 2008, pp. 198-199.

[17] Una bella statua in legno policromo esposta nel lato settentrionale del transetto della cattedrale di Santiago de Compostela e oggetto di un grande fervore devozionale.

[18] C. Pugliese, *La Madonna delle Milizie di Scicli e il Santiago* matamoros, in "Compostella", rivista del Centro italiano di studi compostellani, n. 30 (2009), pp. 38-39.

[19] M. C. Di Natale, *Santi mori e*..., in "Incontri mediterranei", 2008, p. 197.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Su alcuni inediti argenti della chiesa di Santa Maria Maggiore di Pietraperzia

di Angelo Antonio Faraci

Situato nel cuore della Sicilia, l'antico principato[1] di Pietraperzia conserva molteplici testimonianze del proprio glorioso passato. Il piccolo centro conobbe un grande fermento artistico tra Cinque e Seicento, ancora leggibile nelle opere dei maggiori interpreti del tempo da Antonello Gagini[2] al pittore toscano Filippo Paladini[3], maestri cooperanti in quel fenomeno culturale che i Signori del luogo alimentavano su modello della Corte spagnola. Questa "periferia" di Sicilia divenne in epoca moderna un raffinato ambiente attivo nella promozione del fiorente artigianato artistico di cui permangono le rilucenti opere in argento, talune, frutto della volontà di questa colta committenza. La ricerca e l'analisi di tali testimonianze consente di gettare nuova luce e confermare, ancora una volta, la sensibilità e il fasto che ha contraddistinto la città e la sua classe egemone.

Riemerge una parte della raccolta di suppellettili liturgiche custodite nella chiesa di Santa Maria Maggiore, punto nevralgico e luogo di rappresentanza per il casato nobiliare dei Branciforte e dapprima dei Barresi che la scelsero per accogliere le loro sepolture[4]. Anche gli ecclesiastici, dal loro canto, hanno nel corso dei secoli incrementato notevolmente la raccolta di opere destinate alla celebrazione dei divini misteri. La loro preziosità è chiara manifestazione della grande fede espressa in conformità con il sentire del proprio tempo. La produzione artistica congiunta alla liturgia d'altronde possiede un *plus* aggiuntivo, poiché oltre ad avere uno scopo funzionale, ne gode di uno altamente rappresentativo e culturale.

Fig. 1. Argentiere palermitano, fine del XVI-inizi del XVII secolo, *Calice*, argento dorato, sbalzato e cesellato, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 2. Vincenzo degli Azani, 1540, *Madonna del Rosario*, tavola dipinta, Palermo, chiesa di San Domenico; argentiere palermitano, fine del XVI- inizi del XVII secolo, Calice (part.), argento dorato, sbalzato e cesellato, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 3. Argentiere siciliano, XVII Secolo, *Secchiello*, argento sbalzato e cesellato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 4. Argentiere siciliano, XVII secolo, *Secchiello* (part. stemma Branciforte), argento sbalzato e cesellato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

L'inedito patrimonio della chiesa Madre offre una rassegna di manufatti che coprono un arco di tempo che va dal XVII alla prima metà del XIX secolo. La prima delle opere qui analizzate è un calice dorato il cui aspetto formale rinvia a soluzioni tipiche della produzione dei maestri palermitani sul tramonto del Cinquecento. Il vaso sacro è caratterizzato da una base circolare, da un nodo di forma ovoidale e da un decoro cesellato d'ispirazione floreale che investe l'intero corpo (Fig. 1). Si arricchisce, inoltre, con quattro immagini clipeate sul piede che identificano la possibile committenza domenicana, fiorente comunità stanziatasi nella città di Pietraperzia già nel 1521 per volere del marchese Matteo III Barresi[5]. Spiccano dunque la Vergine del Rosario, i Santi Domenico e Vincenzo Ferrer e Sant'Onofrio eremita, compatrono di Palermo. La figura della Madre di Dio col bambino, stante sopra la falce lunare, echeggia il prototipo della grande tavola della chiesa di San Domenico di Palermo, dipinta nel 1540 dal celebre Vincenzo degli Azani detto da Pavia[6] (Fig. 2). La formulazione iconografica del maestro manierista, diffusamente presa a modello come attestano le copie nel territorio siciliano[7], fu replicata anche nelle arti suntuarie del tempo. Ancora una volta una testimonianza che rivela lo strettissimo rapporto tra le varie espressioni artistiche che, nella città di fine Cinquecento, convivono in un'assoluta e perfetta combinazione. L'affusolato nodo presenta inoltre gli usuali *Arma Christi* confacenti con la suppellettile liturgica per eccellenza, qual è il calice,

Fig. 5. Ignoto pittore, XIII secolo, *Cristo Crocifisso,* tavola dipinta, Pietraperzia, chiesa Madre, cripta della Cateva.

Fig. 6. Argentiere siciliano, fine del XVII secolo, *Aureola e Perizoma*, argento sbalzato, cesellato e traforato, Pietraperzia, chiesa Madre.

contenitore del Sangue salvifico di Cristo. La raffinata committenza dell'opera sacra potrebbe, in qualche modo, intercettarsi tra le blasonate figure che per tutto il XVI secolo gravitavano intorno alle mura ancora fresche di calce del convento di San Domenico di Pietraperzia. Nella fattispecie si ricorda come già Donna Antonella Valguarnera, vedova del marchese Matteo III Barresi, fu munifica sostenitrice dei Padri predicatori, concedendogli nel 1534, terre e denaro per l'acquisto di «*vasi sacri e attrezzi*»[8]. Il calice non presenta marchi, sebbene sia facilmente accostabile a numerosi manufatti coevi, proponenti i medesi elementi decorativi, tra cui si citano le opere della chiesa Madre di Calascibetta, oggi nelle collezioni del Museo Diocesano di Caltanissetta[9], e le variati offerte dai calici della chiesa Madre di Mazzarino[10].
Ad una committenza nobiliare si deve l'inedito secchiello per l'acqua benedetta. Sulla conca d'argento dal profilo ottagonale prendono vita sette carnosi fiori che riempiono la quasi totalità della superfice dei singoli spicchi (Fig. 3). L'ornato floreale riproducente il tulipano, elemento declinato nelle arti dalla pittura ai marmi mischi[11], trova riscontro in talune opere databili entro la fine del Seicento, tra i quali si segnalano il secchiello del 1685 dell'argentiere Didaco Russo della chiesa Madre di Regalbuto[12], e quello del Tesoro di Sant'Anna nel Museo di Castelbuono, manufatto quest'ultimo che porta la sigla F.C.X d'ignoto argentiere[13]. L'ottavo segmento del sacro contenitore per le acque, reca uno scudo raffigurante un leone con le zampe mozzate, stemma gentilizio della famiglia Branciforte, principi di Pietraperzia (Fig. 4). Il nucleo araldico è racchiuso da una corona e dalle decorazioni a svolazzi congiunte nella parte inferiore tramite una collana onorifica da cui pende un montone; tale distintivo è certamente tra le più alte onorificenze nel sistema cavalleresco: il Toson d'Oro. L'inarrestabile ascesa e il prestigio raggiunto dalla casata Branciforte, tra la fine del

Fig. 7. Argentiere palermitano, 1745, *Secchiello*, argento sbalzato, cesellato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

Cinquecento e la prima metà del Seicento, è testimoniata da significativi riconoscimenti presso la Corona spagnola. Fabrizio, Grande di Spagna, ottenne con la cedola reale di Filippo III, del 6 aprile 1607, il cavalierato del Toson d'oro[14], distinzione di cui si fa sfoggio nel ritratto ufficiale di Palazzo Butera a Palermo, oggi in collezione privata[15]. All'illustre esponente della nobile famiglia fa presumibilmente riferimento lo stemma apposto sul manufatto[16]; tuttavia va ricordato che ebbe il suddetto titolo onorifico anche Giuseppe I Branciforti, principe di Pietraperzia e di Leonforte, investito del collare da Carlo III nel 1682[17]. La suppellettile non reca marchi a causa della sostituzione del fondo della conca, dove abitualmente si appongono i punzoni.

La committenza laica e la donazione d'opere in argento che ornano le immagini dei santi particolarmente venerati, sono aspetti facilmente riscontrabili nella tradizione siciliana. Tali azioni permisero ai casati nobi-

Fig.8. Argentiere palermitano, 1745, *Secchiello* (part. stemma Trigona), argento sbalzato e cesellato, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 9. Argentiere messinese, 1740, *Ostensorio*, argento sbalzato e cesellato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 10. Argentiere messinese, 1740, *Ostensorio* (part.), argento sbalzato e cesellato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

liari di trarre sicuramente lustro e prestigio agli occhi dell'intera comunità che, come sovente accade, consegna e assegna a specifiche effigi sacre la propria fede e devozione. Un esemplificativo caso è offerto dal Crocifisso della Cateva, opera pittorica su tavola databile al XIII secolo[18], corredata da preziosi argenti, rimossi nel corso di un recente restauro (Fig. 5). Sul capo del Cristo, al quale il popolo pietrino ha tributato grande venerazione nei secoli, era stabilmente apposta una preziosa aureola raggiata, allineata, per aspetti prettamente stilistici, alla produzione palermitana. L'ornamento presenta, lungo l'inarcatura, motivi decorativi semplici e ariosi creati da volute e intervallati da grandi fiori a traforo. Sul bordo superiore corrono crescenti raggi a lance e a fiamme dal carattere spiccatamente barocco (Fig. 6).Un'altra sottile lamina d'argento sagomata a guisa di perizoma cingeva i fianchi del patetico Crocifisso. L'artificioso panno argenteo tuttavia non collimava con la foggia del perizoma dipinto sulla tavola. La tipologia fasciante con un nodo centrale che veste il Cristo, peculiare della tradizione figurativa tardogotica, veniva parzialmente coperta e alterata da quello in metallo prezioso, proponente una stretta banda di tessuto dalla chiara foggia tridentina. Il manufatto, in parte lacunoso, è percorso da elementi che evidenziano le profonde incisioni simulanti le falcature delle pieghe del tessuto in senso orizzontale. L'esuberante tipologia decorativa del perizoma caratterizzata da carnosi fogliami contrapposti, fa propende la datazione al tardo Seicento. La mancanza di marchi è da collegarsi ai notevoli interventi di ricostruzione effettuati nei primi anni del Duemila, seppure i manufatti vadano certamente a inserirsi nella produzione delle officine suntuarie siciliane[19].

Reca l'aquila a volo alto con RVP (*Regia Urbs Panormi*) e il marchio FCC45 del console Francesco Cappello, in carica dal 7 luglio 1745 al 22 agosto 1746[20], un altro inedito secchiello per l'acqua benedetta (Fig. 7). L'ignoto argentiere che sigla con le lettere GGR il manufatto, forgia un'opera ancora pervasa da quel gusto barocco per le superfici spiccatamente ansate. La parte inferiore presenta lineari motivi vegetali inframezzati da quattro scudi, due dei quali contenenti le immagini dei santi Francesco e Chiara: il primo colto nel momento di ricevere le stimmate, mentre la seconda assume la consueta posizione stante con l'ostensorio tra le mani, segno distintivo della sua iconografia. I santi sono alternati agli scudi recanti specularmente lo stemma di casa Trigona accollato ad un'aquila a volo spiegato (Fig. 8). Questa nobile famiglia di Piazza Armerina, ramificatasi in vari centri dell'Isola di cui si ha testimonianza nella stessa Pietraperzia con don Giovanni Maria Trigona, già governatore della città nel 1625[21], ebbe un particolare legame con le comunità francescane, favorendo con

Fig. 11. Bartolomeo Barlotta, 1765, *Stauroteca*, argento sbalzato e cesellato e filigrana, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 12. Argentiere palermitano, 1749-1753, *Reliquiario*, argento sbalzato e cesellato, Pietraperzia, chiesa Madre.

cospicui interventi e lasci testamentari, l'ampliamento dei tre conventi piazzesi, luoghi prescelti per la formazione dei novizi dell'Ordine nell'antica Val di Noto[22].
Uno slanciato ostensorio di fattura messinese testimonia la grande produzione delle città dello stretto (Fig. 9). Da una base circolare arricchita da tre testine alate, si innalza un nodo ovoidale con incisioni fitomorfe e cherubini aggettanti. Su di esso, un esile fusto a balaustrino dona al manufatto una forte spinta verticale che si arresta con la dorata lente decorata con partiture geometriche, pampini di vite e spighe di grano dal chiaro rimando al sacrificio eucaristico. Una deflagrazione di raggi irregolari accoglie tre ricciolute teste alate disposte sulla raggera simmetricamente a formarne una croce. L'ostensorio reca il marchio messinese ossia lo scudo crociato con le lettere M.S. (*Messanensis Senatus*) e quello del console della maestranza degli argentieri nel 1740, Pietro Donia che appone la sigla alfanumerica P.D.740[23] (Fig. 10). L'opera, inoltre, porta le inziali P.L. da attribuire a Placido Lombardo[24], documentato maestro attivo tra la fine del XVII e i primi del XVIII secolo, come testimoniano talune opere custodite nella Val Demone a cui si aggiunge, di recente, una pisside nel 1714 del Seminario Vescovile di Piazza Armerina[25]. In conformità a quest'ultimo dato e unitamente a quello suggerito dall'ostensorio pietrino, il Lombardo sarebbe ancora

Fig. 13. Argentiere palermitano, 1751, *Pisside*, argento sbalzato e cesellato e argento dorato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 14. Antonino Maddalena, 1777, *Ostensorio*, argento sbalzato e cesellato traforato e pietre semipreziose, Pietraperzia, chiesa Madre.

attivo nel quarto decennio del Settecento. Tuttavia le lettere P.L. potrebbero anche identificare il messinese Placido Lancella che forgia la patena della chiesa Madre di Regalbuto[26].

Tra le più antiche tipologie di reliquiari vi sono le stauroteche, dal peculiare andamento crociforme del ricettacolo che, in taluni casi, può caratterizzare tutta l'opera. Custodi di piccole schegge del legno della Santa Croce venivano lavorate con materiali preziosi a rispetto dell'importante contenuto[27]. L'opera in analisi è composta da due elementi congiunti: una teca priva del cristallo fissata a una lamina argentea tramite cinque legagli metallici. È di notevole interesse la decorazione dell'aggettante ricettacolo caratterizzata da raffinati elementi floreali in filigrana, tecnica assai diffusa nella produzione siciliana, di cui si ricordano le suppellettili liturgiche dell'arcivescovo Roano del Duomo di Monreale[28]. La stauroteca probabilmente si ricollega alla festività di maggio dell'antico Cristo Crocifisso della Cateva e, verosimilmente, per consentirne l'ostensione fu deciso di applicarla alla lamina al fine di enfatizzarla visivamente[29]. Difatti il profilo mistilineo tracciato dai motivi in filigrana si accresce, sviluppandosi sulla superficie argentea sottostante, in una successione di volute conchiliformi e fogliate (Fig. 11). L'aspetto formale ricorda la più celebre reliquia della Passione di Catania ovvero il Santo Chiodo, custodito in un superbo reliquiario in lamine auree, realizzato nel 1709 dal messinese Saverio Corallo[30]. Non appare un caso che l'opera in analisi rechi sulla parte retrostante il punzone della città et-

Fig. 15. Argentiere siciliano, fine del XVIII secolo, *Patena* (part.), argento dorato, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 16. Domenico Lo Valvo?, 1800, *Ostensorio*, argento sbalzato e cesellato e argento dorato con parti fuse, Pietraperzia, chiesa Madre.

nea – l'elefante di profilo sormontato da una "A"- e le lettere B.B. dell'argentiere Bartolomeo Barlotta[31] a cui si aggiunge il marchio alfanumerico SAC65, che Maria Accascina ricollega al console catanese Santo Albergo[32]. Si ritrovano entrambi i punzoni apposti in un piccolo portaoli della chiesa Madre di Regalbuto[33].

Ancora sacri frammenti della croce di Cristo sono serbati nel reliquiario a palma caratterizzato d'affrontate volute conchiliformi su fondo reticolato (Fig. 12). La grande lamina in argento del ricettacolo si impreziosisce in basso con due cherubini e in alto con una corona che sormonta e chiude la successione di raggi diramanti. Il piede, dall'usuale base gradinata, mostra motivi esornativi ancora legati alla tarda produzione barocca, come le volute che danno origine al fusto con nodo vasiforme. Allo stato attuale la suppellettile si presenta non omogenea, difatti reca due differenti punzoni palermitani: sulla base quello del console Gaspare Leone, GLC49[34], mentre più tarda è la parte superiore vidimata da Giovanni Costanza, durante il mandato del 1753[35]. Inoltre sono ravvisabili il marchio con l'aquila a volo alto della maestranza di Palermo e la sigla F.ND d'ignoto argentiere. Sempre il console Costanza vidima nel 1751 una esuberante pisside custodita nella raccolta pietrina. Il sacro contenitore consta di una base mistilinea, una coppa dorata unita al sottocoppa in argento con elementi *rocailles*, e un coperchio con volute aggettanti e crocetta apicale sul globo (Fig. 13).

Tra gli argenti della chiesa Madre, la suppellettile che mostra una piena aderenza con le istanze stilistiche del rococò, è l'elegante ostensorio dalla base mistilinea ornata da tre volute che la ripartiscono in settori; questi accolgono elementi decorativi desunti, per l'appunto, dal capriccioso repertorio settecentesco (Fig. 14). Il fusto è scandito da un nodo a balaustrino lavorato con cesellature

mentre la sfera s'innesta tramite un corpo nuvoloso su cui poggia una lamina a sbalzo riproducente una *cartouche* accompagnata da spighe di grano e grappoli d'uva. La raggiera converge intorno alla lente e su quest'ultima si dispongono testine di cherubini e avvolgenti nuvole. La suppellettile è vidimata nelle diverse parti dal Console panormita don Gioacchino Carraffa in carica dal 5 luglio del 1777[36]. Si riscontrano sul manufatto le lettere AMD, sigla da riferire ad Antonino Maddalena, argentiere la cui attività è documentata tra il 1727 e il 1781[37]. Questa tipologia, dall'aggiornata e perfetta sintesi stilistica, fu molto apprezzata dalla committenza siciliana di fine Settecento, come testimoniano i numerosi esemplari con cui è possibile raffrontare l'ostensorio pietrino. Pertanto si cita il manufatto del 1777, analogamente marchiato, custodito presso la chiesa Madre di Sutera[38] e quello della raccolta del Seminario vescovile di Piazza Armerina[39]. É inoltre possibile confrontare la suppellettile con l'ostensorio dorato della chiesa Madre di Aidone, opera vidimata da Cosimo Amari nel 1774[40].

Fig. 17. Argentiere italiano, seconda metà del XIX secolo, *Calice*, argento dorato, sbalzato, cesellato con parti fuse , Pietraperzia, chiesa Madre.

È rappresentativa la presenza nella raccolta di una patena dorata che riporta l'incisone dello stemma della famiglia Frangipani (Fig. 15). Il manufatto, completamento privo di decorazioni, va a ricollegarsi all'arciprete Girolamo Frangipani, parroco della chiesa Madre durante i cantieri di completo riassetto e riconfigurazione della fabbrica in stile neoclassico[41].

Il XIX secolo ci consegna un possente ostensorio in argento bicromo dal piede circolare, tripartito da profilature geometriche, recanti tre clipei con scene veterotestamentarie (Fig. 16). L'essenzialità neoclassica caratterizzante i manufatti a partire dalla fine del XVIII secolo incontra il modo criptico del ritrarre le scene poste sulla base. Una scelta minimale, priva di figura, predilige una simbologia sapientemente esplicitata con chiari elementi tratti da brani biblici: l'altare sacrificale, l'ariete impigliato tra i rovi e il tavolo dei pani dell'Esodo. Sul fusto baccellato un corpo nuvoloso sorregge la figura di un angelo dalle grandi ali spiegate con il braccio in alto nell'atto di indicare il mistero della Ss. Eucarestia presente dentro la dorata lente. Il manufatto riporta oltre il marchio di Palermo, l'aquila a volo alto, le inziali DGC800 del Console della maestranza don Giuseppe Ciambra[42]. La sigla DL.VA dell'argentiere potrebbe forse riferirsi a Domenico Lo Valvo, maestro attivo dal 1772 al 1780 presunto anno di

morte[43]. Entrambi i punzoni sono riscontrabili in un calice del Tesoro della Cappella Palatina di Palermo[44]. Le soluzioni pienamente classiche come i festoni e il carattere geometrizzante del fusto annunciano la chiara volontà da parte della committenza di arricchire la collezione e soprattutto aggiornarla secondo lo stile che doveva uniformemente imperare nella nuova configurazione della chiesa Madre.
Chiude questa breve rassegna il nucleo di doni elargiti dal Vescovo Ludovico Ideo. Era consuetudine che i Pastori offrissero dei preziosi doni alla propria diocesi, come pegno di fedeltà; tuttavia, questo caso, ci propone un omaggio fatto all'amata terra natia dal suo figlio, eletto Vescovo di Lipari nel 1858[45]. Monsignor Ideo decise di affidare alla Chiesa di Pietraperzia due candelieri neoclassici in argento, affrontabili con la serie di sette manufatti del Tesoro della Cappella Palatina[46], e un calice dorato con patena, recanti il proprio stemma vescovile (Fig. 17). Il calice, in particolar modo, presenta eclettici elementi peculiari delle argenterie ottocentesche contraddistinte da vari retaggi decorativi che mirano spesso a un'apparente opulenza sebbene, solo sporadicamente, riescano a eguagliare la produzione artistica precedente. Sull'alto piede circolare siedono le figure delle tre virtù teologali mentre il nodo piriforme e il sottocoppa, riccamente ornati, recano i simboli della Passione di Cristo. Il marchio apposto a queste opere è di non facile lettura; ciononostante è possibile ascriverle da una produzione italiana sulla base di numerosi esemplari assimilabili come il calice nella raccolta del Museo Diocesano di Caltanissetta[47].

Il Cristo Crocifisso in avorio

Una particolare attenzione merita l'inedito Crocifisso eburneo, dalla sorprendente incisività stilistica che rende debito a modelli tardo manieristici ed in particolare ai prototipi iconografici del Giambologna e di Guglielmo della Porta, diffusi a partire dalla seconda metà del Cinquecento e lungamente trasmessi, anche in opere di piccolo formato, da una nutrita cerchia di artisti per buona parte del primo Seicento[48]. L'ignoto maestro, probabilmente attivo nel meridione, gode di un singolare bagaglio figurativo chiaramente attingente dalla cultura artistica dell'Italia centro-settentrionale[49]. Egli elabora la figura del Salvatore abbandonato nel sonno della morte, con il capo lievemente reclinato sulla spalla, il volto dai soavi lineamenti segnato dalla fluente barba, incisa da lievi linee, che termina sul mento biforcandosi. I lunghi capelli ondulati lambiscono l'omero destro mente, sulla calotta, sono spartiti in morbide ciocche che si raccolgono sul lato sinistro in modo da mostrare l'acquietato volto del Cristo, scivolato in un tiepido dolore (Fig. 18). Estrema e accurata, l'anatomia del corpo manifesta pienamente l'ideale della bellezza classica, resa in un vibrante modellato snello e vigoroso. Il contenuto *pathos*, il carattere introspettivo, la muscolatura tornita e slanciata delle membra e il busto solcato dalle costole che, sul lato destro sono bagnate da quattro materici rivoli di sangue scaturiti dalla piaga, esibiscono un'analitica conoscenza anatomica tradotta in una sorta di manifesto dei propri ideali figurativi, a tratti aderenti alla cultura d'oltralpe. Le notazioni realistiche e una calibrata ricerca di effetti chiaroscurali si evidenziano in special modo nel sofisticato gioco di morbidi drappeggi del perizoma, virtuosisticamente orlato da frange lungo il perimetro del tessuto. Il panneggio si avviluppa ad una sottile cordicella che lascia ricadere un lem-

bo dall'andamento sinuoso sul fianco destro (Fig. 19). Tale configurazione, perfettamente allineata alle nuove tendenze compositive giunte dall'area settentrionale e filtrate da numerosi artisti, accresce il conturbante realismo dell'opera, il cui peculiare biancore si esalta attraverso la luce che coopera nel manifestare la padronanza dell'artista di un vasto repertorio di opere in avorio. Queste sono riferibili a maestri dell'area franco-fiamminga (Fig. 20), molti dei quali attivi nel Seicento a Roma e a Firenze, e ad artisti italiani come ad esempio Giovanni Antonio Gualterio, eccellente interprete avvezzo nell'orlare il perizoma con frange o altri raffinati elementi decorativi[50]. Alla luce di queste considerazioni risulta evidente far propendere la datazione del manufatto in esame al metà XVII secolo, in conformità a numerosi esemplari scultorei in avorio attribuiti dalla critica ad artisti non sempre specializzati nella lavorazione del prezioso materiale, ma che mostrano una solida analogia con le raffinatissime qualità plastiche ed estetiche del Cristo pietrino.

La figura del Salvatore si stende su una croce lignea impiallacciata in tartaruga dai bordi modanati. La composizione nel suo insieme è ulteriormente impreziosita dalla presenza di elementi in argento come il mistilineo cartiglio accompagnato da una testina alata – recante l'inscrizione INRI – e i chiodi che trafiggono le mani e i piedi del Salvatore. Altri quattro elementi decorativi riproducenti fasci luminosi sono posti nei punti d'intersezione dei bracci della croce in cui sono visibili le lettere A.B. di un argentiere di difficile identificazione. Le terminazioni della croce si allungano tramite rigogliose frasche fiorite recanti il punzone palermitano con l'aquila a volo alto, RUP, e la sigla SCA95 di Salvatore Calascibetta,

Fig. 18. Ambito meridionale?, metà del XVII secolo, *Crocifisso* (part. volto), avorio scolpito, Pietraperzia, chiesa Madre.

Fig. 19. Ambito meridionale?, metà del XVII secolo, *Crocifisso* (part. perizoma), avorio scolpito, Pietraperzia, chiesa Madre.

celebre console che sovrintese a tale carica nel 1795[51]. L'opera composita mostra dunque una mescolanza di elementi riuniti alla fine del Settecento per impreziosire ed esaltare la bellezza del Cristo.
Con l'Ottocento si chiude la stagione della grande committenza ecclesiastica ed aristocratica. Le inedite suppellettili analizzate sono dunque una chiara testimonianza del lustro e del decoro che per secoli hanno distinto la città di Pietraperzia. La loro immagine riconferma quel sentimento di ricerca peculiare nelle officine dedite alle arti suntuarie in Sicilia, sempre accorte nella diffusione di quella magniloquente bellezza a servizio della fede.

Fig. 20. Scuola franco fiamminga, XVII secolo, *Crocifisso*, avorio scolpito, mercato antiquario.

Note

[1] Titolo acquisito da Pietro Barresi, primo principe di Pietraperzia. Sulla famiglia Barresi: F.M. Emanuele Gaetani, *Della Sicilia Nobile,* vol. II, Palermo 1754-1759 (ristampa anast. Bolognese 1968), pp. 298-300, Idem vol. V, pp.15-18 e F. San Martino De Spucches, *La Storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia: dalla loro origine ai nostri giorni*, vol. I., Palermo 1924-1941, pp. 203-206, Idem, vol. VI, pp. 2- 4.

[2] Il maestro del rinascimento isolano, in collaborazione al pittore Antonello Crescenzio, fu diverse volte attivo nel cantiere del Castello dei Barresi, cfr. H-W. Kruft, *Antonello Gagini und seine söhne*, Monaco 1980, pp. 476- 479, 494- 495, docc. LXXXVIII, XCII, CVIII.

[3] Si ricorda la splendida pala d'altare della *Vergine in gloria e i santi Pietro e Paolo, Agata e Dorotea* dipinta da Paladini, ante 1604, per volere della principessa Dorotea Barresi. Si veda: P. Russo – V.U. Vicari, *Filippo Paladini e la cultura figurativa nella Sicilia centro-meridionale tra Cinque e Seicento*, Caltanissetta 2007, p.107, con bibliografia precedente.

[4] All'interno della chiesa Madre si conserva oltre al monumento funebre di Pietro quello della sorella Dorotea, investita dei titoli il 25 gennaio del 1572, per la morte del fratello senza eredi. L'*escalation* matrimoniale di Dorotea giunse alle terze nozze con don Giovanni Zunica, vicerè di Napoli. Il re Filippo II la volle a Madrid come educatrice del figlio Filippo III e ciò le valse il titolo di Grande di Spagna. Non va dimenticato inoltre lo splendido sepolcro che Matteo Barresi commissionò ad Antonello Gagini per la propria madre Laura Sottile, cfr. G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti*, vol. II, Palermo 1880-1883, pp.111-112, doc. LXXXV.

[5] Cfr. Fra Dionigi di Pietraperzia, *Relazione critico-storica della prodigiosa invenzione d'una immagine di Maria Santissima chiamata comunemente della Cava di Pietrapercia*, Palermo 1776, (ristampa anast .Caltanissetta 1979), pp. 252-253.

[6] Anche la figura di San Vincenzo Ferrer sul piede del calice ripropone le fattezze della tavola palermitana, cfr. G. Di Marzo, *Vincenzo da Pavia detto il romano, pittore in Palermo nel Cinquecento*, Palermo 1916, p. 38.

[7] Tra cui si cita la tela custodita nel Museo di Alcamo cfr. G. Abbate, scheda I.6, in *Il Museo d'Arte Sacra della Basilica Santa Maria Assunta di Alcamo,* a cura di M. Vitella, Palermo 2011, pp. 85-86, e nella chiesa di Sant'Isidoro Agricola a Palermo, cfr. M.C. Di Natale, *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, committenza, arte e devozione*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, storia e art*e, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 29-30.

[8] Elargizioni confermate dal figlio Girolamo Barresi in data 6 giugno 1534, cfr. *Pietraperzia dalle origini al 1776. Relazione critico-storica della prodigiosa invenzione d'una immagine di Maria Santissima della Cava di Pietrapercia, composta da P. Frà Dionigi, trascritta da S. Di Lavore, presentata da F. Marotta,* Pietraperzia 2004, p. 275.

[9] Si vedano le schede 102-104, in *Il Museo Diocesano di Caltanissetta*, a cura di S. Rizzo – A. Bruccheri- F. Ciancimino, Caltanissetta 2001, pp. 228-229.

[10] Cfr. M. Vitella, *Le suppellettili liturgiche di Mazzarino,* in *Percorsi di archeologia e storia dell'arte. Centro Culturale "Carlo Maria Carafa" Mazzarino,* a cura di S. Rizzo, Caltanissetta 2009, p.71, scheda 2d.

[11] M.C. Di Natale, *I Tesori nella Contea dei Ventimiglia, oreficeria a Geraci Siculo*, Caltanissetta 1995, p. 32.

[12] Cfr. S. Intorre, scheda I.10 in M.C. Di Natale – S. Intorre, *Ex elemosinis Ecclesiae et Terrae Regalbuti. Il tesoro della Chiesa Madre*, Palermo 2012, p. 81.

[13] Cfr. M.C. Di Natale, *Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, in M.C. Di Natale – R. Vadalà, *Il tesoro di Sant'Anna nel Museo del Castello dei Ventimiglia a Castelbuono*, Palermo 2010, pp. 37-38.

[14] S. La Monica*, I Branciforti: plurisecolare egemonia politica feudale del casato in Sicilia tra '300 e '800*, Caltanissetta 2016, pp.79-81.

[15] M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2008, pp. 23-24.

[16] La sensibilità di Fabrizio verso le opere d'arte si evince nell'inventario dei beni mobili del Principe che presenta una straordinaria quantità ed eterogeneità di manufatti artistici; cfr. A. Ragona, *L'inventario dei beni mobili di Don Fabrizio Branciforti principe di Butera*, in "*Bollettino della Società Calatina di Storia Patria e Cultura*", nn. 7-9, 1998-2000, pp. 157-220.

[17] N. Pisciotta, *I Branciforti dalle remote origini a Nicolò Placido. Storia, miti e leggende… Un pezzo di storia europea e della Sicilia*, Barrafranca-Enna 2009, p. 199.

[18] Cfr. M.C. Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia*, premessa di M. Calvesi, Palermo 1992, p. 9.

[19] La rimozione dei manufatti in argento è testimoniata dal materiale fotografico, grazie al quale è possibile apprendere la precarietà in cui versavano, M.C. Di Natale, *Le croci dipinte…*, 1992, pp. 10-11. Fig. 9-10.

[20] Cfr. S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Palermo 2010, p.76.

[21] L. Guarnaccia, *Il castello di Pietraperzia*, Pietraperzia 1985, p.58; La famiglia risulta presente in città fin dal 1580 con Gian Maria Trigona che contrasse matrimonio con Merchionella Micciché, Cfr. S. La Monica, *Le Famiglie nobili di Pietraperzia,* in "*Agorà. periodico di cultura siciliana*" n. 47, gennaio – marzo 2014, p.3.

[22] I tre conventi francescani pizzesi (Cappuccini, Minori Osservanti Riformati del convento di Santa Maria del Gesù e di San Pietro), saranno coinvolti dal testamento del barone Marco Trigona, attraverso legami burocratici ed economici con la chiesa Madre. Per una analisi dettagliata vedi D. Sutera, *I Conventi francescani a Piazza Armerina: architettura e trasformazione*, in *Francescanesimo e cultura nelle province di Caltanissetta ed Enna: atti del Convegno di studio, Caltanissetta-Enna, 27-29 ottobre 2005*, a cura di C. Miceli, Palermo 2008, p. 285.

[23] M. Accascina, *I marchi delle Argenterie e Oreficerie Siciliane*, Trapani 1976, p.118. Per il profilo dell'argentiere Pietro Donia si rimanda a G. Musolino, in *Arti decorative in Sicilia, Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, vol. II, Palermo 2014, p. 223, *ad vocem*.

[24] Cfr. A. Raffa, in *Arti decorative*…, vol. II, 2014, p. 377, *ad vocem*.

[25] A.A. Faraci, *Arti decorative nel Seminario Vescovile di Piazza Armerina*, tesi di laurea, relatore prof. M. Vitella, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2017-2018. scheda I.5, pp. 53-54.

[26] Cfr. S. Intorre, scheda II.29 in M.C Di Natale – S. Intorre, *Ex elemosinis*...2012, p. 103.

[27] Cfr. M. Vitella, scheda II. 22 in *Il Tesoro Nascosto, gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, a cura di M.C. Di Natale – V. Abbate, Palermo 1995, p. 218.

[28] Cfr. M.C. Di Natale, scheda 114, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, pp. 433-434.

[29] F. Marotta, *La Settimana Santa a la Pasqua a Pietraperzia*, Pietraperzia 1989, p. 39.

[30] Cfr. C. Ciolino, *Orafi e argentieri al Monte di Pietà. Artefici, e botteghe messinesi del sec. XVII*, Messina 1988, p. 132.

[31] Cfr. M. Accascina*, I marchi*…, 1976, p. 155.

[32] M. Accascina*, I marchi*…, 1976, p. 156 e D. Ruffino, in *Arti decorative…,* vol. I, 2014, p.7, *ad vocem*.

[33] Cfr. S. Intorre, scheda II.28, in M.C Di Natale – S. Intorre, *Ex elemosinis*…2012, p. 103.

[34] S. Barraja*, I marchi…,* 2010, p. 76.

[35] S. Barraja*, I marchi…,* 2010, p.77.

[36] S. Barraja*, I marchi…,* 2010, p.80.

[37] Cfr. S. Barraja, in *Arti decorative*…, vol. II, 2014, p.390, *ad vocem*.

[38] Cfr. M.V. Mancino, scheda II. 42, in M.C. DI Natale – M. Vitella, *Il Tesoro della Chiesa Madre di Sutera*; catalogo delle opere M.V. Mancino, Caltanissetta 2010, p.87.

[39] Cfr. A.A. Faraci, *Le arti*…, tesi di laurea, relatore prof. M. Vitella, A.A 2017-2018, scheda I.8, pp. 57-58.

[40] Cfr. M.A. Lima, scheda 13, in E. Caruso, *San Lorenzo in Aidone: una chiesa Madre di Sicilia dal Medioevo all'Età Moderna e il suo tesoro*, Palermo 2012, pp. 205-206.

[41] Sull'attività di Frangipani in riferimento alle vicende della chiesa Madre cfr. G. Culmone, *Alla scoperta delle radici. Viaggio attraverso l'archivio della parrocchia Santa Maria Maggiore di Pietraperzia*, Caltanissetta 2010, pp. 152-153; sull'intervento di riconfigurazione della chiesa ad opera dell'architetto Pietro Trombetta cfr. F. Marotta*, 22 maggio 1800: vero inizio della costruzione della chiesa Madre*, in «*La voce del prossimo*», IX-X, 1985, pp. 15-17.

[42] Cfr. S. Barraja, *I marchi*…, 2010, p. 83.

[43] La sigla di Domenico lo Valvo DL.VA, fu composta per distinguerla da DLV di Domenico La Villa, cfr. M.C. Di Natale, *Il Tesoro della Cappella Palatina. Gli argenti tra maestri e committenti*, in *Lo scrigno di Palermo. Argenti, avori, tessuti pergamene della Cappella Palatina,* a cura di M.C. Di Natale – M. Vitella, Palermo 2014, p. 41.

[44] *Ibidem*.

[45] G. G. Mellusi, *Messina –Lipari- Santa Lucia del Mela*, in *Storia delle Chiese di Sicilia,* a cura di G. Zito, Città del Vaticano 2009, p. 516.

[46] Cfr. M.C. Di Natale, Scheda 57, in *Il Tesoro della Cappella*…2014, p. 88.

[47] Cfr. Scheda 190, in *Il Museo Diocesano*…, 2001, p. 258.

[48] D. Gasparotto, *I Crocifissi di Giambologna e la tradizione fiorentina,* in *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli, Giambologna e Gasparo Mola,* a cura di A. Di Lorenzo, "Quaderni di studi e restauri del Museo Poldi Pezzoli" IX.2011, Trento 2011, pp.10-11.

[49] È doveroso ringraziare l'Avv. Giorgio Cicciarella per i preziosi consigli forniti al fine di una corretta analisi stilistica della statuetta del Cristo; inoltre un particolare ringraziamento va al sempre disponibile prof. Maurizio Vitella.

[50] M.M. Estella Marcos, *Un Cristo de marfil de Gualterius y otros dos ejemplares del maestro de la sigla JAG*, "*Archivo español de arte*", n. 48, 1975, pp. 133-136.

[51] Cfr. S. Barraja, *I marchi*…, 2010, p. 82.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Seriche vesti e altri preziosi addobbi per *Nuestra Señora de Agost* nella Sardegna barocca

di Fabrizio Tola

«*Vidit speciósam sicut colúmbam, ascendéntem dé super rivos aquarúm, cuius inaestimábilis odor erat nimis in vestiméntis eius: et sicut dies verni circúmdabant eam flores rosárum et lília conválium*»[1]. Con queste parole il responsorio del Mattutino del 15 agosto esalta la Vergine che, finito il corso della sua vita terrena, sale in cielo in anima e corpo. Tutta la liturgia dell'Assunzione sottolinea lo splendore, la ricchezza, la gloria, la bellezza di cui è adombrata Maria, che "*supra choros angelorum ad celestia regna*» rifulge, assisa alla destra di Dio. Tale splendore viene espresso anche dal riferimento alla ricchezza delle sue vesti, un lusso sottolineato nei testi sacri e considerato riflesso della bellezza della natura, un giardino di rose e gigli di cui si può quasi percepire il soave profumo. Non a caso, nelle omelie di S. Teodoro Studita (VIII secolo), Maria viene definita terra benedetta da Dio da cui non nacque spina alcuna; un paradiso più felice del giardino dell'Eden, nel quale è germogliata ogni virtù ed è spuntato l'albero della Vita[2].

Forse per tali motivi, sin dal Medioevo la pietà popolare cristiana ha voluto manifestare la propria devozione attraverso il confezionamento di sontuosi abiti con cui rivestire le immagini sacre, in particolare quelle della Vergine[3]. La ricchezza di tessuti pregiati, di applicazioni in oro o argento, con motivi decorativi di raffinata eleganza, emblemi di un lusso mondano[4], tutto volto a rappresentare, qui in terra, uno spiraglio della gloria del cielo e della dignità regale di colei che ne è la regina[5].

Fig. 1. Fine del XV secolo, *Dormitio Virginis,* tempera su tavola, Selargius, chiesa dell'Assunta.

Fig. 2. Fine del XIV-inizi del XV secolo, *Dormitio Virginis*, legno intagliato e policromato, Martis, chiesa di S. Croce.

Fig. 3. 1625, *Cassa dell'Assunta*, Barumini, chiesa dell'Immacolata.

In Sardegna, nel vasto panorama delle sculture da vestire, occupa un posto del tutto particolare l'immagine dell'Assunta dormiente o *Dormitio Virginis*. Tale iconografia, assai diffusa nell'isola come anche in diverse zone del Meridione d'Italia e della Spagna, si rifà alla tradizione orientale della *Koimèsis*[6]. Seppure i Vangeli canonici tacciano sugli ultimi istanti della vita di Maria, la tradizione apocrifa e la liturgia, come anche l'omiletica orientale, sin dal VI secolo, ne hanno celebrato la fine terrena[7]. La tradizione, infatti, vuole che la Vergine, sentendo vicina la propria fine, chiamò al suo capezzale gli apostoli, giunti poi miracolosamente dai diversi luoghi in cui si erano spinti a predicare.

L'iconografia più diffusa vede la Madonna distesa sul letto, ricevendo il commiato degli apostoli astanti in una scena ampiamente diffusa anche nella retablistica sarda del XV-XVI secolo[8], come nello scomparto superstite di un quattrocentesco retablo della parrocchiale di Selargius, dedicata proprio all'Assunta (Fig. 1). Ella dorme, immersa nel sonno della morte, nell'istante prima che il suo corpo, rapito dagli angeli sia assunto in cielo perché, come dice la liturgia, "non poteva conoscere la corruzione del sepolcro colei che aveva generato il Signore della vita». Quel corpo mortale, sopito in un sonno che pare eterno, diventa l'oggetto di venerazione dei fedeli, che ne ricercano un riflesso nelle immagini scolpite, facendo di quel legno lavorato dall'uomo il fulcro su cui proiettare la propria filiale devozione.

Per questa profonda e diffusa affezione mariana, l'immagine scolpita dell'Assunta divenne il centro di solenni para-liturgie, attestate in Sardegna almeno dal XVI secolo, come *S'Apostoladu*[9]. Attorno alla lettiga in cui veniva adagiata la statua della Dormiente, inserita all'interno di grandi catafalchi, di cui si conservano ancora pregevoli esempi in quelli delle cattedrali di Sassari (1679)[10], di Alghero (XVIII secolo)[11] e di Cagliari (primi XIX secolo)[12], si riunivano i dodici apostoli. Questi erano rappresentati da altrettanti attori che ne facevano le parti, i quali dal 15 agosto e per tutta l'ottava della solennità, recavano il proprio omaggio al simulacro della Vergine con il canto del *Salve Regina* e il tradizionale bacio del piede[13].

Fig. 4. XVIII secolo, *Dormitio Virginis*, manichino, Oristano, cattedrale.

Ma questo non era che uno dei momenti di un complesso cerimoniale che ruotava attorno alle immagini mariane. Un altro, non meno importante, era quello della vestizione del simulacro. In Sardegna, tra le più antiche immagini della Dormiente abbiamo quella della parrocchiale di Martis (fine del XIV- inizi del XV secolo), non destinata ad essere vestita perché interamente scolpita e policromata (Fig. 2)[14]. Unico esempio sopravvissuto di una tipologia di opere che si presume potesse essere ampiamente diffusa nell'isola, come è attestato per altre zone della Corona d'Aragona, specialmente Mallorca e Valencia[15]. Rinomate in tal senso sono le opere cinquecentesche custodite in diverse chiese della città di Palma de Mallorca, che rappresentano la Madonna dormiente interamente scolpita, dorata e policromata, ma cava all'interno: questo permetteva un più facile spostamento durante le funzioni liturgiche[16]. Spicca la splendida *Virgen muerta* della cattedrale di Palma, realizzata agli inizi del '500 e attribuita a Gabriel Mòger III[17], e ancora una serie di sculture attribuite a Joan Sales, attestato a Mallorca tra il 1526-1538[18].

A Villamassargia, nella parrocchiale dedicata alla Vergine della Neve, si conserva uno dei manichini più antichi, assegnato alla prima metà del XVI secolo[19]. Questo come numerose altre opere del secolo successivo prevedevano l'uso di abiti serici per ricoprire una scultura in cui solo il volto, le mani e i piedi erano finemente intagliati e policromati, mentre il resto era appena abbozzato e non rifinito, in quanto non ne era prevista la visione.

Fig. 5. Prima metà del XVIII secolo, *Corpetto*, damasco gros de Tours verde broccato, Oristano, cattedrale.

Abbiamo una sintetica attestazione del momento della vestizione nella relazione *Ad Limina* dell'arcivescovo di Cagliari Bernardo della Cabra (1643): «*Los jurados desta ciudad de Caller tienen por fiesta principal de su devoción la Asumpta de Nuestra Señora, y para ello tienen una imagen que decentemente adressada por mano de algunas señoras principales la ponen la víspera de la fiesta en una tarima levantada del suelo poco más de una vara en la sala mayor de la casa de la ciudad delante del altar que está al testero de dicha sala, y a la hora de deçir visperas an acostumbrado los arçobispos antecesores de ir a las dichas casas de la ciudad vestidos de pontifical con la cruz y Capítulo en forma de procesión, y principiando del prelado que llegava a besar el pie de la imagen seguian los canónigos y beneficiados hasta el último monaçillo de la iglesia*»[20].

In questo contesto para-liturgico, quasi da sacra rappresentazione, si può comprendere come le vesti e gli altri addobbi decorativi costituissero parte integrante di un vero e proprio corredo della Vergine Assunta, di cui erano provviste quasi tutte le parrocchie dell'isola. Questo lo possiamo affermare sulla base non tanto dei manufatti superstiti, scarsi e frammentari, quanto grazie alla cospicua documentazio-

Fig. 6. Prima metà del XVIII secolo, *Tessuto*, damasco gros de Tours verde broccato, Oristano, cattedrale.

Fig. 7. Prima metà del XVIII secolo, *Pianeta* (particolare), damasco gros de Tours verde broccato, Oristano, cattedrale.

ne archivistica. Per l'arcidiocesi di Cagliari, in particolare, su cui si sono concentrate le ricerche, gli inventari delle visite pastorali della fine del '500 e degli inizi del '600 registrano sistematicamente l'elenco delle *Robs de Nuestra Señora de Agost*. Solitamente la scultura, con parte del suo corredo, veniva conservata per tutto l'anno all'interno di una cassa lignea, che poteva essere decorata o dipinta come nel caso di quella conservata nella parrocchiale di Barumini. All'esterno troviamo l'immagine della *Vergine dormiente*, mentre nella parte interna la sua *Assunzione* in cielo secondo l'iconografia latina, fiancheggiata dai committenti Antioco Pisano e Lucia Pani, datata 1625[21] (Fig. 3).

Fig. 8. 1760-1770, *Gonna* (particolare), gros de Tours di seta liserè broccato, Oristano, cattedrale.

Damaschi, sete broccate, passamanerie in filo d'oro e teli di lino ricamati furono i tessuti ampiamente utilizzati per comporre quanto necessario ad adornare l'immagine, come si legge nel paragrafo *Robas de la Imagie de Nostra Señora de Agost*, inserito nell'inventario redatto durante la visita pastorale del 1604 nella parrocchia di S. Sebastiano ad Ussana, centro non lontano da Cagliari. La statua della Vergine dormiente veniva conservata all'interno di una cassa, nella sacrestia della chiesa. All'interno di questa furono trovate: "*una corona feta a diadema de plata en que hay tretze estelas y dotze piedras falsas, item una faldita de domas blanch guarnida ab passamans de fil de oro y plata, item un mantel vell de domas blau, dividit en dos parts, ab guarniment de il de oro, item quatre coxins dos grandes y dos chicos, de domasquillo vermell, y los flochs de seda groga blanca y vermell, item una camisa de tela saunesa, item un vel gran de seda para cubrir dita image, molt usat y una randeta de or fals entre tela y tela, item quatre cortinas per adornar lo litt de dita imagie, qual son de domas vermell ab franjes gran y cicas de seda blaua y blanca, item lo enbastiment y llit de dita imagie qual es de taula, item lo matelafte*»[22]. Di tutto questo oggi non vi è più traccia, non si conserva nemmeno la statua della Vergine, sostituita con un'opera novecentesca in cartapesta, firmata dallo "scultore Luigi Guacci, cavaliere del lavoro – Lecce"[23].

Ad Oristano, invece, nella sacrestia della cattedrale cittadina dedicata all'Assunta, si conservano ancora vari elementi di vesti di epoche diverse, con cui veniva abbigliato il simulacro della *Dormiente*, un manichino del '700 (Fig. 4). Tra questi, un corsetto in tessuto damascato verde, in buone condizioni, conserva l'originaria struttura interna irrobustita da stecche di legno o osso che servivano a comprimere il busto, tenendo ben teso il tessuto (Fig. 5). La foggia segue la moda settecentesca europea: aderente alla vita, terminante a punta sul davanti, con scollatura rotonda; nonché con maniche strette che si allargano a metà braccio[24]. Pare, infatti, che il cor-

setto, forse con una perduta gonna coordinata, sia stato donato alla Vergine dalla nobildonna Maria Angela Atzor, che ancora nel 1736 lo conservava nella propria casa oristanese[25]. Di particolare interesse è proprio il tessuto utilizzato: un pregevole damasco gros de Tours broccato, di manifattura europea della primi vent'anni del '700. La tipologia è quella francese di primo Settecento (1705-1720), detta *bizarre*, che presenta un repertorio ornamentale di grandi dimensioni, asimmetrico, con fiori, strumenti musicali e animali in composizioni fantasiose e di grande libertà[26]. Il richiamo a qualcosa di esotico e lontano, vicino al gusto decorativo tessile orientale (Cina, Giappone), ben si conciliava con l'estrosità rococò[27]. In particolare il nostro tessuto presenta motivi decorativi di fauna marina, frutta e fiori esotici, broccati in fili d'oro e di seta policroma (Fig. 6). La cattedrale di Oristano possiede anche una pianeta, con relativi stola e manipolo, realizzata con il medesimo tessuto, forse dono della stessa nobildonna[28] (Fig. 7). Pare fosse pratica assai diffusa, infatti, la realizzazione di paramenti sacri con questa tipologia di tessuto, sicuramente apprezzata per l'effetto decorativo ed esuberante tipico del primo Settecento. Abbiamo a Cagliari due belle pianete in stile *bizarre* custodite nel Museo dell'Arciconfraternita dei Genovesi: una in lampasso rosa su fondo damascato sul quale il motivo decorativo si sviluppa con grandi fiori, volute fitomorfe, foglie e larghi nastri ritorti con motivo a fiamma; e un'altra, sempre in lampasso color mattone su fondo damascato in cui sbocciano grandi fiori a campanula e altri motivi vegetali. Nella cattedrale di Ales un'altra pianeta in gros de Tours lanciato e broccato (1740-1750) in cui ai soliti motivi vegetali si aggiungono instabili architetture sorte su fantasiose isole lussureggianti[29]. Assai diffusi in tutta Italia, come anche in altre nazioni dell'Europa occidentale (soprattutto in Francia), i paramenti liturgici realizzati con questa tipologia di tessuto paiono sfuggire ad una preciso tentativo di classificazione perché diversi e innumerevoli sono gli elementi, fantastici o meno, che compaiono assemblati. A Savona, il Museo del santuario della Madonna della Misericordia, offre un ricco campionario di paramenti liturgici in stile *bizarre* di manifattura italiana, che variano da composizioni più semplici, in cui ancora sono riconoscibili le forme decorative in uno stile definito Thornton o "proto *bizarre*" (fine del XVII secolo), fino a tessuti di produzione più tarda, 1700-1705, in cui il disegno appare quasi indecifrabile[30].

Fig. 9. Fine del XVIII secolo, *Gonna* (particolare), gros de Tours liserè broccato, Villacidro, Museo parrocchiale S. Barbara.

Appartiene al corredo della statua della Vergine dormiente del duomo di Oristano anche una lunga gonna arricciata in gros de Tours di seta liseré, databile al 1760-1770 (Fig. 8). Sullo sfondo in gros giallo acceso si dispongono multicolori fiorellini broccati, intervallati da foglie verdi che si dispongono lungo racemi bianchi su tutta la larghezza del tessuto. Un confronto si potrebbe istituire con una gonna conservata nel Museo parrocchiale di Villacidro, appartenente ad un settecentesco simulacro della Vergine, anch'essa in gros de Tours liseré bianco (Fig. 9), con molteplici fiori broccati in fili di seta dai tenui colori pastello (fine del XVIII secolo). Oltre alla composizione decorativa si accosta all'esemplare oristanese anche per la foggia, arricciata, che richiama altre gonne del medesimo periodo come quella conservata nel santuario di Maria SS.ma della Luce a Magisano (Catanzaro) datata alla fine del XVII-inizi del XVIII secolo[31].
Della stesso simulacro oristanese si conserva un secondo corsetto, confezionato con un taffetá azzurro rigato ad aspetto pekìn, che presenta nastri verticali profilati da bordi sinuosi nei colori nero e bianco (Fig. 10). Quest'ultimo, come il precedente, rappresenta nella sua foggia un esempio di abito femminile settecentesco. Infatti, i confronti conducono ad inserire il manufatto all'interno della produzione italiana o francese degli anni settanta-ottanta del '700, di cui alcuni esempi sono conservati in diversi musei italiani, come quello in gros de Tours liseré broccato del Museo Stibbert di Firenze.

Fig. 10. Fine del XVIII secolo, *Corsetto*, taffetà rigato, Oristano, cattedrale.

Fig. 11. Fine del XVIII secolo, *Abito della Dormitio Virginis*, Cagliari, basilica di N. S. di Bonaria.

Lo scorrere del tempo coincise con il mutamento della moda, per cui agli inizi dell'Ottocento si decise di confezionare un nuovo abito dell'Assunta in lama d'oro, per la quale nel 1807 il Capitolo di Oristano spese l'ingente somma di 200 scudi di Francia. Non sappiamo il motivo della valutazione in scudi di Francia -forse il tessuto era di produzione francese? – ma l'abito doveva risultare fastoso, grazie agli effetti di riflessione della luce e alla brillantezza dovuta all'impiego del filo d'oro.

Era pratica comune, nel momento in cui l'immagine veniva riposta nella cassa, coprire il capo della Vergine con una cuffia, il cui uso è attestato già nel '500, come emerge nell'inventario della Vergine della cattedrale di Iglesias del 1597: «[...] *Item dos mucadors de tela lo hu de Holanda y lo altre de tela soanesa son rovellats, çoes lo hu de seda parda y lo altr de seda blaua. Item una scuffia de tela soanesa. Item un cordo de fil de or y seda* [...]»[32]. Un settecentesco inventario conferma, anche in questo caso, l'attenzione con cui si adornava l'immagine, che costituisce per Iglesias una delle devozioni più antiche e radicate. Questa prevedeva già dal XIV secolo, solenni celebrazioni con l'offerta votiva di grandi ceri[33]. Il legame stretto tra la città di Iglesias e l'Assunta si evince proprio dal fatto che fossero i consiglieri civici ad affidare alla nobildonna Josepha Usay y Despinosa i vestiti e i gioielli della Vergine nel 1756, a seguito della morte di donna Maria Manuela Usay y Soler, che fino a quel tempo li custodiva. Nel ricco inventario è annotato: «*Primo una arca de nogal con su serradura y llave y dentro de esta lo siguente: mas quatro almuadas de raso con un borde, mas el colchon de filosela*[34]*, mas otro almuada grande de domasco rojo liso, mas otra grande de brocattello asul, mas de brocate de seda, mas chica de brocatello encarnado, mas otra de raso azul bordado á hilo de oro, mas el vestido de la Virgen de brocatte blanco usado con quatro pares de pibionis de oro con un ruby en cada uno de aquellos, mas la camisa de canfora con su encaxe, mas la cubierta de la cama de almesin asul con randa de oro y plata falsa, mas el manto de brocatello asul, mas otra manta de tafetan azul vieja, mas las andas de catalufa de seda usada que son quatro, mas el dozel de seda usado que suele ponerse en la cathedral, dos cubiertas de almuada de estamens usadas y coloradas, mas una flor de seda para las manos de la Virgen y otra de hillo de plata, mas otras quatro flores de seda que suelen ponerse á los angeles, mas el pettillo de flores de seda, mas el velo de la cabessa con sessenta y seis perlas finas y randa de oro, mas la corona con su diadema de plata y dos pernos tambien de plata, rodeada de flores de seda, mas una escatola de flores usados de varios y distintos colores, mas sinco clavos antiguos usados con piedras ordinarias, mas quatro angels de madera sobre dorados, mas un rosario con sus cuentas de vidrio, blancas y negras muy usado, mas una tunica nueva de armesin azul çeleste, mas dos pedaços de randa antigua hechura de pabellon, sirven para poner sobre los pies de la Viergen, mas dos escatulones para poner los flores de los angeles, mas el vello para cubrir á la Virgen con randa de hilo, mas un par de manillas de rubies y perlas finas muy usada, mas una cofia de estofilla con randa muy usadas, mas el cordon sirven para poner á la Virgen, mas dos almuadas chicas de domasco amarillo sierven para poner alfileras, mas otra almuada de brocate encarnado, mas otra chica de cañamasso*»[35].

Di questi abiti, tessuti e ornamenti antichi nulla si è conservato, come per la quasi totalità delle località sarde che possedevano questa tipologia di corredo. Si conserva ancora un bell'abito dell'Assunta nella basilica di Bonaria a Cagliari forse di fine '700, ricco ed esuberante nel ricamo con fiori ed elementi vegetali che si distendono per tutta la superficie del tessuto, un Gros di seta laminato in oro e ricamato con paillettes. Raro esempio sopravvissuto di abito completo con gonna, corsetto e maniche (Fig. 11). Se, infatti, poche sono le sculture della Dormiente cinque-seicentesche giunte sino a noi, ancor meno sono le vesti e i tessuti di corredo, che per la loro usura venivano man mano

Fig. 12. Fine del XV-inizi del XVI secolo, *Diadema*, argento, Alghero, cattedrale.

Fig. 13. Fine del XVI-inizi del XVII secolo, *Diadema*, argento, Sassari, chiesa di S. Maria di Betlem.

sostituiti nel corso del tempo, seguendo il modificarsi della moda e del gusto. Offerte, donazioni e confezionamento di nuovi abiti come gesti concreti di devozione hanno portato, inevitabilmente, alla dispersione di gran parte di questo patrimonio.
Ciò che si è conservato sono soprattutto i complementi da statua in argento, alcuni dei quali di raffinata bellezza. Già nel '500 il capo della Vergine della cattedrale di Ales veniva adornato, per la sua festa del 15 agosto, con una grande corona a diade-

ma, che ha la forma a tre quarti di luna, con una bella decorazione a traforo di gusto tardogotico. L'opera, attribuita a bottega cagliaritana della prima metà del '500, era già presente nel corredo della statua nel 1579, quando compare nell'inventario della visita pastorale del vescovo Giovanni Manca (1574-1585)[36]. Sovente il diadema è adornato da raggi lanceolati e coronato con dodici stelle, in riferimento al brano di Apocalisse 12, 1-2, presente nel lezionario festivo dell'Assunzione. Altre volte ancora il diadema presenta eleganti versi in lode a Maria, come in quello della cattedrale di Alghero (fine del XV-inizi del XVI secolo): «*Assumpta est Maria in coelum. Gaudent Angeli*»[37], che oggi adorna un più tardo simulacro vestito secondo la moda iberica cinque-seicentesca con il tipico *rostrillo* che ne incornicia il volto (Fig. 12).
Ancora, è da citare il diadema della chiesa di S. Maria di Betlem, che corona l'immagine oggetto di profonda devozione per i Sassaresi, a cui la sera del 14 agosto vengono offerti grandi ceri lignei (*i candelieri*) in ringraziamento per la cessazione di una cinquecentesca epidemia[38]. Il diadema argenteo è formato da due pezzi distinti: un diadema a mezza luna decorato con racemi di ispirazione fitomorfa, e una corona a foggia rinascimentale in cui sono applicate pietre colorate e raffinati elementi a fusione che richiamano fiori di cardo[39], entrambi attribuiti a bottega sassarese della fine del XVI-inizi del XVII secolo[40] (Fig. 13). In effetti, la corona di dodici stelle è forse l'oggetto più appariscente e caratteristico di un vero e proprio tesoro posseduto da alcune immagini mariane venerate, che dimostrano la grandissima devozione dei Sardi verso la Vergine che portò già il vescovo Machin ad affermare, nel 1618, come la processione dell'Assunta fosse tra le più importanti di Cagliari, seconda solo a quella del *Corpus Domini*[41].
Di grande valore, per la raffinatezza dei pezzi conservati, è il corredo di gioielli della Dormiente della cattedrale di Sassari, studiati da Marisa Porcu Gaias[42], che comprende pezzi di alta oreficeria del XVI-XVIII secolo, come la splendida gioia da corsetto (*pettillo*), in oro, turchesi e cristalli bianchi, attribuita ad orefice spagnolo del primo terzo del Settecento (Fig. 14). Inventariati durante le visite pastorali, questi tesori, più o meno piccoli, erano posseduti oltre che dalle chiese cattedrali, anche dalle piccole parrocchie di paese.
Conosciamo l'inventario dei gioielli donati alla Vergine dormiente di Alghero (XVII-XVIII secolo)[43] ed alcuni di quelli dell'Assunta della cattedrale di Ales inventariati, assieme alle vesti, nel 1772: «*lo diadema de la Virgen de plata en forma de media luna con doze (treze) estrellas de plata y las (lancesitas) con dies y ocho piedras encajadas, una corona de plata con cinco piedras engastadas que de ella falta un pedasito de plata, una gargantilla de corales, cristales y amberes con siete granos de oro y un reliquiario de oro que tiene tres cadenillas de oro adornado dicho reliquiario con tres perlas finas blancas, un rosario de cincuenta y cinco de ambres fines entre medallas de lauton con un coral largo sies dedos y el cabo crucifijo de plata, tiene mas el rosario un Agnus Dei, seis sortigas de oro con sus piedras y a una le falta la piedra grande de medio, dos Agnus Dei, una gargantilla de perlas con su cruz, que tiene siete piedras engastadas en oro y quatro perlas en un pomito al cabo assi de oro y dicha gargantilla li ara un palmo y es la misma que años ya regalò la quondam Doña Sebastiana Salis a la Virgen de la Assumpta*».

Fabrizio Tola

Seriche vesti e altri preziosi addobbi per Nuestra Señora de Agost

Fig. 14. Primo terzo del XVIII secolo, *Gioia da corsetto*, oro, turchesi e cristalli bianchi, Sassari, cattedrale (foto Archivio Ilisso).

*«R. Vidi speciósam sicut colúmbam, ascendentem désuper rivos aquárum, cujus inæstimábilis odor erat nimis in vestiméntis ejus;\ * Et sicut dies verni circúmdabant eam flores rosárum et lília convállium.\ V. Quæ est ista quæ ascéndit per desértum sicut vírgula fumi ex aromátibus myrrhæ et thuris?\ R. Et sicut dies verni circúmdabant eam flores rosárum et lília convállium».*

Note

[1] *«R. Vidi speciósam sicut colúmbam, ascendentem désuper rivos aquárum, cujus inæstimábilis odor erat nimis in vestiméntis ejus;\ * Et sicut dies verni circúmdabant eam flores rosárum et lília convállium.\ V. Quæ est ista quæ ascéndit per desértum sicut vírgula fumi ex aromátibus myrrhæ et thuris?\ R. Et sicut dies verni circúmdabant eam flores rosárum et lília convállium».*

[2] S. Teodoro Studita, *Omelia II sulla natività della Vergine Maria*, 4, 7, PG. 96, 683-686.690. *Testi mariani del primo millennio. 2. Padri e altri autori bizantini (VI-XI sec.)*, a cura di G. Charib-E. M. Toniolo- L. Gambero-G. Di Nola, Roma 1989, pp. 638-659. Sul tema dell'Assunzione vanno ricordate anche le omelie di S. Giovanni Damasceno (650 c.-750). *Ibidem*, pp. 498-537.

[3] V. Genovese, *Note sulla vestizione delle immagini durante il Medioevo*, I-II, in "Jacquard", LXIV-LXV, pp. 5-8, pp. 21-24. Merita di essere citata l'interessante mostra sulle sculture da vestire di Nero Alberti da Sansepolcro (1502-1568), per la quale si rimanda al catalogo: *Sculture da vestire: Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento* (Umbertide, 11 giugno-6 novembre 2005), a cura di C. Galassi, s. l., 2005.

[4] Sul concetto di lusso nella moda in età moderna, espressione di sfarzo dinastico ed emblema di potere: G. Butazzi-E. Morini, *Il lusso*, in *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, a cura di M. Cataldi Gallo, Torino 2000, pp. 13-20. Anche nella statuaria lignea d'impronta iberico-napoletana del XVI-XVII secolo il panneggio delle vesti, decorato con la raffinata tecnica dell'*estofado de oro*, imitava le trame decorative dei preziosi tessuti dell'epoca. Cfr. M.G. Messina-A. Pasolini, *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola* (catalogo della mostra), Cagliari 2001, pp. 85-93; A. Pasolini, *Estofado de oro. Una particolare tecnica di policromia e doratura nell'antica statuaria sarda*, in "Arte viva", X, 28-29, 2002, pp. 72-75; Idem, *Contributo alla statuaria lignea in 'estofado de oro'. Confronti tessili*, in *"Oltre Longhi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo-M. Panarello, Portici 2019, pp. 85-92.

[5] Negli ultimi tempi si sono moltiplicati gli studi sulle statue da vestire e sui tessuti delle immagini venerate. Per la vasta bibliografia di confronto, almeno: A. Niero, *Le Madonne "vestite" nella storia della pietà popolare*, in *Madonne della Laguna. Simulacri 'da vestire' nei secoli XIV-XIX*, a cura di R. Pagnazzo, Roma 1993, pp. 29-76; *Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, a cura di L. Bortolotti, Bologna 2001; L. Lorenzini, *Vesti e arredi per la liturgia nei Musei*, in *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia-Romagna*, a cura di M. Cuoghi Costantini-I. Silvestri, Bologna 2005, pp. 215-218; R. Poso, *Sulle Madonne «vestite»*, in *Interventi sulla questione meridionale*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 347-353; E. Silvestrini, *Le effigi "da vestire". Note antropologiche*, in *Virgo Gloriosa. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle madonne vestite* (atti di convegno, Ferrara 9 aprile 2005), a cura di L. Bartolotti, consultabile online

su: Le Pubblicazioni dell'IBC: Virgo gloriosa – Percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle madonne vestite; A. Lusvarghi-I. Micheletti, *Dall'abito alla camiciola: le vesti restaurate delle Madonne*, in *Virgo gloriosa*, cit; M. Arduini, *Etnografia delle vestizioni dei simulacri mariani*, in "La Ricerca Folklorica", LXII (Vestire i simulacri, ottobre 2010), pp. 21-43; A. Casati, *Madonne "vestite a drappo" e "vestite a pittura": tipologie e dispersioni tra Pavia e Milano*, in *Confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, Catalogo di mostra (Sondrio dicembre 2011-febbraio 2012), Sondrio 2012; A. Pagano, *Le statue vestite nelle Chiese di Cosenza*, in "Rogerius", XVI, 2, 2013, pp. 129-148; *Le Madonne vestite: le vesti, i riti, i culti*, a cura di M. Arduino, Roma 2016.

[6] L. Siddi, *L'iconografia della Vergine dormiente nell'arte sarda*, in "Biblioteca Francescana Sarda", X, 2002, pp. 261-291.

[7] A. Vitti, *Libri Apocriphi de Assumptione B. V. M.*, in "Dei Verbum", 6, 1926, pp. 225-234; E. Peretto, voce "Apocrifi", in *Nuovo Dizionario di Mariologia,* Milano 1986, pp. 106-125; E. Norelli, *La Vergine Maria negli apocrifi*, in *Maria Vergine Madre Regina. Le miniature medievali e rinascimentali*, a cura di C. Leonardi-A. degli Innocenti, Milano 2000, pp. 21-42. Per i testi: *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento. Vangeli. Infanzia, Passione, Assunzione di Maria*, 1\2, a cura di M. Erbetta, Bologna 2017.]

[8] La composizione si rifà a quella stabilita da alcune stampe nordiche del '400 (desunta a sua volte da icone bizantine) come pare evidente nel Retablo maggiore della chiesa di N.S. del Regno di Ardara (Giovanni Muru e aiuti, inizi del XVI secolo). Cfr. M.G. Scano Naitza, *Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in *Il Maestro di Castelsardo*, atti giornate di studio (Cagliari, 13-14 dicembre 2012), a cura di A. Pasolini, Cagliari 2013, pp.11-68. Nella predella del grande Retablo di Villamar, firmato da Pietro Cavaro (1518) così anche nel Retablo (scomposto) di S. Francesco di Oristano, attribuito al pittore Antioco Mainas (1537-1571), a cui viene anche attribuito il Retablo, con la medesima scena nella porzione centrale, della parrocchiale di S. Vito a Gergei. R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990, scheda 85, p. 178; scheda 116, p. 231; scheda 108, p. 225.

[9] L'arcivescovo Giacomo Passamar (1622-1644) nella sua relazione *Ad Limina* del 1644 informa la Santa Sede che: «A Sassari si celebra anche la festa dell'Assunzione della B.V. Maria e si effettua una solenne processione, in quello stesso giorno, al mattino e nell'ottava dopo vespro, con l'accompagnamento dell'immagine che la rappresenta morta. Da tempo immemorabile il simulacro viene accompagnato per luoghi consueti della città da Dodici confratelli dei Disciplinati, rappresentando *in habitu* i dodici apostoli», in A. Virdis, *Sos Battudos. Movimenti penitenziali in Logudoro*, Sassari 1987, pp. 32-33. Vedasi inoltre: A. Virdis, *Inedito sassarese del 1778 sulla funzione dell'Apostolato*, in "Biblioteca Francescana Sarda", I, 1987, pp. 61-68; M. Porcu Gaias, *Santa Maria di Betlem a Sassari. La chiesa la città dal XIII secolo ai giorni nostri*, Sassari 1997, pp. 62-79.]

[10] A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi. L'intaglio ligneo in Sardegna dal tardo Rinascimento al Barocco*, Perugia 2019, p. 194. Inoltre: M. Porcu Gaias, *Letto dell'Assunta*, in *Estofado de oro*…, 2001, pp. 167-170.

[11] Il catafalco dell'Assunta della cattedrale di Alghero sarebbe opera di bottega locale degli anni trenta o quaranta del XVIII secolo. Cfr. A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi*…, 2019, p. 331. Sul restauro: A. Casula, *Catafalco della Vergine Assunta*, in *Tesori riscoperti. Opere d'arte restaurate dellA cattedrale di Sassari e Alghero*, a cura di A. Casula, Sassari 2012, pp. 154-167.

[12] L'odierno catafalco cagliaritano è rivestito con un tessuto in lampasso di seta cremesi, di manifattura francese dei primi decenni dell'Ottocento. Lo stesso fu utilizzato per tappezzare la camera del palazzo vicereale di Cagliari in cui visse i suoi primi anni la principessa Maria Cristina di Sovoia (1812-1836), dovendo quindi considerare il tessuto della cattedrale un dono alla Vergine da parte della famiglia reale. Cfr. A. Pasolini, *I parati della regina Maria Cristina di Savoia nel Palazzo Regio di Cagliari,* in "Jacquard", XLVII, 2001, 12-16.

[13] La cerimonia, ancora ufficiata a Nulvi, centro non lontano da Sassari, trova la sua origine nelle forme del teatro liturgico medievale. In Spagna, nella cittadina di Elche, ancora oggi sopravvive la rappresentazione della Dormizione e Assunzione di Maria in forma di teatro religioso, i cosiddetti Misteri d'Elx, Si veda almeno: J. Castaño Garcia-G.Sansano i Belso, *Història i critica de la Festa d'Elx*, Alicante 1998.

[14] L' Università di Cagliari ha svolto un'indagine dendrologica su alcuni manufatti lignei medievali, i cui risultati sono confluiti in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, a cura di R. Coroneo, I-II, Cagliari 2004. La sultura della dormente di Martis viene analizzata da: M. G. Scano Naitza, *L'escultura del gòtic tardà a Sardenya*, in *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, a cura di A. Pladevall i Font, II, Barcellona, 2007, pp. 123-193.

[15] J. Criado Mainar, *Culto e imágenes de la Virgen de la cama en el Aragón occidental. El tránsito de María y la devoción Asuncionista en la comunidad de Calatayud*, Catalayud 2015. Inoltre: F. Massip-A. Llorenc, *La Festa de l'assumpció a la Catedral de València: originalitat i difusió d'un nou model teatral*, in *XVIII Congrés Internacional d'Història de la Corona d'Aragó (València 2004): la Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI, II, 1675-1690*, València 2005.

[16] Cfr. M. Cerdà Garriga, *Los inicios de la escultura ligera en Mallorca (siglos XV y XVI).Documentos, obras y talleres*, in "Abside. Rivista di Storia dell'Arte", 1, 2019, pp. 17-46; M. Carbonell Buades, *Art de cisell i de relleu. Escultura mallorquina del segle XVII*, Palma de Mallorca 2002.

[17] G. Llompart-J. M. Palou, *De portal a portal: innovacó i tradició a l'escultura mallorquina del segne XV*, in *Al tombant de l'edat mitjana: tradició medieval i cultura humanista*, Palma de Mallorca 2000, pp. 407-425.

[18] M. Gambús, *L'obra de l'escultor Joan de Salas a Mallara (1526-1538). Noves aportacions*, in "Bolletí de la Societat Arqueològica Lul•liana: Revista d'estudis històrics", 64, 2008, pp. 255-280.

[19] L. Siddi, *L'iconografia della Vergine dormiente*…, 2002, p. 272.

[20] ASV=Archivio Segreto Vaticano, *Congregazione del Concilio*, Relazioni, Cagliari, vol. 168 A, f. 90. Pubblicato in: F. Virdis, *Gli Arcivescovi di Cagliari dal Concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*, Ortacesus 2008, p. 276.]

[21] A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi*…, 2019, p. 15; p. 45. Nel Museo diocesano di Sassari è custodita la cassa più antica che si conservi nell'isola, che seppur priva di decorazioni reca la scritta *Ex instituto Rev.mi in Christo Pr.is D. Sal. de Allepus et Archiepiscopus 1527*, proveniente probabilmente dalla parrocchiale di Codrongianus. A Siliqua, nella parrocchiale di S. Giorgio, si conserva invece una cassa dipinta con le figure della Vergine circondata dagli apostoli, datata alla fine del XVI secolo. Cfr. M. Salis, *Sculture lignee della diocesi di Cagliari dagli inventari delle visite pastorali*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari", LXIII, 2008, pp. 143-159.

[22] Archivio Storico Diocesi di Cagliari=ASDCa, *Inventari*, 3, Ussana, 1604, f. 107r.

[23] La corona a diadema con tredici stelle e dodici pietre fu probabilmente sostituita nella seconda metà del '700, quando furono realizzati i sandali d'argento e una nuova corona imperiale per la Vergine, «*todo trabajado a la moderna*». Anche questi argenti sono andati dispersi. Cfr. T. Puddu, *Gloria de Plata. Argenti sacri di Ussana*, Cagliari 1996, pp. 13-14.

[24] M.G. Muzzarelli, *Breve storia della moda in Italia*, Bologna 2011; E. Morini, *Storia della moda. XVIII-XXI secolo*, Milano 2010.

[25] Cfr. A. Pasolini, *La cattedrale di Oristano in età moderna: architettura e arredi*, in *La cattedrale di Oristano*, a cura di R. Zucca-R. Coroneo-A. Pasolini, Cagliari 2009, pp. 35-87. Inoltre: A. Pasolini, *Le collezioni artistiche del Seminario Arcivescovile di Oristano*, in *Il Seminario Arcivescovile di Oristano. Studi e ricerche sul Seminario (1712-2012*), atti convegno (Oristano 13-14 aprile 2012), a cura di I. Sanna, II, Oristano 2013, pp. 258-386.

[26] D. Devoti, *L'arte del tessuto in Europa,* Milano 1974, pp. 28-30; S. Miller, *Disegni bizarres per tessuti di seta. 1680-1710*, in *Seta, potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, a cura di R. Orsi Landini, Cinisello Balsamo 2006, pp. 83-110.

[27] D. C. Fuchs, *Rotte commerciali e nuovi prodotti, il fenomeno dell'orientalismo*, in *Seta, potere e glamour*..., 2006, pp. 71-82.

[28] A. Pasolini, *Le collezioni artistiche del Seminario*…, 2013, pp. 258-386.]

[29] M.G. Messina, scheda n. 14, *Pianeta*, in *Paramenti sacri. Tessuti serici del Duomo di Ales dal '600 al '900*, Catalogo di mostra (Ales, 25 giugno-15 agosto 1998), a cura di M.G. Messina-A. Pasolini, Cagliari 1998, p. 31.

[30] *Il Museo del Santuario di N. S. della Misericordia*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Savona 1999. Le schede sono di M. Cataldi Gallo. Inoltre: R. Orsi Landini, *Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento*, in *Seta, potere e glamour*…, 2006, pp. 58-70. Vedasi anche: P. Thornton, *Baroque and Rococo Silks*, Londra 1965.

[31] O. Sergi, scheda n. 21, *Gonna*, in "*Seta. Il filo dell'Arte". Tessuti a Catanzaro dal XV al XX secolo*, a cura di O. Sergi, Catanzaro 2009, p. 50.

[32] La pratica di custodire il corredo dell'immagine da parte di nobili donne cittadine è attestato anche nel '500. L'inventario del 1597 reca la dicitura: *Robbes de la imagen de Nuestra Señora de Agost des quals tenir a car de Paloma Cami y Bacallar, beata de la present ciutat*, ASDCa, *Inventari*, 2, doc.1, f. 7r. L'usanza è testimoniata anche per altre località. A Cagliari, il 26 agosto 1783 il dottor Francesco Carboni Borra, sindaco apostolico del convento di S. Maria di Jesus, dichiara di aver ricevuto dalla mani della signora Maria Angela Cotta, secondo le disposizioni testamentarie della defunta Francesca Mirello: «*el bulto de la Virgen SS.ma de la Assumpta con los demas ornamientos, como sigue: Primo dicho bulto con su vestido de brocate de oro fondo blanco, el manto assibien de brocato fondo azul; el velo o toca de cabessa, que sierra la cara de dicho bulto con perlas finas; la corona o sea diadema de plata, con varios flores de seda; las manillas de perlas finas; dos anillos o sean sortijas de oro; sus sandalies de plata; doze botones de oro a filigrana quel leva en las mangas del jubon; tres almoadas grandes con su aforro de estofa azul y la cama de quatro columnas, toda guarnecida de la misma estofa azul; otras dos almoadas chicas, una de borcate de oro fondo rojo y otra azul y el velo que cubre dicho bulto, con su guarnicion de randa blanca, cuyo bulto y ornamentos si bien hasta el presente los huviesse todos los años conservados dicha S.ra Maria Antonia, queriendo però observar lo dispusto por la dicha quondam, los entrega, cede y relaja a dicho combento y por el infrascrito sindico y para que conste de dicho entrego y que en tiempo alguno se le tenga que entender por dicho convento firmo la presente. Caller, agosto a 26 de 1783. Firmato: D.r Fran.co Carboni Borra, sindico apostolico*». Archivio della Provincia di Santa Maria delle Grazie dei Frati Minori Osservanti di Sardegna=APOFMdella Madonna delle Grazie, *Confraternita dei Siciliani*, vol. 489, atti vari. Ringrazio Alessandra Pasolini per avermi fornito il documento.

[33] L'offerta di ceri alla Vergine Assunta è presente già nel Breve di Villa di Chiesa del 1327, capitolo XLVII, Della Festa di Sancta Maria d'Agosto. Cfr. *Il Breve di Villa di Chiesa*, a cura di S. Ravani, Cagliari 2011, pp. 62-66. Inoltre: G. Villani, *"Sancta Maria del mezo mese di Agosto" ad Iglesias: festa di fede e d'identità*, in "Biblioteca Francescana Sarda", XII, 2008, pp. 183-200.

[34] filugella=bisso.

[35] Inventario del corredo della Vergine Assunta della Casa di città di Iglesias. Archivio Storico Comune Iglesias=ASCI, I sez., busta 128, fasc. 2, ff. 55r-56r. Ringrazio Roberto Poletti per avermi fornito il documento.

[36] S. Naitza-C. Tasca (a cura di), *I tesori della Cattedrale di Ales (XV-XX sec.)*, catalogo mostra, s.l., 1997, p. 14; M. Porcu Gaias-A. Pasolini, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, p. 114.

[37] A. Serra, *Museo d'Arte Sacra Alghero. Catalogo*, Sestu 2000, pp. 61-63.

[38] R. Turtas, *Le più antiche attestazioni della festa di Mezzoagosto a Sassari*, in *Tra Italia e Spagna. Studi e ricerche in onore di Francesco Manconi*, a cura di G. Mele, Cagliari 2012, pp. 287-301.

[39] Il simbolico fiore di cardo, che richiama la passione di Cristo, si ritrova sovente utilizzato come elemento decorativo tra il XV e il XVII secolo. Lo ritroviamo ripetuto nel panneggio della statuaria lignea decorate in *estofado de oro* come nell'argenteria iberica e soprattutto siciliana, in quel particolare gruppo di suppellettili liturgiche diffuse nella zona delle Madonie. Cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo, 1974, p. 146 e nota 131 a p. 458; M. C. di Natale, *Tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia, Quaderni della Cattedra di Museologia e Storia del Collezionismo*, "Collana diretta da M. C. di Natale", 1, Caltanisetta, 2005, pp. 17-31; Idem, *L'oreficeria madonita dei secoli XV e XVI*, in "Nuove Effemeridi», 27, 1994\III, pp. 43-45.

[40] M. Porcu Gaias-A. Pasolini, *Argenti di Sardegna*…, 2016, p. 114.

[41] «*Por quanto à las solemnissimas processiones del año, que son en esta nuestra Ciudad, y santa Yglesia de Caller, la del Santissimo Sacramento del Altar, la de la Asumpsion de Nuestra Señora sacratissima la Virgen Maria, del glorioso martyr S. Sebastian, y del primer dia del la Santa Quaresma*», in *Synodo diocesano celebrado por el Illustrissimo y Reverenissimo Señor Don Fr. Ambrosio Machin* [...], Caller, 1628, p. 106.

[42] M. Porcu Gaias, *La diffusione del gioiello nella Sardegna medioevale e moderna*, in *Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro 2014, pp. 44-79.

[43] G. Bilardi, *Il culto dell'Assunta ad Alghero "Nostra Senyora de Agost"*, in "Revista de l'Alguer", II, 1991, pp. 45-52.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Due dipinti, una carrozza e la polemica sul lusso nel Settecento italiano

di Donatella Biagi Maino

Straordinario edificio londinese, Manor House eretta nel 1576 e sottoposta nel 1770 ad un completo restyling ad opera di Robert Adam del cui genio per le decorazioni d'interno resta la testimonianza più completa e forse la più raffinata, Osterley Park and House è oggi di proprietà del National Trust. Al suo interno è custodita una scelta collezione di dipinti, tra i quali due belle tele bolognesi raffiguranti *Venere scende dal suo cocchio trainato da cigni* e *Giove e Cibele scacciano un Titano*[1] (Figg. 1, 2).

I dipinti, squisite rappresentazioni di gran gusto di soggetti mitologici non consueti, il cui stile è sospeso tra il garbo ancora rococò dell'invenzione e la forma tondeggiante e salda delle figure concepita secondo il canone classicizzante che caratterizza l'evoluzione della pittura italiana dal sesto decennio del XVIII secolo, rappresentano un episodio assai singolare e significativo dei labili confini tra la pittura di historia e le arti decorative, e concedono alcune prime riflessioni di inedito conio sulla polemica sul lusso quale fu affrontata in Bologna, patria dell'autore delle opere: un dibattito che come è noto fu fondamentale per l'evoluzione del pensiero economico-politico dell'età dei Lumi e fu portato avanti dai migliori ingegni dell'epoca in Europa.

Avviare l'indagine sulla partecipazione al dibattito internazionale degli intellettuali della città universitaria per eccellenza, sede di quell'Istituto delle Scienze che contribuì grandemente al progresso in campo sia scientifico che artistico e letterario, è di certo interesse per l'attenzione posta alle arti decorative in un ambito che vide la creazione, per fare un solo esempio, della straordinaria avventura intellettuale e politica del marchese Filippo Carlo Ghisilieri, che sulla sua proprietà presso Bologna in località chiamata Colle Ameno creò un universo autosufficiente con laboratori scientifici, ospedale, museo archeologico, tipografia e fabbrica di ceramiche, i cui prodotti sono di qualità assoluta; alcune altre riflessioni in merito emergono dal riesame di alcuni dipinti di cui si discuterà, su tavola e su tela.

«Fra tutte le ricerche esercitate dagli spiriti di questo secolo illuminato, forse nessuna è così importante, per il bene pubblico e per l'interesse dell'umanità, quanto quella che concerne il lusso. Esso è considerato dagli uni come uno dei più grandi flagelli, e dagli altri come la fonte dell'opulenza e dell'industria»[2].

Fig. 1. G. Gandolfi, *Venus descending from her Swan-drawn Chariot.*

Una sintesi essenziale, quasi semplicistica ma utile ai fini del nostro discorso, questa di Isaac de Pinto che pubblicò i suoi *Essai sur le luxe* nel 1762, a decenni dall'origine di tale disputa che attraversò tutto il Settecento, prendendo forma dagli anni ottanta del Seicento – «ricostruire la genesi della polemica sul lusso ci porta» ad «autori e temi giunti a maturazione a cavallo dei secoli XVII e XVIII»[3] – allorché prende avvio il moto «della grande, dell'interminabile battaglia tra l'uomo e le cose per elaborare un ambiente di cangiante bellezza», che si esprime nell'estetica dei lumi. É questa da riconoscere nello «sforzo degli uomini dell'Europa divenuta più numerosa per costruire attorno a sé un quadro di bellezza, una bellezza per l'indispensabile relazione ontologica… una bellezza per il quadro della vita»[4].
Nella Francia dei Lumi ne discussero Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Helvètius, Holbach, Diderot, per ricordare solo i più grandi[5]; l'Inghilterra del mercantilismo e dello sviluppo industriale, a-cattolica e quindi lontana dalla moralità ascetica e severa e volta al mantenimento, il più rigido, dello status quo di un, ad esempio, Bourdaloue[6], mette in campo David Hume, i cui *Political Discourses* del 1752 furono tradotti in francese l'anno successivo e in italiano nel 1767 da Matteo Dandolo, con titolo *Saggi politici sopra il commercio*[7].
Con il Dandolo traduttore di Hume si alza il sipario sulla situazione italiana, il cui contributo al dibattito è ancora in parte da comprendere.

Fig. 2. G. Gandolfi, *Zeus with Cybele expelling a Titanus.*

Sono state acutamente indagate le realtà napoletana e lombarda[8]; è stato messo in risalto con giustezza come la matrice cattolica abbia influenzato in larga parte il dibattito, ma è di certo spessore il fatto che l'attività di «alcuni specifici autori, come il cardinale barnabita Giacinto Sigismondo Gerdil e il gesuita Giambattista Roberti» abbia portato ad «una maggiore apertura alla cultura europea, attraverso un confronto intelligente e spregiudicato con il più aggiornato dibattito sul lusso»[9].
Veneto di nascita, ma formatosi a Bologna presso il Collegio Sant'Ignazio dei Gesuiti[10] dove nel 1743 fu ordinato sacerdote, il Roberti fu figura di spicco presso il *coté* intellettuale della seconda città dello Stato Pontificio sin dal 1751, allorché fu mandato ad insegnare filosofia in quel medesimo collegio in cui si era formato: un istituto il cui ruolo sino alla soppressione della Compagnia fu di non poco momento per le vicende della cultura non solo locale, contesto privilegiato per la presenza del più antico Studio della storia e di quell'Istituto sopra ricordato, costituito da due Accademie eccellenti, la Scientifica e quella di Pittura, Scultura e Architettura le cui attività, caso unico nel mondo, si svolgevano in parallelo nella medesima prestigiosissima sede di Palazzo Poggi.

Fig. 3. G. Gandolfi, *Giove e Giunone scacciano un Titano*, olio su tavola, cm. 89 x 67, collezione privata.

Su quell'istituzione è stato, con giustezza, scritto molto, e tuttavia restano ancora ombre sul ruolo fondamentale che ebbero i suoi protagonisti per il progresso della cultura, e dunque della civiltà, dell'epoca, possibili grazie allo sperimentalismo degli scienziati – cito Eustachio Manfredi e Luigi Galvani per coprire tutto il secolo -, e degli artisti, pittori soprattutto e teorici loro accanto, che ha contribuito non poco all'evoluzione del pensiero.
Il Roberti, ottimo sodale di Carlo Goldoni, la cui riforma teatrale fu tra i primi a comprendere e far conoscere[11], del conte Algarotti che a Bologna si era formato e dove ristette negli anni a cavallo della metà del secolo, con il quale condivise la passione per la fisica – scrisse una *Lettera sull'uso della fisica nella poesia*, stampata nel 1765[12] -, di entrambi gli Zanotti, Giovan Pietro e Francesco Maria, fu coinvolto nelle vicende della scuola di pittura – celebre l'*Orazione agli studiosi di Pittura Scultura e Architettura dell'Accademia Clementina,* detta nel 1758 nell'Istituto delle Scienze e ancora nel 1763[13] – e prese parte al dibattito internazionale sulla questione di cui si tratta, pubblicando presso i Remondini di Venezia, stampato a Bassano, un testo di grande interesse, *Del Lusso. Discorso cristiano con un dialogo filosofico*.
In quest'opera, del 1772, il gesuita ricorre alle regole della migliore retorica per definire ciò che è corretto e giusto a suo parere in merito, e la sottile sua argomentazione si dipana attraverso esempi e osservazioni tali da dimostrare la piena consapevolez-

Donatella Biagi Maino

Due dipinti, una carrozza e la polemica sul lusso nel Settecento italiano

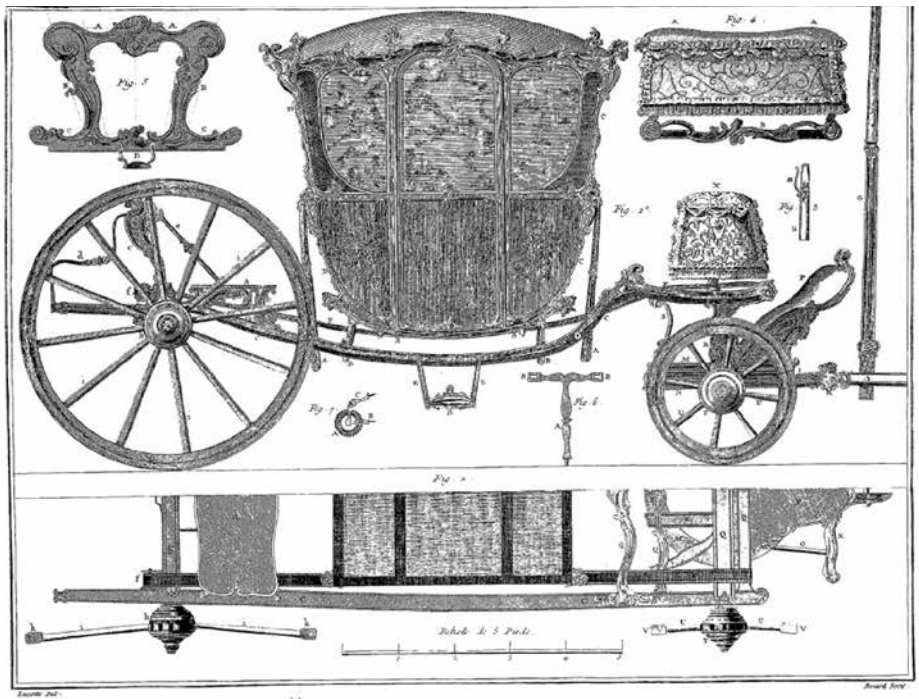

Fig. 4. *Enciclopédie. Recueil de plances*, t. IX, Paris 1759, pl. IV, *Sellier - carrossier, Berline ou vis-à-vis à deux Fonds.*

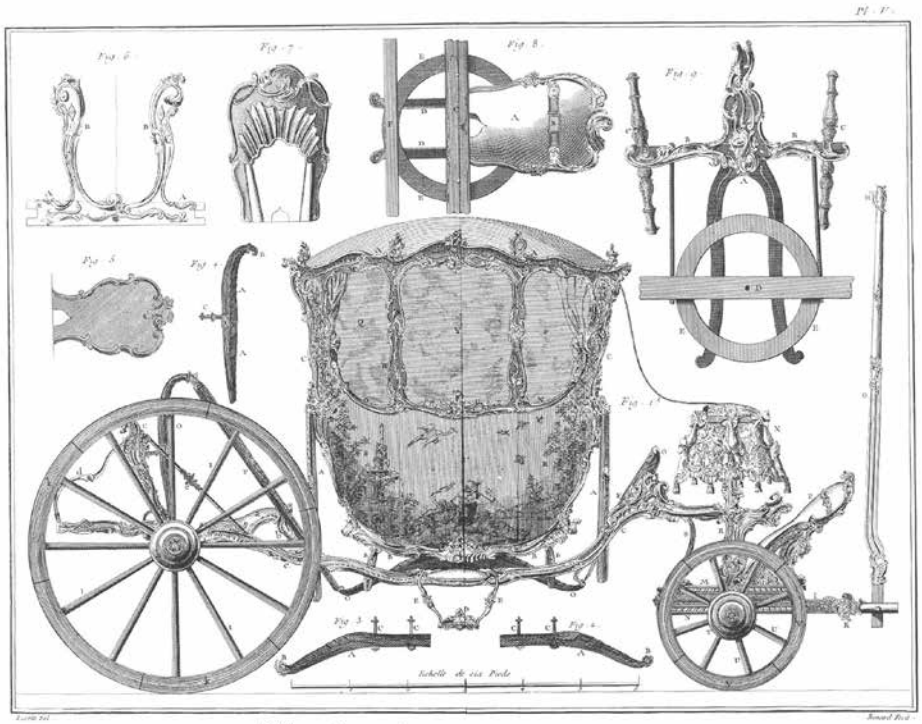

Fig. 5. *Enciclopédie. Recueil de plances*, t. IX, Paris 1759, pl. V, Sellier carrossier, *Berline ou vis-à-vis à panneaux arrases.*

za di essere partecipe del dibattito internazionale, come dichiareranno gli *Opuscoli quattro sopra il lusso* che pubblicherà nel 1785 con i Remondini a Bassano, dove si era rifugiato dopo la soppressione della Compagnia di Gesù, continuando intensa la sua attività di filosofo.
Condannando quanto del lusso si trasforma in «un eccesso di delicatezza, e di sontuosità nel comodo e nello splendor della vita […] che è condannato dall'Evangelio»[14], il Roberti afferma di contro che «se per lusso s'intende studio di ritrovamenti ora comodi ora leggiadri, e di lavori ingegnosi, nulla di più laudevole: dacché per tali argomenti assottiglianti l'arti, e prosperano gli artefici, li quali mangiano con letizia, mercé l'onorata fatica, quel pane, che mangerebbono a stento in un ozio infingardo»[15].
Così si comprende come fosse giustificata anche agli occhi dei più severi censori – e dunque inserita nel percorso del pensiero contemporaneo – un'operazione che coinvolse grandemente un artista affermatosi presso il pubblico internazionale come pittore di historia, le cui sontuose e modernissime pale d'altare avevano riscosso il plauso non solo degli intendenti ma anche del clero più conservatore, l'ottimo Gaetano Gandolfi.
Il pittore si prestò ad un'operazione lontana dai percorsi consueti – pitture su muro di smagliante bellezza, teste di carattere intensissime e distanti da qualsivoglia languore, come dell'epoca, dipinti di carattere sacro e da cavalletto, gioiosissime favole profane – per eseguire, operando in accordo con un artigiano del legno ovviamente espertissimo, un cocchio.
Per il senatore bolognese Vincenzo Marescalchi eseguì nel 1769, anno da lui stesso ricordato[16], impegnandosi al sommo come dimostrano i molti disegni preparatori pervenutici[17], gli scomparti di una carrozza d'oro, che possiamo credere essergli stata commissionata per l'occasione del passaggio a Bologna dell'imperatore del Sacro Romano Impero Giuseppe II d'Absburgo-Lorena[18], in viaggio verso Roma per orientare il Conclave che era diviso tra quanti volevano un pontefice favorevole ai gesuiti e coloro i quali invece altro che procedesse alla soppressione, che avvenne, dell'Ordine.
L'imperatore sostò in città due volte, più a lungo nel viaggio di ritorno, nel marzo e nel maggio di quell'anno, due occasioni imperdibili per la nobiltà bolognese e in particolare per il Marescalchi, molto coinvolto con le politiche dello Stato Pontificio, per fare sfoggio della migliore accoglienza possibile; furono organizzati sontuosi ricevimenti, feste, una visita ovviamente in pompa magna all'Istituto delle Scienze nelle due Accademie.
Secondo il costume, il Marescalchi volle accogliere al meglio l'illustre ospite, e chiese al più eccelso artista della scuola di dipingere per la sua carrozza di gala scene mitologiche su tavole a fondo d'oro zecchino, raffiguranti «Giunone e Giove atterrano un Titano», «la caccia del cervo preso da tre cani, per aria sono geni o giovanetti alati […] Diana e due Ninfe nel bagno, piccole figure […] il trionfo di Venere o della bellezza col carteggio delle Grazie e di geni, uno de' quali regge il globo terracqueo […] il trionfo di Nettuno che guida sul suo carro marino i cavalli e seguito da delfini per mezzo all'acqua […] uomo a cavallo, che incita al corso un cane da caccia […] una Ninfa di Diana che fa velo a sé col manto per coprire il corpo ignudo, ed altre tre

Donatella Biagi Maino

Due dipinti, una carrozza e la polemica sul lusso nel Settecento italiano

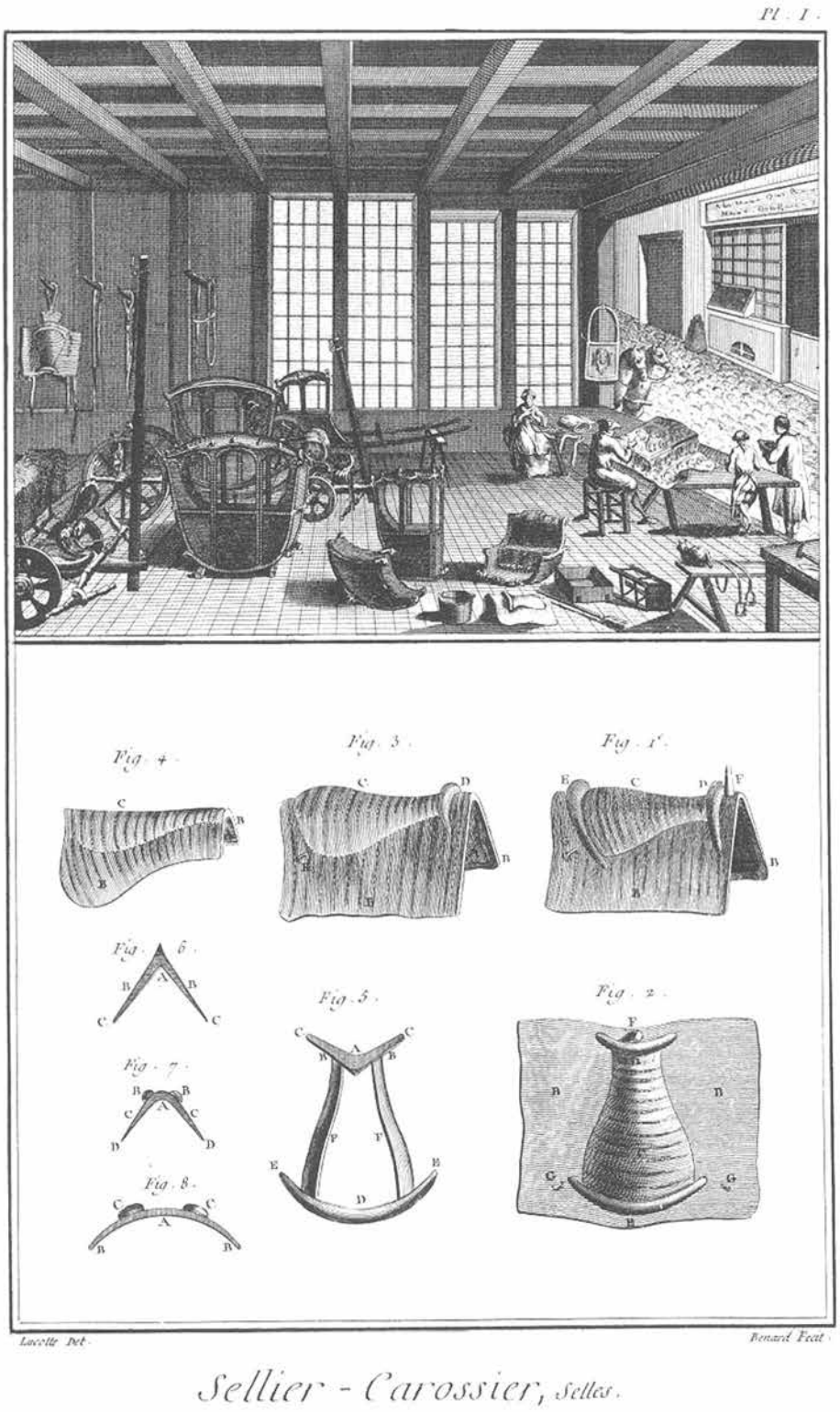

Fig. 6. *Enciclopédie. Recueil de plances*, t. IX, Paris 1759, pl. I, *Sellier - carrossier.*

compagne in attitudine si direbbe di sfuggire alla curiosità di Atteone […] Diana con altra Ninfa fuggente alla vista di Atteone già cangiato in cervo […] Milite a cavallo, in completa armatura, il quale colla spada sguainata minaccia di ferire»[19].
Immagini che non esitiamo a credere bellissime anche in virtù dell'esistenza di uno scomparto della carrozza, una tavola sottile come necessario su fondo d'oro zecchino raffigurante *Giove e Giunone che atterrano un titano*[20] (Fig. 3), a conferma che il cocchio dovette essere davvero stupefacente, una splendida visione per le vie porticate di Bologna, rilucente e smagliante per il bagliore dell'oro colpito dal sole.
Per suscitare stupore e meraviglia, certo, ciò che voleva il conte e che era in linea con il costume bolognese spesso stigmatizzato dai censori, prodigo di splendori: e dire che già nel secolo precedente in quel Paese origine della politica del lusso e del dibattito conseguente, in Francia, Luigi XIV aveva proibito, non ascoltato, l'uso dell'oro «per ristringere e moderare l'eccessiva ricchezza de' Cocchi»[21].
Dai molti disegni rimastici del progetto della carrozza Marescalchi possiamo credere che avesse la medesima foggia di una delle due berline illustrate nelle *planches* IV e V della voce *Sellier – Carrossier* dell'*Encyclopédie*[22] (Figg. 4 – 5), più probabilmente la IV; la costruzione di un così complesso oggetto d'arte suntuaria è illustrata nella prima delle *planches* del capitolo, nella quale si vede un pittore al tavolo di lavoro nella grande bottega del carrozziere (Fig. 6).
Non è dato sapere se Gaetano abbia lavorato fianco a fianco con l'artigiano, ovviamente, anche se lo crediamo probabile: una così complessa costruzione richiedeva una collaborazione stretta, e dell'artista sono note la precisione e puntualità nel lavoro e insieme un tratto specifico del carattere, la serena umiltà.
L'unica tavola pervenuta ad oggi chiude un decennio che aveva registrato la crescita splendida, come si diceva, dell'arte del Gandolfi, al 1769 già affermato in patria e in Europa – era stato richiesto di opere dalla lontana Moscovia; un milord inglese gli aveva commesso quei fulgenti dipinti che sono oggi al Dublin Castle, invenzioni profane di segno libertino, di libertà assoluta e freschezza di resa[23] -, e che comunque in patria si produce in operazioni al confine tra arte colta e puro decorativismo.
La carrozza, certo, piacque e le invenzioni del Gandolfi furono ammirate al punto tale da condurlo a replicare, non si sa per chi, la bella immagine con *Giovane e Giunone* e l'altra, altrettanto squisita, con *Venere sul cocchio tirato da cigni, e le tre Grazie*: sono i dipinti citati in apertura che in passato erano presso l'Arcade Gallery di Londra ed oggi, di proprietà del National Trust, sono custoditi in Osterley Park and House.
A mio parere non bozzetti, come altri ha supposto[24], bensì *d'aprés*, eseguiti in ragione del successo delle figurazioni su fondo oro.
Immagini seducenti per l'interpretazione gioiosa del soggetto, raffigurano una Venere giovinetta e scherzosa tra puttini che si affaticano sotto il peso del globo terracqueo; alle sue spalle, le tre Grazie allacciate in un movimento quasi di danza, e ai suoi piedi alcune perle luminescenti: memore ancora della cultura accostata nel corso della sua formazione condotta tra Bologna, dominata dagli astri di Donato Creti e del grande Crespi, e la pittura luminosa dell'ottimo Vittorio Bigari, e Venezia, dove poté studiare l'arte smagliante di Giambattista Tiepolo e di suo figlio, e di Sebastiano Ricci.

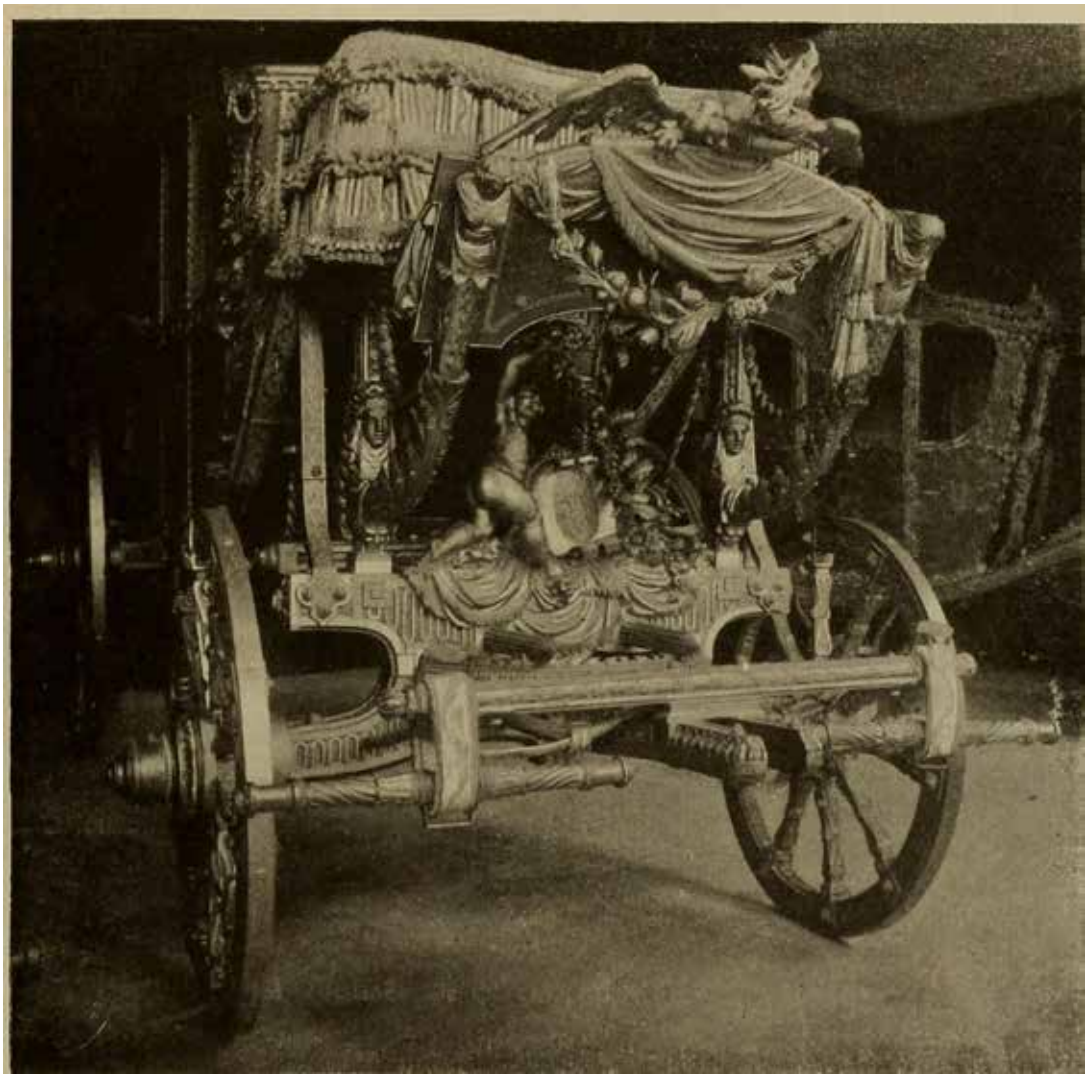

Fig. 7. M. Gandolfi, *Carrozza di gala* (da: L. BELLONI, *La carrozza nella storia della locomozione,* Torino – Milano – Roma 1901, p. 37).

La felicità di un colorismo raffinato e brioso si unisce alla solidità del disegno, secondo un lessico colto e raffinato che affonda le radici nello studio dei grandi precedenti dell'arte italiana, dal Cinquecento del Tibaldi e del Dell'Abate, i cui affreschi mirabili ornano la sede dell'Istituto delle Scienze, e del Tiziano, di Veronese, sino alla pittura amatissima dei Carracci e degli Incamminati, di Guido Reni, del Guercino e Carlo Cignani e Lorenzo Pasinelli: uno straordinario patrimonio di immagini e suggestioni cui il pronto ingegno e il talento duttile dell'artista fa ricorso alla definizione dei soggetti cui offre, nella franchezza di una pittura vivacissima e concreta, felicità di vita. Il *Giove e Giunone* è un dipinto altrettanto smagliante nella purezza del dettato pittorico per equilibrio del colore, quel colore che squilla luminoso nel bianco della veste della dea che contrasta con il giallo fondo del manto, il rosso del drappo alle sue spalle; strepitoso il disegno del corpo muscoloso del Titano scacciato da Giove e spinto dal puttino seminascosto dal mantello verde scuro.

Morbidissimo, nel segno che accarezza le forme, il sembiante della bella Ebe in secondo piano, che lentamente si svela dall'ombra, appena protetta da un velo leggerissimo: in rapporto compositivo con i tre puttini che reggono le corone degli dei, a concludere in perfetto equilibrio la composizione. Ma Gaetano non andrà oltre nella produzione di simili manufatti.
Sarà il figlio suo Mauro a raccoglierne il testimone (Fig. 7), e sono celebri tre carrozze da lui decorate, custodite al Musèe National du Château de Compiègne[25], i cui pannelli furono dipinti dal giovane artista nel 1789, allorché divideva la stanza col padre. Ma i tempi erano cambiati, e la grazia leggiadra e vagamente rococò degli sportelli, dell'imperiale e le molte parti che costituivano la struttura della carrozza apprestata da Gaetano, non era più di moda e forse già nel primo Ottocento la grande e bella berlina fu smontata nelle varie parti.
Al 1861 Gaetano Giordani, per altro erudito di certo spessore, non sa riconoscere l'antico uso delle tavole a fondo oro che enumera nel *Catalogo di quadri raccolti per una galleria particolare in Bologna entro il palazzo a Strada Maggiore segnato al civico N. 232* e le cita quali parti di una spinetta smembrata[26].

Note

[1] Il secondo dipinto è stato anche intitolato *Zeus with Cybele expelling Chronos* e *Zeus with Hera expelling Hephaestus.* Entrambe le tele misurano 60 x 70 cm; precedentemente erano presso la Arcade Gallery di Londra: vedi D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, pp. 39-40.

[2] Isaac de Pinto, *Essai sur le luxe,* Paris 1762, p. 7, in C. Borghero, *Introduzione* in *La polemica sul lusso nel Settecento francese,* Torino, 1974, p. IX.

[3] C. Borghero, *La polemica…*, 1974, p. XI; C. Carnino, *Lusso e benessere nell'Italia del Settecento,* Milano 2014.

[4] P. Chaunu, *La civiltà dell'Europa dei lumi* (Paris 1982), Bologna 1987, p. 309.

[5] Qui citati anche perché discussi, unitamente a Mandeville, Hume nell'opera di G. B. Roberti, *Del lusso. Discorso cristiano con un dialogo filosofico*, Bassano 1772, sul quale più oltre nel testo.

[6] C. Borghero, *La polemica…, 1*974, p. XII.

[7] D. Hume, *Saggi politici sopra il Commercio del Signor David Hume. Tradotti dall'Inglese di Matteo Dandolo veneto,* Bassaglia e Pavini, Venezia 1767.

[8] Vedi C. Carnino, *Il corpo tra benefica evoluzione dei bisogni e malattia. La riflessione su lusso e consumo nel Settecento italiano*, in *Metamorfosi dei Lumi. 7. Il corpo, l'ombra l'eco*, a cura di C. Leri, Torino 2014, pp. 39-57; Eadem, *Dal dibattito sul lusso alla pubblicità sul benessere. La stampa periodica e la percezione delle trasformazioni materiali nell'Italia del secondo Settecento,* in "Società e storia", 144, 2014, pp. 249-279; *Fede mercato utopia. Modelli di società tra economia e religione,* a cura di M. Albertone e C. Carnino, Milano 2016, con bibl.

[9] C. Carnino, *Lusso e benessere…,* p. 19.

[10] Sul gesuita Roberti vedi la *voce* del *Dizionario Biografico degli Italiani* a cura di M. Galtarossa, vo. 87, Roma 2016.

[11] Nell'operetta giovanile in versi *La commedia. Poemetto al sig. dottor Carlo Goldoni,* per Lelio dalla Volpe, Bologna 1755, scrivendo la storia delle rappresentazioni dall'antichità al contemporaneo si sofferma, con parole di lode, sulla riforma goldoniana.

[12] Si veda la recente edizione curata da S. Baragetti, Milano 2014, alla cui introduzione si rimanda (pp. 9-13); alle pp. 15-19 l'utile *Nota bio-bibliografica*. Ma cfr. anche E. Raimondi, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano 1989.

[13] G. B. Roberti, *Agli studiosi di Pittura Scultura e Architettura dell'Accademia Clementina Orazione […] detta nell'Instituto delle Scienze*, edita da Lelio dalla Volpe dietro impulso di G. P. Zanotti cui si deve la lettera dedicatoria.

[14] G. B. Roberti, *Del lusso…,* 1772, p. 5. Il testo continua: «Il lusso coll'eccesso della delicatezza nutre la concupiscenza della carne; e coll'eccesso della sontuosità la superbia della vita».

[15] G. B. Roberti, *Del lusso….,* 1772, p.4. Il testo prosegue significativamente (e finemente): «Se per lusso s'intende qualche moderato uso delle delizie innocenti, nulla di più permesso dalla benefica largità del creatore, che tante belle, e tanto soavi cose somministrò all'uomo; giacché l'austerità negletta e penitenziale, il ritiro povero e solitario è consiglio evangelico che si appartiene a pochi, non obbligo che riguardi tutti».]

[16] La datazione al 1769 della carrozza e conseguenti disegni e dipinti ad essa collegabili discende dalla citazione nella nota autobiografica di Gaetano Gandolfi, ms. B. 95, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio: «1769 una Carozza per il Sig. Marescalchi».

[17] Cfr. D. Biagi Maino, *Gaetano*…, 1995, pp. 39.

[18] *Ibidem*. L'ipotesi mi è stata suggerita da Alfeo Giacomelli.

[19] Questo elenco dei soggetti è stilato dal Giordani per il catalogo di vendita delle rarissime tavole nell'Ottocento, quando della carrozza si era persa memoria e si riteneva che i dipinti fossero in origine parte di un clavicembalo a spinetta: G. Giordani, *Catalogo di quadri raccolti per una galleria particolare in Bologna entro il palazzo a Strada Maggiore segnato al civico N. 232,* Bologna 1867, pp. 10 sgg., nn. 57, 64, 68, 86, 95, 124, 154, 155.

[20] D. Biagi Maino, in *Gaetano e Ubaldo Gandolfi. Opere scelte,* catalogo della mostra a cura di D. Biagi Maino (Cento), Torino 2002, p. 87.

[21] E. Chambers, *Dizionario Universale delle Arti e Scienze,* t. V, Genova 1771, t. V, p.365. Si noti la concordanza delle date con il *Discorso cristiano* del Roberti, che certo conobbe tale *Dizionario*, nei volumi appartenuti o all'Istituto delle Scienze o al Collegio San Luigi. Molte, inoltre, le biblioteche private di nobili ed intellettuali aggiornatissime cui il Roberti avrebbe potuto attingere (cito per tutte quella di Filippo Trenta, altro intellettuale attivo in Bologna, al cui vicenda cultura e politica fu di notevole spicco nell'evoluzione della società locale (cfr. D. Biagi Maino, *Gaetano*…, 1995, pp. 96-99).

[22] D. Diderot, *L'Encyclopédie. Sellier, carrossier, charron: Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication. Sellier-Carrossier-Charron*, À Paris, avec approbation et privilege du Roy, 1751-1780.

[23] Alla recente esposizione tenutasi a Dublin Castle sono stati esposti i due dipinti di Osterley Park and House: cfr. il catalogo della mostra *Making Majesty: Building and Borrowing the Regal Image at Dublin Castle* a cura di M. Campbell-W. Derham (settembre 2017 – aprile 2018), Dublin Castle 2017, p. 00.

[24] M. Cazort, *The Art of Embellishment: Drawings and Paintings by Gaetano and Mauro Gandolfi for a Festive Carriage*, in *Record of The Art Museum*, Princeton University, 52, Number 2, 1993, pp. 29-35.

[25] Cfr. J.-L. Libourel, *Patrimoine hippomobile: ètat des lieux,* "In situ. Revue des Patrimonies", 18, 2012, URL: http://journals.openedition.or/insitu79649. Si ritiene utile pubblicare la fotografia di una carrozza firmata da Mauro Gandolfi e ad oggi perduta che è stata resa nota da L. Belloni, *La carrozza nella storia della locomozione*, Torino – Milano – Roma 1901, pp. 37 – 38, una berlina eseguita nel XVII secolo e

riattata successivamente dal pittore: «Questa carrozza è in istato di perfetta conservazione; e su ciascuna delle sue fodrine porta dipinti episodi della storia di Ulisse e di Telemaco, firmati Mauro Gandolfi […].Ma siccome — a quanto il Du Somerard riferisce — la carrozza rimase a Bologna fino oltre alla metà del presente secolo, tanto che servì persino al solenne ingresso del papa Pio IX in Bologna il 1857, così può darsi che il Mauro Gandolfi, morto il gennaio 1834 in Bologna, abbia avuto a ridipingerla. Certo, come si può giudicare specialmente dalla riproduzione dell'avantreno, è una delle bellissime date dall'arte italiana della prima metà del secolo XVII».

[26] G. Giordani, *Catalogo*..., 1861, p. 10.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

La devozione degli Arcivescovi di Monreale alla Vergine Maria

di Lisa Sciortino

«Era in pria questo luogo [Monreale, cioè] dilettosa foresta […]. Quivi arrivato […] il giovanetto Re Guglielmo II il Buono per gli ardori estivi del Sole, e per l'esercizio della caccia molle di sudore, e lasso, mentre che al rezzo di un albero posato, appena fu da sopravvegnente sonno sorpreso […] gli apparve Maria Santissima a manifestargli i copiosi tesori del Padre […] raccolti, e sotterra nascosi; acciocchè in servigio di Dio, e beneficio de' sudditi suoi tesoreggiando pel Cielo gl'impiegasse […]. Destosi l'ottimo Principe […] animato […] dall'effetto medesimo de' scoverti tesori a compiere le magnanime promesse, cui erasi per voto obbligato, erger fece […] il sontuoso sagro edificio, […] in genere di Mosaico per la copia dell'oro, del porfido, e d'altri marmi finissimi oggetto delle meraviglie di tutti»[1]. Il leggendario racconto dell'Arcivescovo Francesco Testa circa l'edificazione del Duomo di Monreale[2] e, da lì, la conseguente nascita della cittadina e della Diocesi, chiarisce l'indissolubile legame tra la Cattedrale normanna, non a caso intitolata a Santa Maria Nuova, e la Vergine. Già il sovrano committente Guglielmo II, infatti, dedicando il tempio d'oro alla Madonna consacrava Monreale al culto di Maria. Oltre alla *Madonna in trono col Bambino* mosaicata[3] al centro dell'abside maggiore (Fig. 1), la Cattedrale ospitò anche la tavola con *Odigitria*[4] (Fig. 2), la nota "*Madonna Bruna*" che, secondo i recenti studi condotti da Giovanni Travagliato e alla luce del restauro scientifico curato da Mauro Sebastianelli[5], potrebbe essere ricondotta alla metà del XIII

Fig. 1. Mosaicisti del XII secolo, *Madonna in trono col Bambino*, Monreale, Cattedrale.

Fig. 2. Pittore della metà del XIII secolo, *Odigitria*, tempera su tavola, Monreale, Cattedrale, (part.).

Fig. 3. Mosaicisti del XII secolo, *Odigitria*, Monreale, Cattedrale.

secolo, in età federiciana o comunque ancora sveva o protoangioina. L'opera raffigura la Vergine che indica nel Figlio la Via, da cui l'origine dell'epiteto ed è affine alla *Madonna col Bambino* (Fig. 3) realizzata in mosaico proprio sopra la porta del Paradiso[6] del Duomo di Monreale.

Cardinali e Arcivescovi succedutisi nel tempo alla guida della Diocesi di Monreale non potevano non celebrare il culto a Maria voluto da re Guglielmo. Così, tra le pagine del volume di G. Luigi Lello[7], si legge di un quadro della Madonna ubicato in Cattedrale nel quale «si vede in ginocchioni l'immagine di […] Arcivescovo vestito d'una Cappa rossa […] con queste lettere di sotto 'Guilielmus Montisregalis Archiepiscopus Decretorum Doctor natione Catalanus anno Domini 1379 fecit fieri'. E attorno vi sono le sue arme»[8]. Il dipinto citato, commissionato dall'Arcivescovo Guglielmo Monstri in carica dal 1362 al 1379[9], potrebbe essere identificato con la *Madonna dell'Umiltà*[10] del Museo Diocesano (Fig. 4), mutila delle sezioni laterali e in basso, derivata dal prototipo iconografico della *Mater Omnium* della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli e attribuita da Maria Concetta Di Natale a Barnaba da Modena[11]. Pure in Cattedrale doveva trovarsi la *Dormitio Virginis*[12], oggi esposta al Diocesano, a corredo di uno dei numerosi altari laterali dismessi nel tempo[13]. L'opera, di notevole qualità ma lacunosa in molte parti per la caduta della pellicola pittorica, è riconducibile a pittore siciliano della fine del XV secolo, vicino ai tratti gotico-catalani di Tommaso de' Vigilia. Propone il tema iconografico dell'Assunzione di Maria, inserendo in primo piano la mandorla di luce con la Madonna prima di ascendere al cielo.

Fig. 4. Barnaba da Modena (attr.), *Madonna dell'Umiltà*, tempera su tavola, seconda metà del XIV secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 5. Scultore siciliano, *Madonna del Popolo*, seconda metà del XV secolo, Monreale, Cattedrale.

Il Cardinale spagnolo Ausias de Spuig, a Monreale dal 1458 al 1483, tentò di incrementare il culto della Vergine attraverso la forza dell'immagine tridimensionale, impiegando la scultura al servizio della fede. La *Madonna col Bambino* meglio nota come *Madonna del Popolo*[14] (Fig. 5), opera di artista siciliano della fine del Quattrocento, reca alla base tre stemmi: quello del porporato committente, quello normanno e quello di Monreale. Parzialmente decurtata nelle pieghe delle vesti per consentirle di indossare abiti di stoffa, mantiene l'originale compattezza dei volumi e ricorda i modelli iconografici del Laurana. Secondo quanto riferisce il Krönig[15], l'ubicazione originaria della statua era dietro l'altare maggiore del Duomo. Nel 1589 il Cardinale Ludovico II Torres la fece trasferire nell'abside di destra al posto di un'icona di San Pietro[16].

Dedito al culto della Vergine fu anche il Cardinale Alessandro Farnese che, tra i numerosi interventi architettonici nel complesso monumentale della Cattedrale di Monreale compiuti tra il 1536 e il 1573 durante il suo episcopato, non tralasciò di far realizzare, nella lunetta sopra il portale adiacente all'ingresso della sala San Placido del Museo Diocesano, un dipinto attribuito ad Antonino Spatafora[17] raffigurante la *Madonna con il Bambino* (Fig. 6), coronata da due angeli e posta fra le figure di San Placido e del Farnese stesso con il motto FELIX CELI PORTA.

La devozione a Maria continua nel tempo succedendosi assieme ai Vescovi, così in pieno Cinquecento Ludovico I Torres già nel proprio stemma affianca le cinque torri disposte a scacchiera, emblema di famiglia, al motto *Ave Maria Gratia Plena* visibile, ad esempio, sul sarcofago marmoreo di Guglielmo II nel Duomo di Monreale, commissionato dell'alto prelato nel 1575 e arricchito dai versi incisi del poeta locale

Fig. 6. Antonino Spatafora (attr.), *Madonna col Bambino tra San Placido e il Cardinale Alessandro Farnese*, dipinto su parete, metà del XVI secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Antonino Veneziano. Con la realizzazione di un nuovo sepolcro per il re normanno, posto nella navata destra della Cattedrale, il Torres volle «recuperare il motivo ideale che collegava la sua attività con il sogno religioso di Guglielmo II»[18], ossia la visione della Madonna e la conseguente consacrazione della città e della Diocesi tutta alla Vergine[19].

Anche il suo illustre nipote, il Cardinale Ludovico II Torres (a Monreale dal 1588 al 1609), attento attuatore dei dettami della Riforma tridentina, attraverso i numerosi sinodi concentrò attorno a sé autorità religiose e civili per discutere e scegliere i provvedimenti da eseguire ai fini del generale miglioramento sociale e della vita della popolazione, incrementandone la fede. Come riferito, nel 1589[20] trasferì la scultura della *Madonna del Popolo* dalla nicchia centrale dell'abside maggiore all'altare di destra più accessibile ai fedeli, poiché la tavola raffigurante l'*Odigitria* perdeva il suo ruolo di devozione. Ciò spiegherebbe i motivi della sostituzione dell'immagine bidimensionale con quella tridimensionale, dimostrando che la potenza liturgica dei mosaici, dell'immagine sacra 'piatta', era divenuta oramai insufficiente per i fedeli[21]. Sul portico laterale della Cattedrale, invece, il Torres fece collocare la statua in marmo bianco[22] (Fig. 7), oggi esposta nella sala del Rinascimento del Museo Diocesano, completata dal motto PER VIRGINEM MATREM CONCEDAT NOBIS DOMINUS SALUTEM ET PACEM[23], documentata in quella posizione unicamente da un'incisione del volume di Michele Del Giudice[24].

Sebbene non palesemente collegata alla committenza dell'Arcivescovo Alfonso Los Cameros perché priva di stemmi o iscrizioni e precisi riferimenti documentari, la *Mazza capitolare*[25] d'argento del 1657 (Fig. 8), esposta al Museo Diocesano e proveniente dalla Cattedrale, esibisce un ornato scelto con devota attenzione. Gli elementi decorativi principali sono infatti cinque piccole figure realizzate a fusione che rappresentano i riferimenti della fede locale: la Vergine, posta in posizione apicale, circondata dai santi Benedetto, Castrense, Rosalia e Luigi IX, tutti legati alla storia votiva diocesana e facilmente identificabili grazie ai noti attributi iconografici: l'Immacolata rimanda alla dedicazione della Basilica intitolata a Santa Maria La Nuova; San Benedetto rievoca la presenza del monastero accorpato al Duomo del quale sopravvive lo splendido chiostro; Santa Rosalia ricorda la profonda devozione della vicina Palermo e della stessa Monreale; San Luigi rammenta la presenza al Duomo delle spoglie del re angioino. Le stesse figure di Santi, assieme a Pietro e Paolo, saranno realizzate per adornare l'altare maggiore d'argento commissionato dall'Arcivescovo Francesco Testa all'argentiere romano Luigi Valadier nel 1773, di cui si dirà più avanti.
Sul culto di Maria da parte dell'Arcivescovo Giovanni Roano, a Monreale nell'ultimo trentennio del Seicento, il Del Giudice riferisce «dell'esemplarissima devozione di Monsignore per la Gran Signora, la Santissima Vergine titolare della Chiesa, per la quale l'alto prelato ne ha sempre solennizzato le feste ogn'anno con

Fig. 7. Ambito gaginiano, *Madonna col Bambino*, marmo, prima metà del XVI secolo, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 8. Argentiere palermitano, *Mazza*, argento e argento dorato, sbalzato, cesellato, inciso e con parti fuse, 1657, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 9. Giovan Battista Firrera, Baldassare Pampillonia, Nicolò Musca, Carlo Rutè, Giovan Battista Marino, *Altare della Madonna del Popolo,* marmi mischi, 1687-1692, Monreale, Cattedrale.

pomposo apparato, copioso di lumi, e con gran machine d'argento al Santuario, per collocarvi l'immagine di Santa Maria del Popolo, ivi esposta all'adorazione dei Popoli, che […] vi vengono, d'ogni condizione, da Palermo, e da altre parti ancor più lontane». E continua: «Quella venerabilissima statua di S. Maria del Popolo […] stava prima in un vecchio tabernacolo di legno dorato, fatto all'antica senza un piccolo ornamento. Monsignore per nobilitare dovutamente la sede della Gran Padrina del tempio, e della città, e la Tribuna, e l'Altare, e il Tabernacolo, l'ha rinovati con artificiosi lavori di marmi di varj colori»[26]. Fu questo uno dei primi interventi architettonici di Roano nel Duomo di Monreale, con l'impiego dei marmi *mischi* tipici dell'arte decorativa barocca isolana. Sia l'altare del Sacramento, nell'abside di sinistra, che quello della Madonna del Popolo (Fig. 9), a destra, sono simili negli elementi architettonici e ornamentali. Quest'ultimo ospita, entro una nicchia, il ricordato simulacro ligneo della Vergine. Sopra la trabeazione è posta la grande corona sostenuta da due putti e affiancata, in asse con le colonne, da due grandi vasi. Gli zoccoli delle colonne recano l'iscrizione JO.ES ROANO/ AR.PVS., mentre in prossimità dei capitelli, entro cartigli, sono raffigurate dodici stelle gialle in campo nero. Nei pennacchi curvilinei della nicchia sono intarsiati il Sole e la Luna e al di sotto delle basi delle colonne si vedono la torre accompagnata dall'iscrizione ARMATURA FORTIUM e la fontana con il motto SALIENTIS IN VITAM[27]. Il paliotto, ornato da volatili, corolle di fiori e riccioli vegetali, presenta al centro il monogramma mariano coro-

nato. Sui plinti alle pareti che reggono gli angeli, tre per lato, si legge COELI/ JANUAE/ OBSEQUUNTUR/ …/ COELESTIS/ HIERUSALEM. Il quarto zoccolo recava l'iscrizione ELECTI JANITORES XII PORTARUM[28]. Riferisce il Del Giudice che «rimediovvi la generosa Pietà e singular devozione verso la gran Signora del presente Monsignore e Arcivescovo, ergendovi con splendidissima munificenza questa Machina, ed Altare di marmi di varii colori lavorati a fiorami»[29]. Forte fu la venerazione dell'alto prelato spagnolo nei confronti della Madre di Dio, confermata anche dal documento del 1698[30], redatto in occasione della «festività della Natività della Beatissima Vergine Maria da celebrarsi all'otto di Settembre per l'infradetta Matrice chiesa di Monreale cioè havere a fare tutto l'apparato e Machina dell'Altare maggiore consistente in paramenti di velluto e damasco adornati di fiori d'argento et oro […] fiori d'argento e gigli d'argento et amiscate con pampine verdi […] di sopra l'apparato di velluto […]. Item le balaustrate che apparono nel disegno si devono allargare e sopra ogni una di esse ci devono mettere cinque o più grastoni di fiori […], di più il Sole e la luna […] risplendenti come luce». Ulteriore testimonianza della devozione del Roano alla Madonna, oltre ad aver inserito nel proprio stemma il motto *Ave Maria*[31], è la scelta di incastonare al centro del grande ricciolo vegetale del proprio pastorale[32], realizzato da orafo messinese in filigrana d'argento e pietre policrome, la placca raffigurante la nascita della Vergine attorno a cui gira l'iscrizione AR.DO. ILL.MO. D. IO. ROANO (Fig. 10), oltre che a far realizzare una croce in smeraldi, diamanti e smalti da donare alla effigie della Madonna di Trapani[33]. D'altra parte, nota P. Filippo Rotolo «sotto la guida della Spagna, il mondo cattolico visse una specie di

Fig. 10. Argentiere messinese, *Pastorale con scena della Natività della Vergine*, filigrana d'argento, rame dorato, pietre policrome, 1692 ca., Monreale, Cattedrale, cappella Roano, (part.).

Fig. 11. Scultore siciliano, *Immacolata*, marmo, inizi del XVIII secolo, Monreale.

Fig. 12. Argentiere palermitano, *Fibula con scena della Natività della Vergine*, argento dorato, metà XVIII secolo, Monreale, Museo Diocesano.

crociata a favore del privilegio di Maria»[34] e, riferisce la Di Natale, «Sovrani spagnoli, quali Filippo IV e Filippo V, sollecitarono i Papi per una definizione del culto all'Immacolata»[35].

Come altri suoi predecessori pure di origini iberiche, il Cardinale Alvaro Cienfuegos[36], a memoria del terremoto che colpì Monreale l'1 settembre 1726, fece realizzare a maestranze locali dell'epoca una statua dell'*Immacolata* in marmo bianco (Fig. 11), posta su un alto piedistallo e collocata di fronte alla facciata principale del Duomo. Raffigurata secondo l'iconografia tradizionale, la Vergine è affiancata in basso da due puttini. Sulla base si legge la dedica del committente: VIRGINI DEI MATRI/ A LABE ORIGINIS IMMUNI/ CUIUS AUSPICIIS/ URBS A TERREMOTO ET TREMEFACTO/ CIVIUM CORDA A RUINA/ VINDICATA FUERE ALBARUS CIENFUEGOS ARCHIEP./ DOMINUS ET ABBAS/ VOTO SUSCEPTO. Dall'altro lato: OB AEDES ET CORDA FIRMATA/ CURANTE FRANC. ANT. BRU/ VICARIO G. GUBERNAT[37].

Fig. 13. Luigi Valadier, *Paliotto con scena della Natività della Vergine*, argento e bronzo dorato, 1768-1770 ca., Monreale, Cattedrale.

L'Arcivescovo Francesco Testa, illuminata guida della Diocesi dal 1754 al 1773, attento ad incrementare il fervore della fede locale[38], pubblicò nel 1762 un interessante volume, esposto al Museo Diocesano e proveniente dalla Cattedrale, che riferisce puntualmente di tutti i festeggiamenti organizzati in occasione della solenne incoronazione dell'immagine scultorea della *Madonna del Popolo*[39]. Nella prima pagina del volume si precisa il senso dell'attenzione dei fedeli verso i simulacri «non perché già credessimo risedere in esse alcuna Divinità, o celestiale virtù nascosta; ma sì bene per indirizzare loro un sacro culto da' Teologi relativo appellato, e dalla somma veracità de' SS. Padri approvato, e stabilito a fine di onorare l'Eccellenza del Prototipo, che in quelle si venera»[40]. Per tali ragioni ed essendo già da secoli vivo a Monreale il culto verso la Vergine, l'Arcivescovo chiese al Capitolo di San Pietro di far dono delle corone d'oro al simulacro della Madonna[41]. Il giorno stabilito per l'incoronazione fu l'8 settembre del 1762[42]. I festeggiamenti furono accompagnati da celebrazioni atte a preparare gli animi della popolazione[43]. L'Arcivescovo si curò anche della sistemazione del Duomo «qual si conveniva […] acciocchè dal vederlo così abbellito, ed ornato ciascuno ad abbellire ancora, e ornare l'anima propria, vivo tempio di Dio, nuovo incitamento prendesse»[44]. La Cattedrale fu addobbata con drappi fregiati d'oro e d'argento accompagnati da versetti riferiti alla Madonna e tratti dalla *Vulgata*[45]. Tra le decorazioni vi era «un medaglione dipinto a guazzo, effigiante la Vergine, e adornato da due Angeli, l'uno dei quali in atteggiamento stava di posarle sul capo la Corona, e l'altro di sostenerne l'Immagine, con ai piè la seguente iscrizione […]: QUAE TIBI DIVINOS SUPER EFFULGERE CAPILLOS NUMINIS ALMA PARENS

Fig. 14. Pietro Duranti (attr.) su cartone di Gioacchino Martorana, *La Madonna appare in sogno a Guglielmo II*, *ante* 1767, Monreale, Museo Diocesano.

Fig. 15. Gioacchino Martorana, *Immacolata tra i Santi Pietro*, Carlo Borromeo e Filippo Neri, olio su tela, 1763, Monreale, Cappella storica del Seminario Arcivescovile (Palazzo Torres).

AUREA SERTA DAMUS MUNERA SUNT PERITURA AT TU COELESTIA SERTA MUNERA VIRTUTIS NON PERITURA REFER. Al di sotto poi tre scudi pendevano, l'uno de' quali nel mezzo posto lo stemma rappresentava del Sommo Regnante Pontefice, l'altro a lato destro l'arme di S.A. E.ma il Signor Cardinale Enrico duca di Jorch Arciprete della Vaticana Basilica, e il terzo quelle del R.mo Capitolo di S. Pietro»[46]. I festeggiamenti si protrassero per giorni, per giungere infine al momento atteso da tutti: «Terminata la Messa, di pieviale ammantato stando egli [l'Arcivescovo Testa] davanti lo stesso altare, l'una delle due Corone […] pose primariamente sul capo del Celeste Bambino tra il giulivo rimbombo […] delle campane di tutte le Chiese della Città […]. In appresso […], cinse similmente dell'altra Corona la fronte della Vergine […]»[47]. Le citate corone d'oro[48], in esposizione nella sala dei Vescovi del Museo Diocesano, sono ornate da elementi a fastigio alternati a coppie di testine di cherubini alate e impreziosite da pietre preziose. Sul *verso* si legge R. CAP. S. PETRI DE VRBE/ HANC CORONAM AVREAM/ EX LEGATO ILL. COM. ALEXAN./ SFORTIÆ HVIC B.M.V.D.D.D./ A. 1761.

Per l'occasione, Testa fece realizzare una lastrina di rame incisa con l'immagine della Madonna del Popolo coronata accompagnata dall'iscrizione *Sanctæ Mariæ de Populo dictæ Imago, quæ in maximo Monregalensi Templo colitur, ab Collegio Canonicorum Vaticanæ Basilicæ aureâ coronâ ex legato Alexandri Sfortiæ Pallavicini donata 6 Idus Septembris anno MDCCLXII*, e ne distribuì le stampe[49]. Fu realizzata in argento dorato anche la fibula di piviale[50] istoriata con la *Nascita della Vergine*, esposta al Diocesano (Fig. 12). Il Testa scelse la medesima scena per il grande paliotto d'argento dell'altare maggiore del Duomo, da lui commissionato all'orafo Luigi Valadier, e completato con scene della vita della Madonna[51] (Fig. 13). Instancabilmente dedito al culto della Madre di Dio e al Suo particolare legame con la città di Monreale, Testa contribuì a diffondere il celebre tema iconografico del Sogno di Guglielmo, cui si è già accennato. Tale tema ebbe larga fortuna grazie alla sua promozione indetta dall'Arcivescovo e la leggenda fu riportata con enfasi dall'alto prelato anche nel suo volume *De vita et rebus gestis Guillelmi II Siciliae Regis* del 1769, la cui *Prefatio* del romano Silvestro Pomarede propose l'iconografia del *Sogno* sviluppata nel formato orizzontale. Principale interprete figurativo di tale tema fu il pittore palermitano Gioacchino Martorana che, dietro commissione del Testa, realizzò il cartone per l'arazzo, attribuito a Pietro Duranti e datato *ante* 1767[52] (Fig. 14), e riprodusse il medesimo soggetto nella tela[53] voluta per il Seminario di Monreale ed esposta, assieme all'arazzo, nella sala San Placido del Museo Diocesano. Fu anche autore, nel 1763, della pala d'altare con l'*Immacolata tra i Santi Pietro, Carlo Borromeo e Filippo Neri*[54] (Fig. 15), recentemente ricontestualizzata nella Cappella storica del Seminario Arcivescovile di Monreale (Palazzo Torres).

Ancora l'immagine dell'*Immacolata* (Fig. 16) fu scelta dal prelato per adornare di pitture il portale della sacrestia[55] della Cattedrale. Una struttura fortemente aggettante, dipinta sulla parete bianca, incornicia la porta d'ingresso alla sacrestia. La finta architettura, poggiante su colonne, tortili nella sezione inferiore e scanalate in quella superiore e culminanti con capitelli corinzi dorati, sorregge una trabeazione con fron-

Fig. 16. Maestranze siciliane, *Immacolata tra gli Evangelisti*, affresco, 1762, Monreale, Cattedrale, sacrestia.

tone con arco spezzato al centro del quale trova posto un medaglione coronato e ornato da festoni fitomorfi. L'ovale incornicia la raffigurazione della Vergine. Sull'architettura trovano posto i quattro evangelisti affiancati dai relativi simboli apocalittici.

Riprendendo un'osservazione della Di Natale, «appare con potente evidenza che il tema della Madonna nei più svariati aspetti figurativi e simbolici, nei più disparati ambiti di rappresentazione, pittura, scultura, […], e così via, nel corso secolare del tempo e in ogni più recondito angolo della nostra isola, ha rappresentato il collante di una spiritualità indelebile che ormai costituisce patrimonio della cultura comune»[56].

Note

[1] F. Testa, *Descrizione delle feste fatte nella città di Monreale in occasione d'essersi coronato il venerando insigne simulacro della Vergine Sagratissima detta del Popolo ovvero Santa Maria la Nuova*, Palermo 1762, pp. 5-6.

[2] Cfr. L. Sciortino, *Il Duomo di Monreale*, San Vendemiano 2012.

[3] Per le fotografie realizzate all'interno del Duomo di Monreale ringrazio il parroco d. Nicola Gaglio per la gentile disponibilità mostrata.

[4] E.B. Garrison, *Italian romanesque panel painting*, Firenze 1949, p. 59; W. KrÖnig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965, pp. 256-257; W. KrÖnig, *Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale*, in *Miscellanea pro arte*, Duesseldorf 1965, pp. 179-184; V. Pace, *Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV)*, in *I bizantini in Italia*, Milano 1982, p. 453; M. Andaloro, *Nel cerchio della luce. I mosaici da simulacro a modello*, in *L'anno di Gugliemo, 1189-1989. Monreale: percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989, pp. 106-110; M. Andaloro, scheda n. 117, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Palermo 1995, p. 446; G. Bongiovanni, scheda I,9, in *Gloria Patri. L'Arte come linguaggio del Sacro*, catalogo della mostra a cura di G. Mendola, Palermo 2001, pp. 62-63; G. Travagliato, *Icona graece, latine imago dicitur: culture figurative a confronto in Sicilia (secc. XII-XIX)*, in *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, p. 43; L. Sciortino, *I tesori perduti del duomo di Monreale nell'inedito inventario della Maramma della Cattedrale del 1838*, in "OADI Rivista diretta da M.C. Di Natale, a. I, n. 2, dicembre 2010, p. 175; L. Sciortino, *Le "eccezionali eccellenze" nelle collezioni del Museo Diocesano di Monreale*, in *Sogni d'oro. Criticità ed eccellenze nella Sicilia post-industriale*, a cura di G. Santoro, Palermo 2014, p. 88. L. Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, saggio introduttivo di M.C. Di Natale, Palermo 2016, p. 24; L. Sciortino, *Ioannìkios Cornero e le icone del Museo Diocesano di Monreale*, in *Icone. Tradizione e contemporaneità. Le icone bizantine della Sicilia nord-occidentale e la loro interpretazione contemporanea*, Piana degli Albanesi 2019, p. 65; M.C. Di Natale, *L'icona di Monreale*, in M. Sebastianelli e G. Travagliato, *L'Odigitria detta 'di Guglielmo II' della Cattedrale di Monreale*, "La Fondazione Sicilia tra ricerche e restauri" collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, Palermo 2019, pp. 13-15.]

[5] G. Travagliato, *La* Madonna della Bruna *di Monreale: un testimone della* maniera cypria *nell'abbazia benedettina del re Guglielmo II*, in M. Sebastianelli e G. Travagliato, *L'Odigitria*…, 2019, pp. 17-53; M. Sebastianelli, *La* Madonna Odigitria *del Duomo di Monreale dalla leggenda alla realtà: storia, tecnica e restauro critico di un'antica icona*, in M. Sebastianelli e G. Travagliato, *L'Odigitria*…, 2019, pp. 55-131.

[6] «Nessuno può entrare in Paradiso se non passa per Maria, che è la porta», San Bonaventura da Bagnoregio.

[7] Autore dietro il quale si cela l'illuminato committente Cardinale Ludovico II Torres.]

[8] G.L. Lello, *Historia della chiesa di Monreale,* Roma 1596, p. 63.

[9] Anno in cui fu scomunicato da Papa Urbano VI come si evince dalla pergamena esposta al Museo in occasione della mostra *Salutem et Apostolicam Benedictionem. La memoria salvata: pergamene e opere d'arte dei Signori Abati e Arcivescovi di Monreale* e conservata presso l'ASDMo. Cfr. L. Sciortino, *Documenti e tesori d'arte degli Arcivescovi di Monreale al Museo Diocesano*, opuscolo di corredo alla mostra, Palermo 2016, p. 17.

[10] M.G. Paolini, scheda n. 1, in *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1986-90)*, a cura della Soprintendenza per i Beni storici e artistici, Palermo 1994, pp. 13-25; E. De Castro, scheda I,10, in *Gloria Patri*..., 2001, pp. 64-65; L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte. La Committenza degli Arcivescovi*, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale collana di studi diretta da M.C. Di Natale", n. 1, Palermo 2011, p. 15.

[11] M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI Rivista diretta da M.C. Di Natale, a. V, n. 12, dicembre 2015, note 16 e 17; L. Sciortino, *Il Museo*..., 2016, p. 24. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Una mostra per l'arte in Sicilia nell'età dei Chiaromonte*, in *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato, Palermo 2020, p. 29; G. Travagliato, *Trecento gotico doloroso e cortese in Sicilia: le opere in mostra*, in *Chiaromonte*..., 2020, pp. 288-289, che ne propone la ricostruzione grafica.

[12] G. Travagliato, *Icona graece*..., in *Tracce d'Oriente*..., 2007, p. 56; L. Sciortino, *I tesori* ..., in OADI, a. I, n. 2, 2010, p. 174

[13] W. KrÖnig, *Il Duomo*..., 1965, p. 258; L. Sciortino, *Il Duomo*..., 2012, p. 202, nota 192.

[14] A. Cuccia, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 128; L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, p. 18; L. Sciortino, *Il Duomo*..., 2012, p. 164.

[15] W. KrÖnig, *Il Duomo*..., 1965, p. 258.

[16] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, p. 18.

[17] G. Davì, *Monreale tra Cinque e Seicento*, in *Pompa magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, catalogo della mostra a cura di G. Davì e G. Mendola, Piana degli Albanesi 2008, p. 23; L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, p. 27.]

[18] G. Schirò, *Monreale città di re e di vescovi*, in *L'anno*..., 1989, p. 50.

[19] L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, p. 30; L. Sciortino, *Il Duomo*..., 2012, p. 162.

[20] V. Abbate, *"Torres adest": i segni di un arcivescovo tra Roma e Monreale*, in "Storia dell'arte", 116/117 (nuova serie 16/17), 2007, p. 34; L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, p. 46.

[21] W. KrÖnig, *Il Duomo*..., 1965, p. 57.

[22] L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 48-49.

[23] G.L. Lello, *Historia*…, 1596, p. 25; W. KrÖnig, *Il Duomo*…, 1965, p. 103.

[24] M. Del Giudice, *Descrizione al Tempio, e monasterio di Santa Maria Nuova, di Monreale. Vite de' suoi Arcivescovi, Abbati e Signori*, Palermo 1702, lamina II. Cfr. pure L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 48; L. Sciortino, *Memoria e storia. Frammenti d'arte nelle matrici calcografiche del volume di Michele Del Giudice*, in *Censimento, Conservazione e Restauro di matrici calcografiche e litografiche antiche e moderne in Sicilia*, a cura di R. Mazzarino, Palermo 2013, p. 33.

[25] L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 87-88.

[26] M. Del Giudice, *Descrizione*…, 1702, p. 121.

[27] L. Sciortino, *La cappella*…, 2006, pp. 87-88; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 92; L. Sciortino, *Il Duomo*..., 2012, p. 167-169.

[28] M. Del Giudice, *Descrizione*…, 1702, p. 79; L. Sciortino, *La cappella*…, 2006, p. 89; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 92.

[29] M. Del Giudice, *Descrizione*…, 1702, p. 79.

[30] Cfr. L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 92-93.

[31] Cfr. L. Sciortino, *La cappella*…, 2006, p. 57 e p. 60.

[32] *III Mostra d'arte sacra,* Rassegna Regionale retrospettiva del paramento e dell'arredo, Caltanissetta 1954; S. Giordano, *Lo splendore di Monreale*, Palermo 1988, p. 90; M.C. Di Natale, *Dallo scriptorium al tesoro di S. Maria la Nuova*, in *L'anno*…, 1989, p. 194; M.C. Di Natale, scheda n. II,95, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, pp. 249-251; M.C. Di Natale, scheda n. 114, in *Splendori*…, 2001, pp. 433-434; L. Sciortino, scheda n. 2, in *La cappella*…, 2006, pp. 96-98; L. Sciortino, scheda n. 4, in *Tracce d'Oriente*…, 2007, pp. 174-175; L. Sciortino, *Monreale*..., 2011, pp. 105-106; L. Sciortino, *Gemme, ori e ricami. Le arti decorative al Museo Diocesano di Monreale*, in C. Dell'Utri, in *La didattica museale per le arti decorative. Il progetto "La Torre Narrante" al Museo Diocesano di Monreale*, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale, Didattica 1, collana diretta da M.C. Di Natale", Palermo 2014, p. 16.

[33] M.C. Di Natale, scheda n. I.58, in *Il Tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale-V. Abbate, Palermo 1995, p. 154; M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000, II ed. 2008, p. 166; M.C. Di Natale, scheda n. 54, in Splendori…, 2001, pp. 342-343; M.C. Di Natale, L'illuminata committenza dell'Arcivescovo Giovanni Roano, in L. Sciortino, La cappella…, 2006, p. 22; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 104-105. L'opera è custodita al Museo Pepoli di Trapani.

[34] F. Rotolo, *L'Immacolata Concezione di Maria Madre di Gesù*, in *L'Immacolata nell'arte in Sicilia,* catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale-M. Vitella, Palermo 2004, pp. 27-28.

[35] M.C. Di Natale, *L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia*, in *L'Immacolata*..., 2004, p. 62.

[36] V. Pensato, *Vite degli Arcivescovi di Monreale*, ms. dell'Archivio Storico Diocesano di Monreale, 1896, *ad vocem*.

[37] W. KrÖnig, *Il Duomo*…, 1965, p. 26; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 118. Cfr. pure L. Sciortino, *Coralli trapanesi al Museo Diocesano di Monreale*, in *Platimiro Fiorenza RossoCorallo Arte sacra*, catalogo della mostra a cura di R. Fiorenza-C. Costanzo, Palermo 2014, p. 9.

[38] Cfr. G. Schirò, *Monreale*…, in *L'anno*..., 1989, p. 56.

[39] F. Testa, *Descrizione*…, 1762; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 132-133.

[40] F. Testa, *Descrizione* ..., 1762, pp. 3-4.

[41] F. Testa, *Descrizione*…, 1762, p. 4; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 132.

[42] «Volendo pertanto il nostro Prelato […] far la gloriosa incoronazione di questa venerata immagine dell'alma Vergine, il fausto scelse, e candido giorno anniversario del suo natale, […] e la di lui Cattedrale il proprio sacro titolo festeggia», F. Testa, *Descrizione delle*…, 1762, p. 7; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 132.

[43] «conciossiaché non basta all'esser di perfetti Cristiani porre la giustizia nelle esteriori cerimonie, e nella fidanza d'esser gente eletta, senza osservare la divina legge, e purgar la mente, e il cuor dagli errori, che lo spirito della verace religione contristano, e guastano», F. Testa, *Descrizione*…, 1762, pp. 7-8; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 132.

[44] F. Testa, *Descrizione*…, 1762, pp. 11-12; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 132.

[45] F. Testa, *Descrizione*…, 1762, pp. 12-13; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 132-133.

[46] F. Testa, *Descrizione*…, 1762, pp. 13-14; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 132-133.

[47] F. Testa, *Descrizione*…, 1762, pp. 19-20; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 133.

[48] L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 133-134; L. Sciortino, *I tesori perduti*…, in "OADI", a. I, n. 2, 2010, p. 163.

[49] F. Testa, *Descrizione*…, 1762, pp. 22-23; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 133.

[50] L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 134; L. Sciortino, I *tesori perduti*…, in "OADI", a. I, n. 2, 2010, p. 161.

[51] L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, pp. 138-141; L. Sciortino, *Il Duomo*…, 2012, pp. 169-171. Cfr. pure D. Sutera, *Modelli, disegni e perizie di architetti "romani"*, in *Ecclesia Triumphans. Architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Palermo 2009, pp. 42-43.

[52] C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, tav. LXXVIII, fig. 8; E. D'Amico-R. Civiletto, scheda I.21, in *Mirabile Artificio*. *Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M. Guttilla, Palermo 2006, pp. 132-134; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 135; L. Sciortino, *La sala San Placido nel Museo Diocesano di Monreale: sede della mostra, in Sicilia Ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto, catalogo della mo-*

stra a cura di M.C. Di Natale-G. Cornini-U. Utro, "Quaderni Museo Diocesano di Monreale collana diretta da M.C. Di Natale", n. 2, Palermo 2012, p. 196. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano*, in *Monreale*..., 2019, p. 67.

[53] C. Siracusano, *La pittura*…, 1986, pp. 325, 329; G. Bongiovanni, *Settecento pittorico: sembiante barocca e ragione classica*, in *L'anno*…, 1989, p. 304; C. Siracusano, *Gioacchino Martorana*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, tomo II, Milano 1990, p. 787; M. Guttilla, *Martorana Gioacchino*, in DAS, *Pittura*, vol. II, 1993, p. 341; G. Barbera, scheda n. 30, in *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1986-90)*, a cura della Soprintendenza per i Beni storici e artistici, Palermo 1994, pp. 147-148; G. Bongiovanni, scheda I,36, in *Gloria Patri*…, 2001, p. 110; M. Guttilla, scheda n. I.20, in *Mirabile Artificio*…, 2006, p. 130; L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 136; L. Sciortino, *La sala*..., *in Sicilia*..., 2012, p. 197.

[54] G. Bongiovanni, *Settecento pittorico: sembiante barocca e ragione classica*, in *L'anno di Guglielmo, 1189-1989. Monreale: percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989, p. 300; M. Marafon Pecoraro, scheda I.16, in *Mirabile Artificio*…, 2006, pp. 122-123.

[55] L. Sciortino, *Monreale*…, 2011, p. 136.

[56] M.C. Di Natale, *Ave Maria. La Madonna in Sicilia immagini e devozione*, introduzione di M. Luzi, Palermo 2003, p. 60.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Il *San Giuseppe con Gesù Bambino* di Domenico Nolfo a Partinico – Dallo studio al restauro

di Loris Panzavecchia

Il gruppo scultoreo raffigurante San Giuseppe con Gesù Bambino, custodito nell'omonima chiesa di Partinico, rappresenta un'opera ben nota alla comunità locale, per la forte tradizione che ancora oggi mantiene la festività del Santo, celebrata, attraverso la venerazione del suo simulacro. Nella ricorrenza annuale la scultura, infatti, viene portata in processione per le vie del paese perché tutti i cittadini rendano omaggio al Santo Patriarca, accolto con le tradizionali preghiere, le offerte e i festosi fuochi pirotecnici. La storica Confraternita[1], che cura l'organizzazione delle celebrazioni, provvede anche al mantenimento dell'opera, attraverso l'applicazione di tradizionali "cure" tramandate e reiterate fino ad oggi. Il recente restauro[2], diretto e condotto da chi scrive, ha portato alla luce maggiori conoscenze sulla scultura di Domenico Nolfo, non solo storiche ma soprattutto tecniche, ed ha condotto ad un nuovo approccio alla conservazione e la manutenzione dell'opera, nel rispetto delle qualità materiali del manufatto e delle istanze del restauro moderno.

Fig. 1. Domenico Nolfo, 1778, *San Giuseppe con Gesù Bambino*, Partinico, Chiesa di San Giuseppe.

L'opera e il suo contesto

L'opera (Fig. 1), interamente realizzata in legno, rientra nelle produzioni artistiche di carattere devozionale della seconda metà del Settecento[3]. Essa raffigura San Giuseppe, con una mano protesa al Figlioletto, mentre con l'altra si appoggia ad un bastone in argento[4], la verga miracolosamente fiorita perché Egli divenisse il casto sposo di Maria[5]. Erette su un alto podio rivestito da nuvole e da una teoria di testoline angeliche, le due figure sono rappresentate nell'atto di accennare un passo, in maniera speculare, con le rispettive gambe più esterne flesse e avanzate. Tale espediente va letto non solo come tentativo di dare maggiore dinamicità intrinseca alle figure (aspetto pure evidenziato dal movimento dei panneggi), ma anche nell'ottica – già programmata nel momento dell'ideazione della scultura –

di un'opera destinata al culto cittadino e ai riti processionali. La postura "andante" doveva già di per sé comunicare l'idea di due figure realmente in movimento – l'avanzata della processione, appunto – e questo aspetto non dovette sfuggire allo scultore, che aveva già elaborato importati commissioni.
Riguardo all'autore, la tradizione popolare e storiografica rimanda allo scultore Domenico Nolfo[6], seppure fino ad oggi non siano state pubblicate dettagliate notizie documentarie.
Figlio d'arte, nasce a Trapani nel 1730 da Antonio, anche lui scultore, così come il fratello Francesco e il nonno, Giuseppe o Domenico il Vecchio[7]. Una famiglia dunque di artisti dediti all'arte della scultura in legno e in "legno, tela e colla", una tecnica[8], che oggi definiremo più genericamente come "polimaterica", tipica del trapanese. Della sua vita privata alcune notizie sono fornite dal Serraino[9]: egli contrae il matrimonio con Francesca Corso nel 1753 ed abita nella città natale in una casa di fronte la chiesa di Sant'Agostino; possiede alcuni terreni nelle vicine Paceco e Nubia. Sappiamo che Domenico era anche mobiliere, come si evince dalle notizie riportate sempre dal Serraino[10] in cui lo scultore si impegna nel 1765 ad inviare dei letti in legno al distaccamento militare di Mazara. La sua attività principale rimaneva, comunque, quella dello scultore in legno e polimaterico. Insieme al padre e al fratello Francesco, si dedica anche all'arte del presepe[11], realizzando personaggi ed animali.
Tra le sculture più importanti di Domenico vanno ricordate le statue lignee del *San Giuseppe col Bambino*[12] nella chiesa della SS. Annunziata a Trapani e il *Santo Alberto*[13], rivestito d'argento, realizzato per l'ex chiesa di Santa Maria delle Grazie ed oggi nella omonima chiesa parrocchiale della stessa città.
Tra le opere più famose dello scultore troviamo alcuni gruppi facenti parte dei cosiddetti *Misteri*[14] di Trapani, diciotto carri, con le rappresentazioni di alcuni momenti della Passione di Cristo, che vengono portati in processione per la città durante le celebrazioni del Venerdì Santo. Domenico, insieme al fratello Francesco[15], realizza con la tecnica "legno, tela e colla" almeno tre gruppi[16], la Sentenza[17], la Spogliazione[18] e la Ferita al costato[19] (Figg. 2–4), gruppi che, a detta del Mondello[20] si distinguono per espressività ed eloquenza.
Sono note pure diverse opere realizzate con la stessa tecnica interamente di mano di Domenico, ma risulta di particolare interesse una scultura, analoga alla nostra, che rappresenta appunto *San Giuseppe con il Bambino*[21] (Fig. 5), già nella chiesa di San Giuseppe a Trapani, oggi conservata nella chiesa del Carminello, nella quale possiamo rintracciare una perfetta corrispondenza tra i due gruppi. Le figure hanno una posa pressoché identica: Giuseppe con una mano si regge al bastone mentre porge l'altra al Bambino; entrambi, colti nell'atto di accennare un passo, si rivolgono l'uno all'altro con uno sguardo amorevole.
Una differenza la riscontriamo però nella trattazione volumetrica delle vesti e dei panneggi, ma non è un caso: la scultura trapanese infatti non è realizzata interamente in legno come la nostra, ma ha una struttura interna rigida su cui i due corpi sono modellati con tele imbevute di colla, gesso e poi dipinte.
Un confronto è pure possibile con un altro gruppo scultoreo già citato, sempre con gli stessi soggetti, custodito presso la chiesa di Maria SS. Annunziata di Trapani. Questa scultura (Fig. 6), talvolta attribuita alla mano di Francesco[22] Nolfo, è realizzata in le-

Fig. 2. Domenico Nolfo, 1772, *La sentenza,* Trapani, Chiesa del Purgatorio (foto di F.sco Stanzione).

Fig. 3. Domenico Nolfo, 1777, *La spoliazione*, Trapani, Chiesa del Purgatorio(foto di F.sco Stanzione).

Fig. 4. Domenico Nolfo, 1771, *La ferita al costato,* Trapani, Chiesa del Purgatorio(foto di F.sco Stanzione).

gno policromo, e ripropone con caratteri simili lo schema delle due figure sacre, ma con una dinamicità diversa: la gestualità è accentuata dalla mano del Bambino protesa verso il padre, che regge però in mano una croce. È importante notare la scelta di soluzioni simili nei due gruppi scultorei per l'esecuzione della base: anche nel gruppo dell'Annunziata, come in quello di Partinico, infatti, il piedistallo è avvolto da nuvole e da teste angeliche, disposte ed assemblate con le stesse tecniche.

Tornando alla nostra scultura, le notizie storiche che ce la fanno riferire con certezza alla mano di Domenico Nolfo non sono molte: è lo studioso trapanese Serraino[23] che fa un cenno alla commissione, citando notaio e data della stipula dell'atto, ma non aggiungendo nessun altro dato. Queste fonti, comunque, hanno consentito di con-

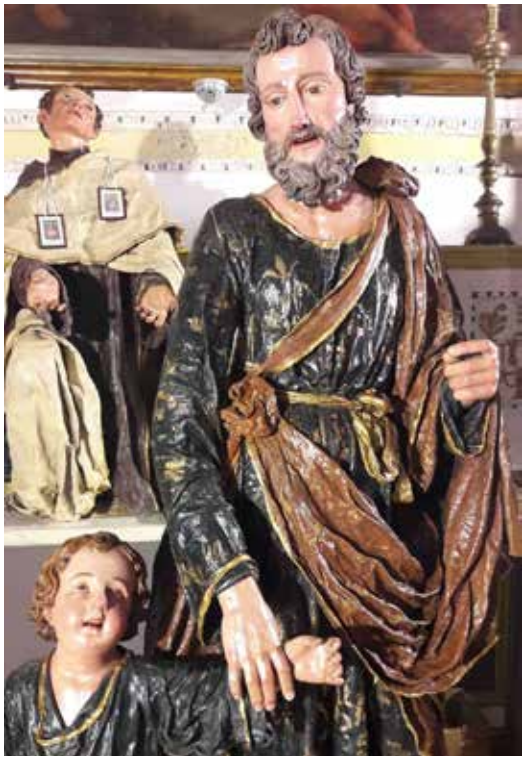

Fig. 5. Domenico Nolfo, *San Giuseppe con il Bambino*, Trapani, Chiesa del Carminello (giá nella chiesa di San Giuseppe).

Fig. 6. Francesco o Domenico Nolfo, *San Giuseppe con il Bambino,* Trapani, Chiesa di Maria SS. Annunziata - Trapani.

durre una ricerca archivistica mirata, che ha permesso di rintracciare i documenti originali.

Si riporta di seguito la trascrizione dell'atto[24] dal notaio trapanese D. Francesco Aloisio Buzzo redatto in data 3 luglio 1778:

«Die Tertio Iulii undecimae indictionis Millesimo Septingentesimo Septuagesimo Octavo

Pateat qualiter Dominicus Nolfo Civis huius Urbis Drepani mihi notario cognitus praesens coram nobis sponte dixit, et fatetur habuisse, et recepisse a Reverendo Sacerdote Don Cajetano tripodo Partinici et modo hic Drepani reperto quoque mihi notario cognito praesente et stipulante uncias trigintanovem, tarenos vigintiquatuor, et granos decem et octo habitas in diversis vicibus, diebus, et partitis […].

Declarans dictus Reverendus de Tripodo dictas pecunias fuisse, et esse ei contributas […], videlicet: uncias decem a Domino Joseph Giganti Partinici, et reliquas uncias vigintinovem, tarenos vigintiquatuor et granos decem et octo a diversis piis Christifidelibus[…].

Et sunt dictae unciae 39.24.18 superius confessae pro materiale tam lignaminum quam colorum, et aliorum necessariorum ac magisterio, manifactura, sculptura et pictura binarum statuarum unius videlicet Gloriusi Patriarchae Sancti Ioseph et alterius Divini Infantis […] in unico pedemstallo […]»

Come si legge, con tale atto, stipulato presso lo studio del notaio, il reverendo sacerdote don Gaetano Tripodo di Partinico affida al trapanese Domenico Nolfo la realizzazione dell'opera; la spesa è sostenuta in parte da don Domenico Giuseppe Gigante, partinicese, il quale dona la generosa cifra di 10 once, e la restante

Fig. 7. Particolare della base della scultura in cui sono evidenti i sistemi di incastro tra le diverse parti di legno.

Fig. 8. Particolare del manto interno di San Giuseppe in cui +¿ emersa la lacca verde durante la pulitura.

somma da parte di "alcuni pii fedeli cristiani". La cifra totale di 39 once, 24 tarì e 18 grani dovrà servire per l'approvvigionamento delle materie prime, il legno i colori e quant'altro necessario per l'ideazione, la realizzazione, la scolpitura e la coloritura del gruppo di due statue, raffiguranti il "Glorioso Patriarca San Giuseppe" e il "Divino Infante" su un unico piedistallo.
È importante notare come buona parte della commissione sia stata sostenuta economicamente dai fedeli, segno, questo, della grande affezione che gli abitanti della città di Partinico dimostravano verso la figura del Santo e della già radicata tradizione cultuale. Non è un caso che la Confraternita del Glorioso Patriarca San Giuseppe, fondata già nel 1611, sia una delle più antiche della città[25]; essa inoltre ha svolto un ruolo primario nell'edificazione dell'omonima chiesa, trasferendosi dall'antica sede del Monastero del Carmine[26] nel nuovo edificio sacro, edificato tra il 1737 e il 1739 sui resti dell'ex chiesa di San Francesco lo Vecchio[27]. La commissione del gruppo scultoreo a Domenico Nolfo, si inserisce infatti in un ricco corollario di iniziative, condotte nell'arco di quarant'anni, volte al completamento e alla decorazione della nuova chiesa[28] e all'esecuzione di opere destinate alla venerazione del Santo. Tra queste, oltre alla nostra scultura, merita di essere citato il ciclo pittorico di sei tele ottagonali con storie della vita di San Giuseppe commissionate nel 1747 da Domenico Maddalena ai fratelli Antonio e Vincenzo Manno[29].

Tecniche esecutive, stato di conservazione e interventi precedenti

La scultura realizzata dal Nolfo nasce, quindi, sia come principale "immagine" del Santo presso la nuova chiesa, posto in una grande nicchia al centro dell'abside, sia come simulacro per il culto popolare.
Essa è composta da varie porzioni di legno, assemblate e lavorate per ottenere i volumi desiderati[30]. Troviamo vari legni, come il faggio, usato per il basamento, e il pioppo, con il quale sono realizzate le due figure e la maggior parte degli elementi. Attraverso lesioni e fessurazioni che si propagano dal supporto fino agli strati di finitura, è possibile osservare le linee di commettitura, cioè i punti di giuntura delle varie parti di legno. In particolare è interessante notare il modo in cui la figura di

San Giuseppe è ancorata alla base (Fig. 7): si può osservare infatti una trave in noce che dalla base, fermata con grossi chiodi in ferro, si innesta nella schiena del santo. Interessante anche la realizzazione della parte decorativa della base: sul volume principale sono prima applicate le nuvole, poi le teste dei cherubini e per ultime le ali, realizzate tutte in diversi pezzi.
Quasi tutta la statua è rivestita di foglie d'oro o d'argento: per arrivare a questa finitura era prima necessario trattare la superficie lignea con una preparazione a base di gesso e colla che, una volta levigata, veniva rivestita da due o più stesure di bolo armeno, un'argilla rossa che serve sia ad accogliere la foglia sia a dare profondità di tono al metallo[31]. L'oro o l'argento, quindi, a seconda delle superfici, veniva applicato con una colla leggera e poi brunito per renderla lucente. Molte parti della scultura erano in origine decorate con delle lacche, ossia resine colorate trasparenti che rivestivano parti come le ali dei putti, dove è ancora visibile, ma anche le vesti delle due figure. Basandoci su queste tracce, e confrontandola anche con la analoga scultura del Carminello a Trapani prima esaminata, la figura di San Giuseppe in origine doveva avere una veste azzurra con decori in oro e un mantello verde (Fig. 8), mentre il Bambino una tunica rossa con il mantello dorato (in argento meccato).
La scultura, destinata alla devozione popolare e a riti processionali in occasione della festività del Santo, mostrava i segni del naturale invecchiamento dei materiali costitutivi, ma anche di danni di origine antropica e trasformazioni accorse durante i secoli. Osservando la scultura ai raggi UV (Fig. 9), era evidente la stratificazione di sostanze sovrammesse, dovute sia a rifacimenti sia a interventi di manutenzione. Su tutta la superficie era presente uno spesso strato di oli applicati per la manutenzione cui ogni anno la statua era sottoposta con l'intento di renderla più vivida, anche se questa pratica ha causato sia problemi di conservazione sia un'alterazione della leggibilità dell'opera.
Sul supporto ligneo erano presenti molte fessurazioni, lesioni e distacchi, talvolta anche con perdita di materiale plastico, come, ad esempio, l'alluce del piede sinistro di San Giuseppe, e altre piccole porzioni nelle nuvole, nelle ali dei putti e nelle modanature della base.
Tutte le superfici mostravano vari livelli di abrasione superficiale, dovuta sia all'uso cultuale dell'opera sia al citato procedimento di manutenzione annuale. Inoltre alcuni materiali inseriti in interventi precedenti si erano alterati, come i ritocchi sull'oro che erano incrostati e anneriti a causa della presenza dell'olio di noce non polimerizzato. Anche il posizionamento del Bambino era stato modificato nel tempo: la figura infatti, distaccatasi, dalla sua sede originale è rimasta mal posizionata e soprattutto in condizioni precarie per lungo tempo.
L'accumulo di depositi coerenti e la sovrapposizione dei vari stesure di protettivi e ravvivanti, ormai imbruniti e alterati, conferivano all'opera un'immagine appesantita e cromaticamente non equilibrata. Ne risultava una lettura complessiva falsata che impediva la corretta comprensione della scultura (Fig. 10).
Come spesso accade alle opere devozionali, sulla scultura sono accorsi nel tempo vari interventi che potremmo definire di innovazione. Questi erano volti a mantenere fruibile l'opera per il culto dei fedeli o anche per aggiornare la sacra immagine al gusto dell'epoca. Tra questi interventi i più importanti hanno riguardato il rifacimen-

Fig. 9. Particolare della veste di San Giuseppe vista in fluorescenza UV.

Fig. 10. Visione d'insieme dell'opera prima del restauro.

Fig. 11. Mano di San Giuseppe durante i test di pulitura a luce naturale.

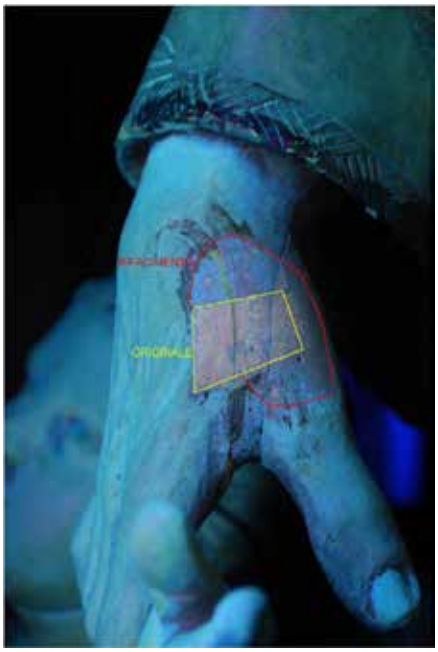

Fig. 12. Mano di San Giuseppe durante i test di pulitura ai raggi UV.

Fig. 13. Il viso del Bambino durante la pulitura a tampone.

Fig. 14. Visione d'insieme dell'opera dopo il restauro.

to parziale delle vesti di San Giuseppe e del Bambino, e forse in queste fase si sono perse le cromie delle lacche sopra descritte.

Anche gli incarnati sia delle figure che degli angeli avevano subito vari rimaneggiamenti. Al di sotto dello strato di olio, infatti, erano presenti più livelli di pittura con colorazioni diverse, ma che in fase di restauro si è deciso – in accordo con la Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo – di non mantenere per riportarli all'originale.

Il restauro: materiali e metodi

Avendo ben chiaro il quadro complessivo dell'opera, con l'autorizzazione delle Curia di Monreale, si è dato inizio all'intervento di restauro, condotto sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo. Tutti gli interventi sono stati eseguiti con materiali compatibili e distinguibili, nel massimo rispetto del manufatto, della sua integrità e delle sue qualità materiche. Le metodologie adottate sono state scelte secondo i principi di reversibilità e ritrattabilità[32], così da assicurare possibili interventi futuri. Tutte le operazioni sono state effettuate nell'ottica del minimo intervento, a garanzia dell'autenticità e originalità dell'opera[33]. Il cantiere è stato allestito presso i locali annessi alla chiesa.

Dopo una prima spolveratura per rimuovere i materiali di deposito incoerenti, si è proceduto con la messa in sicurezza di tutti i margini delle lacune e delle altre parti distaccate, per evitare la perdita di materiale originale. Tutte le parti in legno sono state poi disinfestate per prevenire attacchi da insetti xilofagi.

Sono stati quindi eseguiti su varie aree della superficie i test di pulitura per trovare i punti di solubilità delle sostanze da rimuovere. Questa fase, che è forse la più importante in un intervento di restauro, è stata complessa ed è stato necessario trovare diverse soluzioni per ogni tipo di superficie, in modo da restituire la superficie originale dell'opera senza rischiare di comprometterla. La pulitura ha principalmente rimosso

Fig. 15. Particolare del Bambino a fine restauro.

gli strati di olio di noce che nel tempo si erano stratificati sull'opera. Come accennato prima, questa pratica che sicuramente aveva il nobile obiettivo di mantenere la scultura vivida e protetta, in realtà ha avuto il risultato contrario, sia per lo sfregamento della superficie che ha certamente provocato delle abrasioni, sia perché le stesure di olio – che impiegano mesi ad asciugare – avevano assorbito dall'ambiente polvere, particolato, fumo e ogni altra sostanza dispersa nell'aria. Un trattamento più complesso è stato adottato invece per gli incarnati, che presentavano vari livelli di ridipintura; le analisi ai raggi UV sono state fondamentali per distinguere gli strati originali da quelli di rifacimento (Figg. 11, 12). La metodologia ha previsto l'applicazione di un gel contenente solventi, una pulitura a tampone, e poi la rifinitura a bisturi (Fig. 13).
È stato necessario procedere al disassemblaggio della figura del Bambino per poter completare la pulitura, ma anche per riconfigurarla poi nella posizione corretta. Si è quindi proceduto con le reintegrazioni plastiche, cioè con la ricostruzione di alcune parti mancanti, come l'alluce del piede sinistro di San Giuseppe. Per avere una maggiore resistenza è stato inserito un perno sul quale poi è stata fatta la ricostruzione plastica. Lo stesso procedimento è stato adottato per ricostruire parti delle dita delle mani mancanti sia nella figura di San Giuseppe che del Bambino. Alcuni altri perni inoltre sono stati inseriti come rinforzo di parti originali distaccate.
Un aspetto di fondamentale importanza ha riguardato la stabilità delle due figure sulla base: il San Giuseppe, infatti, sebbene fosse trattenuto da quella piccola trave di cui si è detto, era distaccato dalla base e aveva troppo margine di movimento. Per ovviare al problema, i piedi sono stati incollati con iniezioni di adesivo e forati in punti nascosti

per inserire dei perni di vetroresina che attraversano lo spessore dei piedi e della base. Le intercapedini, infine, sono state colmate con polpa di cellulosa legata con adesivo vinilico a bassa concentrazione di acidi. Con lo stesso sistema è stato ricollocato il Bambino, che ha ritrovato la sua posizione originale e ha rimesso la sua mano in quella di Giuseppe.

L'ultimo gruppo di operazioni ha riguardato la presentazione estetica, ovvero la stuccatura di tutte le lacune e la reintegrazione delle superfici. Le parti dorate e argentate presentavano lacune molto vaste e diffuse. Sussisteva inoltre, come sopra descritto, il problema delle decorazioni a lacca, non più esistenti, ma di cui si erano trovati e recuperati ampi lacerti (nelle zone più interne e protette). Si è presentato quindi un problema di metodologia nella reintegrazione che doveva tenere conto sia delle lacune, sia delle trasformazioni, ma soprattutto dell'uso cultuale cui la scultura è destinata. Si è ritenuto innanzitutto importante mantenere le superfici argentate e dorate, lasciando l'aspetto ormai storicizzato e fissato nella memoria collettiva della scultura; di conseguenza, le lacche non sono state integrate, considerando sia la loro volontaria rimozione in un intervento di rinnovamento dell'opera, sia l'invasività di una loro eventuale riproposizione.

Le aree più grandi sono state reintegrate con foglia oro o argento, applicate con tecnica a guazzo, in maniera analoga all'originale, ma interponendo uno strato di sacrificio tra le parti integrate e quelle originali. Gli incarnati e le altre parti dipinte sono state poi integrate con colori ad acquerello e a vernice con tecnica mimetica, mentre i decori delle vesti, laddove mancavano, sono stati reintegrati con la stessa foglia oro

Fig. 16. Particolare di una testa angelica a fine restauro.

applicata a missione, cioè fatta aderire con un'oleoresina, sempre con uno strato di sacrificio interposto. La scelta di eseguire integrazioni mimetiche è stata dettata sia da considerazioni tecniche sia dalle esigenze cultuali che richiedevano un aspetto quanto più completo e leggibile possibile. Le successive fasi di equilibratura, in particolare delle lamine metalliche integrate, sono state volte alla distinguibilità dei materiali d'intervento, oltre che alla riduzione delle interferenze visive. L'intervento si è concluso con la verniciatura finale protettiva, prevedendo i fattori di rischio cui l'opera va incontro durante le celebrazioni in onore del Santo Patriarca (Figg. 14–16).

Abbreviazioni

A.S.T. Archivio di Stato di Trapani
B.F.T Biblioteca Fardelliana di Trapani
M.R.P.T Museo Regionale Pepoli di Trapani

Note

[1] F. La Franca, *Confraternita del Patriarca San Giuseppe, Partinico. Memoria e ricerche – 1611-2011*, Partinico 2011.

[2] Il gruppo scultoreo è stato restaurato, previo nulla osta dell'Arcidiocesi di Monreale e sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, tra settembre 2018 e marzo 2019.

[3] G. Bongiovanni – V. Menna, *La scultura e l'intaglio in legno a Trapani e nel trapanese*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco* , a cura di T. Pugliatti – S. Rizzo – P. Russo, Catania 2012, pp. 283 ss.

[4] Il bastone ha un'anima in legno rivestita con lamine di argento cesellato (mentre il fiore è in rame dorato) che presentano dei punzoni, così come le aureole delle due figure e le rispettive medaglie a forma di sole, quest'ultime in argento con parti dorate. Tutti questi elementi, complementari alla scultura, insieme a diversi altri ex-voto sempre in argento, meriterebbero uno studio approfondito per poter individuare l'argentiere e la data di esecuzione.

[5] Cfr. *Giuseppe*, in J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, *ad vocem*.

[6] I. Bruno, *Nolfo Domenico*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Vol. III. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, ad vocem.

[7] Sul capostipite della famiglia Nolfo le fonti ottocentesche (G.M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri Trapanesi per santità, nobilità, dignità, dottrina ed arte*, 1840, M.R.P.T., ms. 14 C 8, pp. 675-676; G.M. Di Ferro, *Biografia degli uomini illustri trapanesi*, vol. I, Trapani 1830, rist. anast. Palermo 1973, p. 163) e le successive ricerche del Serraino (M. Serraino, *Trapani nella vita civile e religiosa*, Trapani 1968, p. 133), sono discordi e riportano date e commissioni (riprese dagli studiosi successivi) che risultano incompatibili; è possibile che qualche errore di interpretazione delle fonti primarie sia stato reiterato nel tempo generando confusione non solo cronologica ma anche nella distinzione di personaggi omonimi. Ad esempio, alcune sculture in marmo che il Fogalli cita come opere di Domenico il Vecchio, sono talvolta ricondotte al nipote, tra l'altro con vistosi salti temporali. L'esatta discendenza della famiglia rimane da chiarire, come notato da Ivana Bruno nella voce sulla famiglia Nolfo: cfr. *Corallari e scultori in corallo, madreperla, avorio, tartaruga, conchiglia, ostrica, alabastro, ambra, osso, attivi a Trapani e nella Sicilia occidentale dal XV al XIX secolo*, a cura di R. Vadalà, 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, p. 388.

[8] B. Figuccio, *La scultura polimaterica trapanese e la tecnica di esecuzione*, in *Legno, tela &… La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, catalogo della mostra a cura di A. Precopi Lomabrdo – P. Messana, Erice 2011, pp. 47-54.

[9] M. Serraino, *Trapani…*, 1968, p. 134.

[10] *Ibidem*.

[11] F. Mondello, *L'arte nel presepio per le piccole figure degli scultori Nolfo di Trapani*, 1905, B.F.T., ms. 190, p. 9.

[12] Cfr. M. Serraino, *Trapani*..., 1968, p. 135.

[13] *Ibidem*.

[14] M. Mineo, *Trapani: i Misteri del Venerdì Santo*, Trapani 1995.

[15] La collaborazione di Domenico con il fratello Francesco nella esecuzione dei tre *Misteri* è riportata dalla storiografia locale, sebbene non vi siano fonti documentali che lo attestino.

[16] F. Mondello, *La Processione del Venerdì Santo in Trapani ossia la Passione di Gesù Cristo illustrata con venti gruppi statuari detti Misteri e con cenni storico-esegetici*, 1901, B.F.T., ms. 313, p. 15; M. Serraino, *I Misteri*, Trapani 1950, p. 17.

[17] L. Novara, *I gruppi processionali di Trapani*, in *Legno, tela*..., 2011, pp. 142.

[18] *Idem*, p. 144.

[19] *Idem*, pp. 146-147.

[20] Mondello, *La Processione*..., 1901, p. 15.

[21] Va notato che nella stessa chiesa sono conservati due gruppi scultorei analoghi, che hanno talvolta generato confusione nella corretta interpretazione delle fonti storiografiche. Tuttavia, il confronto con l'opera partinicese rende particolarmente evidenti le analogie (posture, dimensioni, stile) con solamente uno dei due gruppi trapanesi.

[22] M. Serraino, *Trapani*..., 1968, p. 135.

[23] *Idem*, p. 134.

[24] A.S.T. Fondo notarile di Trapani, Notaio Domenico Francesco Aloisio Buzzo, minute 1777-1778, XI indizione, pp. 836-837. Si ringraziano la dott.ssa Fulvia Bartolone per la collaborazione nella ricerca archivistica e il prof. Giovanni Travagliato per la trascrizione e interpretazione del testo.

[25] Ricordiamo che Partinico, sebbene sia stato un territorio i cui primi insediamenti risalgono all'antichità e sia stato sfruttato per le sue risorse agricolo-boschive durante tutto il basso Medioevo, sia diventato un vero e proprio centro abitato solo tra il XVI e il XVII secolo; cfr. S. Bonnì, *Partinico nella storia*, Palermo 1983, pp. 116 ss.; cfr. anche L. D'Asaro, *Partinico dalle origini al XIX secolo, Vol II. – Dal decollo urbanistico della Sala al XIX secolo*, Palermo 2018, pp. 5 ss. Per la fondazione della Confraternita cfr. F. La Franca, *Confraternita del Patriarca* ..., Partinico 2011, p. 23.

[26] L. D'Asaro, Partinico dalle origini…, 2018, pp. 143-157.

[27] *Idem*, 110-112; cfr anche F.M.E.G. Villabianca, *Storia della Sala di Partinico*, ms. trascritto da N. Cipolla, Palermo 1997, pp. 101-102.

[28] Nel 1775 il sacerdote Domenico Rizzo fa decorare l'altare maggiore con stucchi; nel 1780, con la donazione di Antonio Lo Medico, viene eretto il campanile con tre campane. Cfr. F. La Franca, *Confraternita del Patriarca*..., 2011, pp. 11-34.

[29] M. Guttilla, *Manno Antonio* e *Manno Vincenzo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Vol. II. Pittura*, a cura di M.A. Spataro, Palermo 1993, ad voces.

[30] C. Baracchini-G Parmini – *Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche*, Firenze 1996, pp. 13-17; S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011, pp. 257 ss.

[31] G. Pignolo, *Effetti d'oro. Storia tecnica della doratura nell'arte*, Bologna 2000, pp. 99-103.

[32] U. Baldini, Teoria del restauro e unità di metodologia, Vol. I, Firenze 2003, pp. 23 ss.

[33] C. Brandi, *Teoria del restauro* (1963), Torino 1977, p. 9.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Statue lignee del Settecento nelle chiese di Ficarazzi: aggiunte alla produzione di Filippo Quattrocchi e della sua bottega

di Salvatore Anselmo

Ficarazzi, ridente cittadina che si affaccia sul mar Tirreno, sorge sulla strada litoranea che congiunge Palermo a Bagheria. Lungo la statale, infatti, si affacciano, oltre ad edifici storici, come la settecentesca villa con il suo monumentale scalone appartenuta ai Giardina, principi di S. Caterina, tre chiese che conservano opere d'arti di discreto interesse[1]. Nella Chiesa Madre, edificata ai piedi della dimora con il contributo degli stessi nobili[2], si custodisce, ad esempio, l'inedita statua di San Giuseppe con il Bambino in braccio realizzata nella bottega dello scultore Filippo Quattrocchi (Figg. 1, 2). Questi, nato a Gangi (Pa) nel 1738, si era stabilito a Palermo dove forniva opere per diversi centri delle provincie della Sicilia, come Agrigento, Caltanissetta, Enna, Messina e Trapani[3]. Il Patriarca, deturpato da fessurizzazioni e cadute di colore, si caratterizza per l'espressività del viso costituita da naso retto, zigomi ed arcate sopraccigliari evidenti, rughe sulla fronte e barba e capelli finemente scolpiti. È avvolto da un ampio panneggio dorato e regge, con entrambe le braccia, il Bambin Gesù similmente al San Giuseppe dell'eponima chiesa di Caltavuturo (Pa) riferito a Filippo Quattrocchi e bottega e datato all'ultimo quarto del Settecento[4]. L'opera di Ficarazzi, infatti, è affine, nella resa del viso, sia al San Filippo Apostolo della chiesa del SS. Salvatore di Gangi documentato nel 1813 al Quattrocchi sia ai diversi San Giuseppe riferiti allo stesso scultore e datati tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo seguente, come quelli Cefalù, Marineo, Milazzo, Polizzi Generosa e Villalba[5].

Le analogie inducono, quindi, a ricondurre al Quattrocchi e alla sua certamente fiorente bottega quest'opera che si potrebbe datare agli ultimi due decenni del Settecento. Nella stessa chiesa di Ficarazzi si custodisce, inoltre, un'altra inedita scultura raffigurante S. Atanasio (Figg. 3, 4) che, titolare dell'edificio, versa in precarie condizioni conservative. Il Santo, Vescovo e Dottore della Chiesa, con abiti di rito bizantino, *sàkkos* e *omofòrion*[6], è raffigurato con la classica postura a chiasmo. È affiancato da due angeli che reggono uno la mitria e l'altro il pastorale e il libro mentre con il piede sinistro schiaccia Ario. È una impostazione simile al San Nicolò di Bari della Cattedrale di Nicosia attribuito a Filippo Quattrocchi, di cui lo scultore, per soddisfare la committenza, pare che abbia anche eseguito il bozzetto[7]. Il Santo di Ficarazzi, dall'espressione quasi attonita e al contempo severa, è accostabile, in particolare per la resa del viso e della barba, a Gesù nell'orto degli ulivi della sagrestia della chiesa di S. Maria della Catena di Gangi del 1837 riferito a Francesco Quattrocchi (1779-1861), figlio di Filippo, o al Gesù che ascende in cielo della chiesa del SS. Salvatore di Nicosia (En)

Fig. 1. Filippo Quattrocchi e bottega, *San Giuseppe con il Bambino*, ultimi decenni del XVIII secolo, Chiesa Madre, Ficarazzi.

Fig. 2. Filippo Quattrocchi e bottega, *San Giuseppe con il Bambino*, ultimi decenni del XVIII secolo, Chiesa Madre, Ficarazzi.

realizzato prima del 1852 dallo stesso scultore[8]. I putti del Santo Atanasio, poi, timidamente coperti da un lembo di panneggio, sono affini a quelli che graziosamente accompagnano l'ascensione di Cristo dell'opera di Nicosia. I raffronti, come ancora la somiglianza del viso del Dottore della Chiesa con il San Giuseppe della Chiesa Madre di Campofranco (Cl) ricondotto sempre a Francesco e realizzato prima del 1861[9], permettono di riferire al citato artista, che in quest'opera dimostra il legame con il padre prima di giungere a quelle soluzioni marcatamente neoclassiche, come risulta nel Cristo Risorto della Chiesa Madre di Tusa (Me)[10], la statua di S. Atanasio verosimilmente scolpita nei primi decenni del XIX secolo.

In uno degli altari laterali della chiesa di San Girolamo di Ficarazzi si custodisce, invece, l'Immacolata Concezione (Figg. 5–7) rappresentata con il viso leggermente rivolto verso il basso, copricapo a strisce del popolo ebraico, mani sul petto, mantello azzurro fluttuante raccolto sul fianco sinistro, gamba destra leggermente avanti e tre testine di cherubini alati alla base. Chiaro è dunque il riferimento alle sculture raffiguranti la Vergine realizzate da Filippo Quattrocchi che è in contatto con Vito D'Anna anche per la documentata Madonna del Rosario del 1761 della chiesa di S. Maria della Catena di Gangi di cui fornisce il disegno[11], e con Ignazio Marabitti (1719-1797), come conferma il Santo Stefano del 1780 della chiesa di Santa Maria della Consolazione di Termini Imerese (Pa), opera che, stando al documento di commissione, doveva avere il parere dello scultore[12]. Il simulacro di Ficarazzi è, infatti, accostabile all'Immacolata Concezione del 1799 della Chiesa Madre di Termini Imerese, un tempo riferita a Francesco Quattrocchi e successivamente ricondotta a ben ragione al padre Filippo[13]. Il raffronto con l'imponente statua di Termini

Imerese e con altre statue raffiguranti le Madonne eseguite da Filippo Quattrocchi tra gli ultimi decenni del Settecento e gli inizi del secolo successivo[14], permette di datare l'opera di Ficarazzi, che accenna a soluzioni neoclassiche nella posa aggraziata, slanciata e leggermente arcuata, al medesimo periodo e di ricondurla allo stesso scultore[15]. Non è tuttavia da escludere l'intervento della bottega, possibilmente del già menzionato figlio Francesco che si avviava all'arte seguendo le orme del padre e che realizza, però, opere più affine ai linguaggi dei neostili.

Allo stesso ambito culturale che fa capo al Quattrocchi, sebbene occorra un restauro che elimini le pesanti ridipinture per meglio individuare quelle caratteristiche compositive che aiutano a comprenderne l'ambito di produzione, si potrebbe pure riferire l'Immacolata Concezione dell'eponima chiesa, detta del Patellaro, di Ficarazzi[16], di dimensioni minori rispetto al precedente simulacro e raffigurata con la mani giunte, viso verso l'alto, mantello svolazzante raccolto sul fianco sinistro e testine di cherubini alati. La scultura, a differenza della Vergine della chiesa di San Girolamo, è ancora legata alla cultura rococò, lo dimostrano sia la morbida posa sia il movimento del mantello. Queste caratteristiche permettono di datare l'opera al settimo-ottavo decennio del Settecento.

Fig. 3. Francesco Quattrocchi, *Sant'Atanasio*, primi decenni del XIX secolo, Chiesa Madre, Ficarazzi

Fig. 4. Francesco Quattrocchi, *Sant'Atanasio*, primi decenni del XIX secolo, Chiesa Madre, Ficarazzi.

"Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle. Era incinta e gridava per le doglie e il travaglio del parto" (Ap 12, 1-2) così la Vergine viene dunque raffigurata da pittori, scultori, intagliatori, argentieri, orafi, corallari e ricamatori in numerose opere d'arte in Sicilia[17]. I versi della Genesi, dell'Apocalisse di San Giovanni in particolare e quelli del Cantico dei Cantici, furono i principali testi a cui fecero costante riferimento gli

Fig. 5. Filippo Quattrocchi e bottega, *Immacolata Concezione*, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Girolamo, Ficarazzi.

Fig. 6. Filippo Quattrocchi e bottega, *Immacolata Concezione*, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Girolamo, Ficarazzi (part.).

Fig. 7. Filippo Quattrocchi e bottega, *Immacolata Concezione*, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Girolamo, Ficarazzi (part.).

artisti[18]. Questi ultimi, infatti, su commissione di prelati, nobili, associazioni laicali e ordini religiosi, che diffusero e sostennero il culto della *Tota pulchra*, hanno diramato, tra Seicento e Settecento, l'immagine codificata in Spagna – a cui la Sicilia era politicamente legata – dal trattatista Francisco Paceco del Rio nel suo testo *El arte de la pintura* del 1649[19]. Il Dogma dell'Immacolata, però, fu solamente approvato da papa Pio IX nel 1854 anche se la festività della Vergine risale a tempi lontani, sin dal Cinquecento[20], e di conseguenza anche le opere d'arte ad Ella dedicate. Basta, infatti, sfogliare il manoscritto del canonico Antonio Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo* o il testo a stampa del nobile gesuita Ottavio Caietano, *Raguagli delli ritratti della santissima Vergine nostra Signora più celebri, che si riveriscono in varie chiese nell'Isola di Sicilia. Aggiuntavi una breve relatione dell'origine e miracoli di quelli*[21] per capire quanto fosse radicato il culto mariano in Sicilia. Nel Seicento, non a caso, la Vergine senza peccato divenne protettrice della Spagna e di tutti i suoi domini e i sovrani spagnoli, quali Filippo IV e Filippo V, si impegnarono affinché i Papi ne definissero il culto[22]. Il prototipo iconografico iberico utilizzato nel Seicento continua, con le dovute differenze stilistiche, nel secolo seguente ed in Sicilia, almeno nella seconda metà del Settecento, è spesso costituito dalla Vergine con la sguardo rivolto verso il basso, mani sul petto, gamba leggermente inclinata, mantello svolazzante raccolto su un lato e falce lunare ai piedi. Ne costituisce significativo esempio l'Immacolata realizzata dal palermitano Ignazio Marabitti, di cui è noto il suo soggiorno a Roma e l'alunnato presso Filippo Della

Valle, principe dell'Accademia di San Luca[23]. L'opera è stata eseguita per la facciata del Duomo di Siracusa, insieme alle statue dei Santi Pietro e Paolo, Marziano e Lucia, tra il 1753 e il 1757 su commissione del vescovo Francesco Testa, di cui si conservano i bozzetti in terracotta al Palazzo Arcivescovile di Monreale (Pa)[24]. È lo stesso soggetto che il noto scultore ripropone, in un apparato più scenografico corredato da svolazzanti putti già peraltro sperimentato in altre pale marmoree eseguite a Palermo e Monreale, nel rilievo rappresentante sempre la Vergine del 1766 della chiesa del Collegio dei Gesuiti di Trapani[25]. A questi si può aggiungere l'ovale con la Madonna del Ponte, dalla composta ed equilibrata posa con viso verso il basso e mani giunte, riferito a Federico Siracusa, allievo del primo, oggi nella Chiesa Madre di Termini Imerese ma precedentemente all'ingresso del ponte che attraversava il fiume della cittadina demaniale[26]. È raffigurata con lo sguardo verso il basso, mani sul petto, gamba inclinata e panneggio raccolto sul lato opposto, l'Immacolata dipinta dal noto pittore palermitano Vito D'Anna che si recò pure a Roma nella scuola di Corrado Giaquinto[27]. Si tratta della tela ora nella chiesa di San Francesco di Ciminna (Pa) commissionatagli nel 1766 dal Senato di Palermo quale modello per l'esecuzione a Roma di un quadro mosaicato destinato alla Basilica di San Francesco del capoluogo siciliano ed il cui perduto bozzetto venne approvato dall'Accademia di San Luca[28]. Questo prototipo iconografico dell'Immacolata, ripetuto dal D'Anna in altre opere[29], è stato diffuso da quest'ultimo pittore e dal Marabitti su influsso di modelli accademici romani considerato che entrambi gli artisti lavorarono nella Città Eterna[30]. Tale impostazione della Vergine, che risente non a caso anche della pittura di Carlo Maratta (1625-1713), di cui un'opera di custodisce presso l'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita a Palermo, e di quella di Sebastiano Conca (1680 (?)-1764)[31], e della scultura romana del primo Settecento (C. Rusconi), fu utilizzata sia da Antonino Barcellona e Filippo Quattrocchi[32] sia da altri scultori come quelli trapanesi che lavoravano l'alabastro, l'avorio e l'ambra[33]. Tra le diverse opere di questi ultimi artisti, ricordiamo la piccola Immacolata in avorio e legno di collezione privata palermitana riferita alla bottega dei Tipa e datata al XVIII secolo[34]. Al Quattrocchi viene, infatti, riferito il modello ligneo della statua della Vergine senza peccato commissionata all'argentiere Vincenzo Natoli nel 1766 ed in vero eseguita nel 1767 da Vincenzo Damiani della Cattedrale di Palermo, ma proveniente dalla distrutta chiesa dei Padri Mercedari Scalzi[35]. Il palermitano Antonino Barcellona utilizzò questo schema nell'Immacolata Concezione del 1776-1777 della Chiesa Madre di Bisacquino (Pa) e ancora in quelle eseguite per altri centri della provincia siciliana come Corleone, Caprileone, Caltabellotta, Ciminna e Polizzi Generosa[36]. L'Immacolata Concezione del 1799 della Chiesa Madre di Termini Imerese ricondotta a Filippo Quattrocchi[37], presenta la stessa impostazione che ha origine nella citata Vergine senza peccato d'argento della Cattedrale di Palermo[38]. Alla *Tota pulchra* di Termini di Imerese, il cui culto nella cittadina demaniale è abbastanza noto[39], è stata accostata la statua di analogo soggetto attribuita prima a Filippo Quattrocchi e poi al figlio Francesco e custodita nella chiesa della Madonna di Daina di Marineo, centro della provincia di Palermo[40]. Affine al simulacro termitano e a quelli citati è, infatti, la Vergine senza peccato della chiesa di San Girolamo di Ficarazzi, restaurata nel 2013 e compatrona del centro dal 2008 per volere del cardinale Salvatore Di Giorgi[41].

Note

[1] A riguardo si veda F. S. Oliveri, *Ficarazzi e il suo territorio: origini e sviluppo*, presentazione di G. Clemente, prefazione G. Naselli Flores, Palermo 1990, pp. 137-138 e *passim* e *Ficarazzi e il suo territorio: origini e sviluppo*, a cura di L. Bellanca, S. Bartolino, M. Lo Iacono, presentazione di G. Clemente, prefazione G. Naselli Flores, Palermo 1990, *passim*.

[2] F. S. Oliveri, *Ficarazzi e il suo territorio*…, 1990, p. 138.

[3] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi. Gangitanus Sculptor. Il "senso barocco" del movimento*, catalogo della mostra (Gangi, 24 aprile-11 luglio 2004), Palermo 2004.

[4] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 168-169 e S. Anselmo, *La scultura*, in *Caltavuturo. Atlante dei beni culturali*, a cura di L. Romana, Palermo 2009, pp. 240-241.

[5] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 168-171 e S. Anselmo, *Pietro Bencivinni e la scultura lignea*…, 2009, *Pietro Bencivinni e la scultura lignea nelle Madonie*, "Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative Maria Accàscina", collana diretta da M.C. Di Natale, n. 1, premessa M.C. Di Natale, introduzione R. Casciaro, Bagheria 2009, pp. 144-145 con precedente bibliografia.

[6] Sulle vesti liturgiche di rito orientale cfr. M. Vitella, *I paramenti sacri*, in *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco-albanese e quella latina in Sicilia,* catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Bonocore, 26 ottobre – 25 novembre 2007) cura di M. C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 101-109.

[7] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 69, 180-181.

[8] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 72-73, 196-201.

[9] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 200-201.

[10] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 198-199.

[11] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*…, 2004, pp. 47-51, 98-99 con precedente bibliografia.

[12] Per l'opera di Termini Imerese cfr. M. Guttilla, *Dai Gagini ai Bagnasco. Appunti per una storia degli studi sulla scultura lignea in Sicilia,* in *Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo,* a cura di M. Guttilla, Palermo 2010, p. 57. L'ipotesi che il Quattrocchi abbia frequentato la bottega del Marabitti era già stata avanzata da Cuccia, cfr. A. Cuccia, *Filippo Quattrocchi scultore in legno*, in "Kalós. Arte in Sicilia", a, XVI, n. 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 31-32.

[13] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi*..., 2004, p. 65 e nota n. 98 a p. 89; A. Cuccia, *Non è di Francesco ma di Filippo Quattrocchi lo scultore dell'Immacolata*, in "Espero. Rivista del comprensorio Termini-Cefalù-Madonie", a. IV, n. 34, maggio 2010, p. 10; A. Cuccia, *Lo scultore Antonino Barcellona e l'immagine condivisa dell'Immacolata*, in *Ciminna e l'Immacolata*, a cura di A. Anzelmo, contributi di A. Anzelmo, A. Cuccia, G. Correnti, presentazione di F. La Paglia, Palermo 2009, pp. 36-37.

[14] Si veda S. Farinella, *Filippo Quattrocchi* …, 2004, pp. 62, 106-125, A. Cuccia, *Filippo Quattrocchi scultore in legno*, in "Kalós. Arte in Sicilia" …, 2004, *passim* e S. Anselmo, *Pietro Bencivinni e la scultura lignea*…, 2009, pp. 146, 147-148.

[15] L'opera è brevemente citata da F. S. Oliveri, *Ficarazzi e il suo territorio* …, 1990, p. 105.

[16] L'opera è brevemente citata da F. S. Oliveri, *Ficarazzi e il suo territori*…,1990, pp. 106-107.

[17] Si veda a riguardo *Bella come la luna, pura come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004 e *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, atti del convegno di studio (Palermo 1-4 dicembre 2004), a cura di D. Ciccarelli e M. Dora Valenza, Palermo 2006. Per una panoramica più ampia si consulti *Una Donna vestita di sole, l'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 2 febbraio-13 maggio 2005) a cura di G. Morello, V. Francia, F. Fusco, Roma 2005.

[18] L. Rèau, *Iconographie de l'art chretienne*, Paris 1954, V. II, pp. 79-82.

[19] V. Abbate, "Ad aliquid sactum significandum". *Immagine della* Purissima Reina *tra Cinque e Seicento* e M. Vitella, *Alcune immagini dell'Immacolata Concezione nella Sicilia occidentale*, in *Bella come la luna*…, 2004, pp. 30-60 e M. Guttilla, *La falce, le stelle e il serpente. Rappresentazioni pittoriche dell'Immacolata Concezione tra Seicento e Settecento*, in *La Sicilia*…, 2004, pp. 231-246 con precedente e specifica bibliografia.

[20] P. Filippo Rotolo, *L'Immacolata Concezione di Maria Madre di Gesù*, in *Bella come*…, 2004, pp. 17-29.

[21] A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine protettrice di Palermo*, Palermo 1719 e O. Caietani, *Raguagli delli ritratti della santissima Vergine nostra Signora più celebri, che si riveriscono in varie chiese nell'Isola di Sicilia. Aggiuntavi una breve relatione dell'origine e miracoli di quelli*, Palermo 1664, rist. anast. 1991. A riguardo si veda pure M. C. Di Natale, *Cammini Mariani per i tesori siciliani*, parte I e II, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. I, nn. 1-2, giugno-dicembre 2010; M. C. Di Natale, *Ave Maria, La Madonna in Sicilia. Immagini e devozione*, introduzione di M. Luzi, Palermo 2003; M. C. Di Natale, *Imago Virginis, La Madonna in Sicilia. Immagini e devozione*, introduzione di C. Peri, Palermo 2003.

[22] M. C. Di Natale, *L'Immacolata nelle arti decorative in Sicilia*, in *Bella come la luna*…, 2004, p. 62 con precedente bibliografia.

[23] F. Pipitone *ad vocem* Marabitti Francesco Ignazio, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 205-207. Per l'artista si vede pure D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti*, in "Storia dell'arte", n. 17, 1974, pp. 5-61.

[24] *Ibidem*. Per i bozzetti cfr. A. Cuccia, scheda n. I, 33, in *Gloria Patri. L'Arte come linguaggio del Sacro*, catalogo della mostra (Monreale, Palazzo Arcivescovile, Corleone, complesso di S. Ludovico, 23 dicembre 2000 – 6 maggio 2001) a cura di G. Mendola, Palermo 2001, pp. 103-105 con precedente bibliografia.

[25] F. Pipitone *ad vocem* Marabitti Francesco Ignazio, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti*…, 1994, pp. 205-207 e M. Vitella, *Su alcune immagini dell'Immacolata Concezione nel trapanese*, in *Bella come la luna*…, 2004, pp. 139-140.

[26] M. Vitella, *Alcune immagini*…, in *Bella come*…, 2004, p. 51 con precedente bibliografia.

[27] C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, saggio introduttivo di A. Marabottini, Roma 1986, p. 270.

[28] Per la cappella e la tela citata si veda P. F. Rotolo, *La Cappella dell'Immacolata nella Basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo*, Palermo 1998, p. 108 e *passim*; G. Cusmano, *Storia dell'Immacolata Signora di Ciminna*, Ciminna 1993, *passim*; A. Anzelmo, *Del culto dell'Immacolata Concezione di M. V. a Ciminna*, in *La Sicilia*…, 2006, pp. 23-40; M. Guttila, *La falce, le stelle e il serpente. Rappresentazioni pittoriche dell'Immacolata Concezione tra Seicento e Settecento*, in *La Sicilia*…, 2006, pp. 242-245; M. Vitella, *Alcune immagini dell'Immacolata*…., in *Bella come la luna*…, 2004, pp. 56-58; A. Anzelmo, *Ciminna, percorsi di arte*, in *Ciminna* "Palermu lu nicu". *Identità culturali di un paese della provincia palermitana*, a cura di M. Rotolo e A. Anzelmo, Palermo 2014, pp. 125-127 con precedente bibliografia.

[29] M. Guttila, *La falce, le stelle e il serpente. Rappresentazioni pittoriche dell'Immacolata Concezione tra Seicento e Settecento*, in *La Sicilia*…, 2004, pp. 243-244.

[30] Con lo scultore, infatti, nota Diana Malignaggi, "gli stilemi compositivi della scultura romana della prima metà del secolo sono stati conosciuti e divulgati" cfr. D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli-Palermo 1981, p. 101. Si veda pure A. Cuccia, *Lo scultore Antonino Barcellona*…, in *Ciminna* …, 2009, p. 36.

[31] L. Bartolotti, G. Scavizzi, *ad voces*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, voll. 69, 27, 2007, 1982 (http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-maratti_(Dizionario-Biografico); http://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-conca_%28Dizionario-Biografico%29/) e P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999, 243-248.

[32] A. Cuccia, *Lo scultore Antonino Barcellona* …, in *Ciminna e l'Immacolata*…, 2009, p. 36 e M. Guttilla, scheda n. I,16, in *Mirabile artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo,* a cura di M. Guttilla, Palermo 2010, pp. 106-107.

[33] Si veda M.C. Di Natale, *Iconografia mariana*, *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli", 15 febbraio – 30 settembre 2003) a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 125-126.

[34] Si veda R. Vadalà, *Catalogo delle opere*, in *Bella come la luna*…, 2004, pp. 172-173.

[35] A. Cuccia, *Lo scultore Antonino Barcellona e*…, in *Ciminna e l'Immacolata*…, 2009, p. 36. Per la statua si veda M. C. Di Natale, *L'Immacolata*… in *Bella come*…, 2004, pp. 77-78 con precedente bibliografia. Per la commissione dell'opera G. Mendola, *Orafi e argentieri a Palermo tra il 1740 e il 1790*, in *Argenti e cultura rococò*

nella Sicilia Centro-Occidentale 1735-1789, catalogo della mostra (Lubecca, St. Annen-Museum, 21 ottobre 2007-6 gennaio 20080) a cura di S. Grasso e M. C. Gulisano, con la collaborazione di S. Rizzo, Palermo 2008, pp. 579-580.

[36] Per le opere citate si veda R. F. Margiotta, *Tesori d'Arte a Bisacquino*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", n. 6, Collana di studi diretta da M. C. Di Natale, premessa di M. C. Di Natale, Caltanissetta-Roma 2008, p. 50; M. Guttilla, scheda n. I,16, in *Mirabile artificio 2. …*, 2010, pp. 106-107; A. Cuccia, *Lo scultore Antonino Barcellona e…*, in *Ciminna e l'Immacolata…*, 2009, p. 40-42; A. Anzelmo, *Ciminna, percorsi di arte*, in *Ciminna …*, 2014, p. 140; V. Abbate, *Polizzi. I grandi momenti dell'arte*, Caltanissetta 1997, p. 145; S. Anselmo, *Pietro Bencivinni e la scultura lignea nelle Madonie …*, 2009, pp. 128-129 con precedente bibliografia.

[37] S. Farinella, *Filippo Quattrocchi…*, 2004, p. 65 e nota n. 98 a p. 89 e A. Cuccia, *Non è di Francesco…*, in "Espero. Rivista del …", 2010, p. 10 con precedente bibliografia.

[38] A. Cuccia, scheda III. 33, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 212-213.

[39] F. Giunta, *Il culto dell'Immacolata a Termini Imerese attraverso la storia delle Confraternite mariane*, Termini Imerese 2003.

[40] Le attribuzioni sono rispettivamente di A. Cuccia, scheda n. III,50, in *Le confraternite…*, 1993, p. 221 e F. Dell'Utri, *La statua dell'Immacolata di Marineo nella scultura lignea del secolo XVIII (fra i Bagnasco e i Quattrocchi)*, Caltanissetta 1990 con precedente bibliografia.

[41] L'opera è stata restaurata da Gaetano Correnti, si veda http://www.sangirolamodottore.arcidiocesi.palermo.it/la-chiesa/limmacolata/. Colgo l'occasione per ringraziare il prof. G. Correnti per avermi fornito la fotografia dell'Immacolata della chiesa di S. Girolamo, il sig. Andrea Di Bartolo per le immagini relative alle altre opere di Ficarazzi e i prof. A. Cuccia, M. Vitella e l'arch. S. Farinella per gli utili confronti.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

L'ultimo Valadier: il fonte battesimale della Basilica di Santa Maria Maggiore e annotazioni sulla «Custodia della Sacra Culla»

di Sante Guido

Nel 1833 Giuseppe Valadier (1762-1839) pubblicò a Roma un piccolo volume di 32 pagine di testo e 20 tavole grafiche dal titolo *Opere di architettura e di ornamento*[1] (Fig. 1). Si tratta dell'ultimo scritto che il famoso architetto diede alle stampe di una serie di testi tra i quali la raccolta, in cinque tomi, delle lezioni impartite tra il 1828 ed il 1839, dal titolo *L'architettura pratica dettata nella scuola e cattedra dell'insigne Accademia di S. Luca*»[2].
Nella breve introduzione di «Opere di architettura e di ornamento», dal tono malinconico di un uomo di 71 anni che tanto aveva vissuto e realizzato, l'autore spiega «l'idea dell'opera» nel presentare i suoi i «più notabili [lavori] che sottopongo al savio giudizio dei cultori dell'arte». Tra questi troviamo la «Facciata della chiesa di San Pantaleo» e il prospetto di casa Lezzani a via del Corso, il totale rifacimento dell'antico «Teatro Valle in Roma» assieme alla realizzazione dello sperone di consolidamento del «Anfiteatro Flavio detto Colosseo», seguono quindi la «Narrazione artistica dell'operato del restauro dell'Arco di Tito eseguito nel 1821» ed il «Progetto per la riedificazione della basilica di S. Paolo». Accanto a queste opere di così largo respiro sono solo due le attestazioni di un'attività che non può e non deve essere considerata minore nel fare del celebre architetto: il «Catafalco eretto nella basilica di San Pietro in Vaticano per la morte dell'immortale pontefice Pio VII» ed infine la «Custodia della Sacra Culla di Nostro Signore Gesù Cristo».
Nella prefazione Valadier appunta: «siccome per avventura ho dovuto dirigere eziandio parecchie opere di ornato condotte in vari metalli così anche di queste ne darò un [solo] saggio con tavole e spiegazioni». In questo volumetto, che possiamo quasi considerare un taccuino di ricordi di una folgorante carriera, appare quale opera più rappresentativa della intera produzione di oreficeria e argenteria del famoso *atelier* di Via del Babuino la «Custodia della Sacra Culla» (Fig. 2) e non il *fonte battesimale* per la Basilica di Santa Maria Maggiore in marmi preziosi, rame, ottone e bronzi dorati, voluto da papa Leone XII (1823-1829) ed inaugurato il 2 giugno del 1827 (Fig. 3)[3]. Un'opera che assume un particolare valore sia per le caratteristiche formali e tecniche, che verranno meglio dettagliate in seguito, che sottendono alla sensibilità del celebre architetto per le testimonianze di età classica sia in quanto è da considerarsi l'ultima realizzazione di Giuseppe Valadier quale proprietario della bottega che ereditò all'età di 23 anni nel 1785 dal padre Luigi e che diresse per quasi quaranta anni sino al 30 giugno del 1827, quando la vendette al cognato e noto argentiere Giuseppe Spagna, già da tempo ivi impegnato alla creazione dei manufatti in bronzo e metalli preziosi[4]. Il *fonte battesimale*

OPERE
DI
ARCHITETTURA E DI ORNAMENTO
IDEATE ED ESEGUITE
DA
GIUSEPPE VALADIER
ARCHITETTO ROMANO, ACCADEMICO DI S. LUCA
ROMA
1833.

Fig. 1. Giuseppe Valadier, Giuseppe Bianchi, 1833, frontespizio del volume *Opere di architettura e di ornamento*.

Fig. 2. Giuseppe Valadier, Giuseppe Bianchi, 1833, *Magnifica Custodia dei Sacrosanti avanzi della Culla di Nostro Signore Gesù Cristo*.

Fig. 3. Giuseppe Girometti, 1827, Medaglia commemorativa per la consacrazione del fonte battesimale nella Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma, collezione privata

(Fig. 4), inoltre, si pone come conclusivo di una serie di lavori eseguiti per la Basilica di Santa Maria Maggiore, nel solco della tradizione di famiglia iniziata più di 75 anni prima nel 1746, allorquando il nonno André Valadier (1695-1759), argentiere di nazionalità francese, assieme al giovanissimo figlio Luigi (1726-1785), eseguirono lavori di restauro e ammodernamento in vista del giubileo del 1750; attività che proseguì in più riprese, e in modo particolare con commissioni dei principi Borghese all'interno della cappella voluta da papa Paolo V per l'immagine della *Salus Popoli Romani*, con la realizzazione tra il 1759 ed il 1762 di un nuovo altare in metalli dorati, pietre dure e lapislazzuli, delle celebri *tre cartegloria*. A questi lavori seguirono la realizzazione di quattro lampade di argento nel 1763, oggi purtroppo scomparse, ed ancora nel 1777 il restauro della cornice della sacra icona oltre a interventi di manutenzione di argenti e di realizzazioni di strutture cerimoniali. Giuseppe oltre alla realizzazione del *Reliquiario della Sacra Culla*, ideò nel 1823 le decorazioni fitomorfe in metallo dorato che avvolgono le grandi colonne in porfido del baldacchino, progettato da Ferdinando Fuga (1699-1781), per il quale il padre nel 1749 aveva fuso e dorato quattro grandi stemmi bronzei di papa Benedetto XIV (1740-1758).

Fig. 4. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, 1826-1827, Fonte battesimale, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 5. Giuseppe Valadier, 1802, *Custodia della Sacra Culla*, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Ritornando alla prefazione del volumetto «Opere di architettura e di ornamento», Giuseppe delineando in breve la sua biografia, accenna ai suoi primi anni di vita e ricorda con affetto il padre «rinomato fonditore di metalli Luigi Valadier, oriundo francese, creato cavaliere dal Sommo Pontefice Pio VI, mecenate della mia famiglia» ma soprattutto che «dal mio amorevole genitore venni destinato fin da bambino alla stessa via tenuta da lui. E perché sapeva che non può essere buon artefice chi è privo del disegno e delle cognizioni dell'arte, non tralasciò cosa alcuna onde il figlio suo venisse iniziato nelle matematiche, nel disegno di figura, di architettura, e prospettiva, e nella scultura, cose tutte che per vari anni essendo ancor giovanetto mi dilettai grandemente di fare». Luigi quindi fece impartire una solida educazione al figlio nell'idea che questi proseguisse la tradizione di famiglia nel campo dell'argenteria e della produzione di manufatti suntuosi ma, continua la narrazione autobiografica, «nell'età di anni tredici concorrendo ai premi del concorso Clementino nell'Accademia di San Luca, in architettura, ne riportare la medaglia [d'oro], il che mi animò e mi decise a seguire interamente l'architettura, rinunciando alla via aperta e accreditata della produzione del mio bravo e buon genitore». Il futuro architetto dovette tuttavia assecondare per alcuni anni la volontà del padre nell'esercizio della professione dell'argentiere in quanto Luigi «che quasi contro sua voglia vedeva il figlio partirsi dalle prime tracce per correre su quelle dell'architettura, volle forse per provarlo, che esercitasse per qualche tempo ogni arte meccanica, usando dire che colui che non sa fare non sa comandare». Il testo prosegue con una riflessione da parte dell'ormai anziano architetto «quindi fu che a queste prove volentieri mi accinsi con grande fatica ed incomodo, e in tal modo acquistai da giovane quella pratica, da me sperimentata poi tanto utile e necessaria in questa professione». Una formazione teorica e pratica quindi che gli permise di ideare, disegnare e far realizzare, sotto la sua direzione per quasi quaranta anni, dai numerosissimi orafi ed argentieri, fonditori e doratori, inta-

Fig. 6. Ambito di Juan Pantoja de la Crux, secondo decennio del XVII secolo, *Margherita d'Austria*, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Sala dei Papi.

Fig. 7. Paolo De Angelis, 1621, frontespizio del volume *Basilicae S. Mariae Maioris De Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max Descriptio et Delineatio*, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Archivio Liberiano.

gliatori di gemme, pietre dure e marmi preziosi attivi nel suo *atelier* un ingentissimo numero di opere quali: preziosi servizi da tavola e da scrittoio, lampade e orologi, cornici e specchiere nonché consolle, tavoli e mobili in legni e marmi pregiati con decorazioni, maniglie e serrature in metallo dorato. Accanto a questi manufatti ne furono realizzati numerosi altri di carattere ecclesiastico come: croci d'altare, calici e pissidi, elaborati ostensori e carte gloria, reliquiari e lampade votive. Ne sono la riprova i molti disegni, a china, matita, carboncino e pastelli colorati, quasi un prontuario di oggetti in vendita su commissione, già pubblicati da tempo come ad esempio i 248 esemplari dell'*Album Valadier* della Pinacoteca comunale di Faenza[5], ai quali nel 2017 si è aggiunto un più numeroso e cospicuo *corpus* di 346 esemplari pubblicati nel volume di *The Art of the Valadiers*[6].

Il reliquiario della Sacra Culla

La «Custodia della Sacra Culla di Nostro Signore Gesù Cristo»[7] (Fig. 5), citata nel volumetto, fu realizzata nell'atelier di Valadier nel 1802 ed è attentamente descritta nel volumetto del 1833, sin dalle motivazioni della sua genesi: «Sono venerati nella Basilica Liberiana di S. Maria Maggiore alcuni sagri pezzi di legno, impiegato alla formazione della Culla di Nostro Signore Gesù Cristo. La pietà della Sig. Duchessa di Villermosa Spagnuola mossa da esemplare devozione, volle che questo sagro avanzo fosse posto in una preziosa custodia di oro e in parte di argento; per cui avendone pregato il Nunzio Apostolico, allora Mons. Benedetto Capelletti, oggi Eminentissimo

Fig. 8. Paolo De Angelis, 1621, frontespizio del volume *Basilicae S. Mariae Maioris De Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max Descriptio et Delineatio*, particolare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Archivio Liberiano.

Fig. 9. Ambito di Pier Leone Ghezzi, Processione della Sacra Culla, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Archivio Liberiano.

Cardinale, questi volle onorarmi coll'affidare a me la direzione di tale ornamento». La commissione di Maria Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga, duchessa di Villahermosa (1753-1816) di un nuovo reliquiario venne a supplire la mancanza di un precedente grande prezioso manufatto, fatto realizzare nel 1606 su commissione di Margherita d'Austria[8] (Fig. 6), consorte di Filippo II d'Asburgo re di Spagna, disciolto, come centinaia di altre opere in metallo prezioso appartenenti alla Basilica Liberiana, a seguito delle requisizioni di papa Pio VI (1775-1799) per assolvere al Trattato di Tolentino ma anche durante la successiva occupazione giacobina della Città Eterna. L'opera seicentesca ci è nota dal frontespizio (Fig. 7) del volume di Paolo De Angelis del 1621 dal titolo *Basilicae S. Mariae Maioris De Urbe*[9] nel quale si può osservare un reliquario in forma di culla (Fig. 8) con aperture sui lati, al fine di potere osservare il legno della Sacra Culla, tra cherubini mentre al centro del coperchio è la figura sdraiata del Bambino tra angeli oranti. Una iscrizione accompagna l'immagine del reliquario facendo riferimento alla donatrice e al prezioso metallo con il quale fu realizzato.

Come emerge da un documento dell'archivio della Basilica Liberiana, il vero artefice della commissione del nuovo reliquario fu il reatino Benedetto Capelletti (1764-1834), nominato da Pio VI canonico coadiutore del Capitolo della basilica di Santa Maria Maggiore[10] ed invitato in Spagna in missione diplomatica e al contempo incaricato dal canonici di chiedere a re Carlo IV di Borbone il pagamento delle prebende annuali provenienti dalla Sicilia e destinate al sostentamento del clero liberiano; contestualmente, e su iniziata personale[11], Capelletti cercò un finanziamento per far realizzare un nuovo reliquario per la Sacra Culla in quanto «nell'invasione francese rimasero le [tutte] Reli-

Fig. 10. Giuseppe Valadier, 1802, *Custodia della Sacra Culla*, particolare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

quie della nostra Basilica nella loro integrità ed autenticità, […] ma essendo spogliate dei convenienti ornati, non poteronsi più esporre alla pubblica venerazione. Non poteva il Capitolo supplire ad una tanta spesa e ciò che maggiormente importava, era la Reliquia della S. Culla, che sebbene provveduta di una urna di legno, non poteva però esporsi con quella decenza che si richiedeva, dovendosi considerare una tale reliquia per uno dei principali monumenti di nostra Redenzione». Grazie all'interessamento di Capelletti, Maria Manuela Pignatelli si fece carico delle spese per «gli ornati a tre delle principali Reliquie che conservansi in Roma: cioè questa della Culla, quella del legno della S. Croce in S. Croce in Gerusalemme, e l'altra delle Teste dei Ss. Apostoli Pietro e Paolo, che conservarsi in S. Giovanni in Laterano, ed alla direzione di questi tre ornati destinò lo stesso Monsignor Capelletti, acciò a suo arbitrio li facesse eseguire colla maggiore magnificenza»[12]. In tutti e tre i casi Capelletti incaricò Valadier delle realizzazioni, avvenute tra il 1802 ed il 1804, e ne seguì personalmente la progettazione che sottopose all'approvazione a papa Pio VII[13].

In una lastra calcografica conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana[14] (Fig. 9), databile ai primi decenni del XVIII secolo ed attribuibile all'ambito di Pier Leone Ghezzi, il reliquiario seicentesco appare, come da tradizione, portato in processione e sostanzialmente modificato con la rimozione della parte alta e l'aggiunta di pareti in cristallo per poter meglio osservare la reliquia in esso contenuta, mentre in una immagine a stampa presso l'Archivio della Basilica Liberiana raffigurante le celebrazioni del Natale da parte di papa Clemente XI, databile tra il 1700 ed il 1721, sulla parte alta delle reliquario appare la sola figura dell'Infante[15].

Fig. 11. Giuseppe Valadier, 1802, Custodia della Sacra Culla, *parti*colare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 12. Giuseppe Valadier, 1802, Custodia della Sacra Culla, *parti*colare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 13. Giuseppe Valadier, 1802, Custodia della Sacra Culla, *parti*colare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

La forma a culla e la figuretta del Bimbo in atto benedicente che caratterizzavano il reliquiario seicentesco furono d'ispirazione alla realizzazione del nuovo prezioso manufatto del 1802 così come la sua conformazione, per massima parte in cristallo, che sembra rispondere a precise esigenze di culto sono elementi che attestano un'attenta sensibilità culturale e al tempo stesso un preciso risvolto pratico, da parte dell'architetto, del momento della nuova ideazione. Valadier, proseguendo la descrizione nel volumetto, fornisce numerosi dettagli «siccome questa insigne reliquia viene posta alla pubblica venerazione con la massima pompa ecclesiastica in detta Basilica nella notte e successivo giorno di Natale, così immaginai di rappresentare sopra la custodia il S. Bambino appena nato, il quale in sembiante umano unisse la dignità divina di Creatore, e che perciò assiso su di un cuscino benedicesse il popolo (Fig. 10). Questo cuscino è posto sopra un materazzetto posato fra il fieno (Fig. 11), che allude a quello contenuto nella Culla. La custodia è guarnita di cristalli, dai quali si vendono i preziosi antichi avanzi della sagra Culla ed è sostenuta da quattro putti che terminano in vaghi fogliami (Fig. 12), e reggono leggiadramente alcuni festoni di gigli, che l'adornano. Nelle testate della custodia sono due Cherubini, portanti ciascheduno un vaso di cristallo, in uno de' quali viene contenuto il fieno prezioso del Santo Presepe, e nell'altro un frammento del velo di Maria Santissima (Fig. 13). Posano i succennati putti, che cambiano la metà inferiore del loro corpo in fogliami e zampe di leone, sopra una base ovale corrispondente alla forma della custodia, colla quale termina la parte superiore contenente la insigne reliquia. Tutto questo lavoro venne eseguito in argento, in parte dorato, ed il Bambino è di oro puro, come di oro sono gli ornamenti dei due vasi». Ulteriori informazioni sono altresì apportate dal già citato documento del Capitolo Liberiano «la machina è di altezza palmi 9, e sebbene ancora manchi qualche piccolo pezzo nel piedistallo, vi sono state impiegate sopra 160 libre d'argento, oltre l'oro di cui è composto il bambino di grandezza naturale».

Fig. 14. Giuseppe Valadier – Luigi Acquisti – Giuseppe III Spagna, 1802, Basamento della custodia della Sacra Culla, Natività, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano.

La narrazione del Valadier prosegue con la descrizione della base rettangolare del reliquiario da utilizzarsi come fercolo, tutt'oggi conservata presso il Museo Liberiano e sostanzialmente inedita, «quest'urna che racchiude la sagra Culla è posata sopra un piedistallo con base e cimase ornate, sugli specchi del qual piedistallo vi sono quattro bassorilievi. Uno de' due più lunghi rappresenta la Nascita del S. Bambino, e l'altro la Cena del Signore coi dodici Apostoli; nei due altri bassorilievi men lunghi che sono nelle testate, fu espresso in uno la Fuga in Egitto, nell'altro l'adorazione dei Magi. Negli angoli vi furono collocati quattro Cherubini, su' quali nascono altrettanti fanali di tre ceri l'uno, da ardere in venerazione della reliquia. Il piedistallo ancora fu eseguito tutto di argento, parte di colore naturale e parte dorato; e posa sopra un dado, ove nei quattro lati vi sono delle epigrafi allusive ai rispettivi bassorilievi in lettere dorate. I rosoni che sono vicini agli angoli sono alla testa di un'asta di ferro, che esce orizzontalmente nei detti quattro angoli, acciò che quattro persone possano portare il sagro monumento sopra le spalle processionalmente»[16].

La lunga descrizione si conclude con una notizia particolarmente importante «i modelli dei bassorilievi ed è il S. Bambino furono eseguiti tutti dal signor Luigi Acquisti scultore celebre». Quest'ultimo nacque a Forlì[17] nel 1745 e studiò scultura presso l'Accademia bolognese di Belle Arti; produsse le sue prime opere tra il capoluogo emiliano e la città natale e nel 1792 si trasferì a Roma ove cambiò sostanzialmente il suo stile nel più aggiornato linguaggio neoclassico, come attestato dalle opere a soggetto mitologico nello scalone di palazzo Braschi. Il 15 maggio del 1803 Acquisti divenne membro dell'Accademia di San Luca; troviamo nei primi anni del secolo i due artisti impegnati assieme per la chiesa di San Pantaleo ove l'architetto realizzò la nuova facciata e lo scultore eseguì il rilievo in stucco dell'altare maggiore raffigurante *San Giuseppe Calasanzio che presenta dei fanciulli alla Madonna*. Scultore di un

certo successo venne chiamato nel 1809 a Milano a partecipare alle decorazioni della facciata del Duomo e, sempre nel capoluogo lombardo, eseguì due grandi gruppi scultorei e figure allegoriche per l'*Arco del Sempione*; si spense nella città di Bologna nel 1823 dove si era trasferito continuando la sua attività.
Purtroppo dei quattro rilievi per il basamento del *Reliquiario della Sacra Culla* descritti dal Valadier ne resta uno soltanto a seguito del furto avvenuto nel 1983 e del successivo ritrovamento da parte dei Carabinieri del Nucleo Tutela. Il bel rilievo inedito raffigura più che «la nascita del S. Bambino», come indicato dall'architetto nel suo testo, una scena di *Adorazione dei pastori* (Fig. 14)[18] con la Vergine seduta sul ciglio della capanna e il Bimbo sulle ginocchia, sulla destra è san Giuseppe mentre pastori e figure femminili rendono omaggio recando doni. L'opera, che figurativamente riprende un modello iconografico già largamente utilizzato fin dalla metà del XVII secolo, è priva di punzone in quanto tutti i bordi furono malamente tagliati nel momento del furto[19].

Fig. 15. Lapide commemorativa degli interventi da parte di papa Leone XII nella Basilica Liberiana, andito del battistero, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

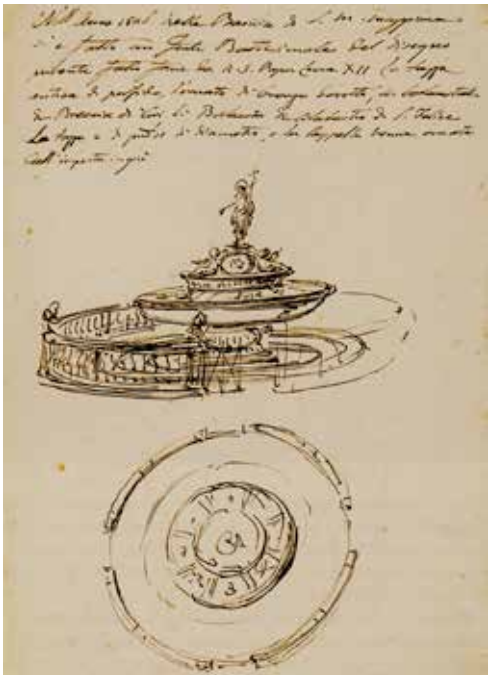

Fig. 16. Giuseppe Valadier, 1826, Fonte battesimale, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, taccuino Vitt. Em. 408, f.17.

Fig. 17. Giuseppe Valadier, 1826-1827, Battistero, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 18. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, Adamo Tadolini, 1826-1827, Fonte battesimale, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

La «Custodia della Sacra Culla», per massima parte in cristallo al fine di poter meglio osservare la preziosa reliquia costituita da cinque barre in legno, è esposta ogni anno al culto il 25 ed il 26 dicembre di fronte all'altare papale ed è stata oggetto di una recente ricognizione in occasione del rito di apertura, presieduto dal cardinale Stanisław Ryłko, arciprete di Santa Basilica di Maria Maggiore, lo scorso 22 novembre, al fine di prelevare un frammento del Santo Legno, che papa Francesco ha voluto inviare a Betlemme dopo circa 14 secoli, e più precisamente, da quando san Sofronio, patriarca di Gerusalemme, inviò a papa Teodoro I (642-649) le preziose reliquie.

Il fonte battesimale

Papa Leone XII (1823-1829), già arciprete di Santa Maria Maggiore e vicario pontificio per la città di Roma, sino dal giorno della sua elezione a pontefice romano dedicò particolare attenzione alla Basilica Liberiana anche in previsione del Giubileo del 1825[20]. Numerosi i lavori intrapresi dall'anno precedente al fine di consolidare e restaurare, sotto la direzione di Vincenzo Camuccini, gli affreschi e i mosaici sia all'interno dell'edificio, sia nella loggia che nella grande aula del coro (Fig. 15), voluta da papa Paolo V nei primi anni del XVII secolo, trasformata nel 1826 in battistero, allorquando venne conferito alla basilica il ruolo di parrocchia per la limitrofa area cittadina, all'interno di un più vasto programma di riorganizzazione delle chiese romane.

Ignazio Ciampi nella biografia di Giuseppe Valadier riporta la notizia «Leone XII volle da lui un nuovo fonte battesimale per la Basilica di Santa Maria Maggiore, presa perciò dal Museo Vaticano una ricca tazza di porfido, e guarnitala di metalli dorati, la collocò con suntuosa balaustra nella Cappella di Paolo V»[21]. Entusiastico il commento del Cracas nel Diario di Roma in data 2 Gennaio 1827 che meglio dettaglia il luogo per il quale l'opera di Valadier fu ideata e realizzata «il qual'lavoro essendo riuscito degno di quel Tempio maraviglioso, e della grandezza di Sua Santità, merita di essere descritto in questi fogli. È nella detta Basilica un luogo bellissimo, la metà del quale serve di accesso alla Sacrestia e l'altra metà vien detta Cappella dell'Assunta. Entrassi in questa per un grande arco sorretto da magnifiche colonne di granito orientale, e chiuso con cancellata di ferro. La cappella è ricca di stucchi, di bassirilievi, di colonne di verde antico, e di pitture del Passignano; e la luce non vi calando diretta ma temperata per dei trasparenti indotti alle finestre, quali dorati e quali verdi vi regna un giorno mistico e venerando. In questo luogo fu costruito il sacro Fonte»[22].

Fig. 19. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, Adamo Tadolini, 1826-1827, *San Giovanni Battista* prima del restauro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Maggiori dettagli sulla realizzazione del *fonte battesimale* si hanno grazie ad un taccuino di appunti e disegni dello stesso Valadier, conservato alla Biblioteca Nazionale di Roma, nel quale è presente uno schizzo con una lunga didascalia (Fig. 16) nel quale l'architetto ricorda «Nell'anno 1826 nella basilica di S.M.M. si è fatto un Fonte Battesimale del disegno presente fatto fare N.S. Papa Leone XII. La tazza antica di porfido, l'ornato di bronzi dorati, la balaustra di Breccia di Cori, li balaustri di alabastro di S. Felice. La tazza è di palmi 11 di diametro e la cappella venne ornata dall'imposta in giù»[23] (Fig. 17). Rimossi gli scranni lignei seicenteschi[24] del coro del Capitolo Liberiano, Valadier intervenne sull'aula, già suddivisa da due grandi colonne dalla sua fondazione, con la realizzazione di un cancello in ferro battuto e decorazioni in ottone. L'architetto definì l'area battesimale, di fronte alla pala marmorea raffigurante l'*Assunta* capolavoro di Pietro Bernini[25], con la creazione di una transenna marmorea rotonda, caratterizzata dal colore rosso vivo della breccia di Cori e dai balaustri lattescenti dell'alabastro dal monte Circeo, suddivisa in quattro parti con altrettanti quattro piccoli cancelli in ottone segnati da grandi sfere di bronzo dorato su piedistalli torniti in marmo nero venato di Portovenere. Il Cracas aggiunse «essa ringhiera si schiude, discendessi per tre scaglioni di marmo lunense a un piano coperto di cipollino: il qual marmo per l'andamento delle sue venature, tiene somiglianza all'ondeggiare delle acque. Qui adunque, come sopra un piccolo laghetto, il grande battistero s'innalza»[26] (Fig. 18). Al centro è posto il prezioso *labrum* di porfido proveniente, come già accennato, dai Musei Vaticani ma dall'età romana e fino al XVI secolo ubicato presso la basilica di San Giovanni Laterano quando venne trasportato nei Giardini del Quirinale ove rimase fino al 1818 quando passò nell'appartamento Borgia trasformato in pinacoteca per volontà di Papa Pio VII[27].

La preziosa tazza, giunta nella Basilica Liberiana è collocata al centro dell'aula, con «l'ornato» dall'apparenza piuttosto semplice ma che il recente restauro ha mostrato essere frutto di una articolata ideazione ad incastri di svariate centinaia di differenti

Fig. 20. Giuseppe Valadier, Giuseppe Spagna, 1826-1827, Fonte battesimale, particolare della struttura interna in ferro prima del restauro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 21. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, 1826-1827, Fonte battesimale, particolare dopo il restauro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 22. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, Adamo Tadolini, 1826-1827, La Santissima Trinità tra putti prima del restauro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.
Image 22 of 32

Fig. 23. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, Adamo Tadolini, 1826-1827, La Santissima Trinità tra putti dopo del restauro, particolare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

elementi in rame dorato al mercurio. Grazie alla rimozione della figura apicale del *San Giovanni Battista* (Fig. 19), fusa in più sezioni perfettamente assemblate con saldature del tutto invisibili, e che Antonio Nibby ricorda essere stata eseguita su ideazione di Adamo Tadolini (1788-1868)[28], è stato possibile osservare l'articolata struttura interna in ferri forgiati a incastri ideata da Valadier atta a sorreggere e supportare il peso della intera decorazione in metalli nel totale rispetto del bacino in porfido e delle sue superfici (Fig. 20). In quest'ottica gli elementi in metallo presentano raccordi e collegamenti in legno di noce, già a suo tempo estremamente stagionato e in perfette condizioni di conservazione, che svolgono funzione di cuscinetti negli inevitabili punti di appoggi alla pietra. L'intera articolata decorazione potrebbe idealmente essere sollevata in una unica soluzione senza che questa abbia in alcun modo interagito o minimamente danneggiato il granito, a riprova della sensibilità del Valadier che per anni ricoprì le più prestigiose e importanti cariche pubbliche nelle commissioni pontificie per la tutela del patrimonio e del valore che la grande tazza in prezioso marmo imperiale aveva assunto nei secoli e riscuoteva nel XIX. Si trattava

Fig. 24. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, Adamo Tadolini, 1826-1827, San Giovanni Battista prima del restauro, particolare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 25. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, 1826-1827, Fonte battesimale, particolare durante il restauro della struttura interna in ferro a supporto della statua di San Giovanni Battista, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

infatti di un importante dono fatto alla Basilica Liberiana da parte di Leone XII, quale emblematico gesto che si inquadra perfettamente nella sua politica culturale tutta indirizzata al restauro e alla conservazione degli antichi monumenti e degli edifici ecclesiastici di Roma che aveva in Valadier uno dei massimo esponenti così come dimostrato nella creazione dello sperone del Colosseo o ancor più nel restauro dell'Arco di Tito ideato con una nuova ed innovativa sensibilità nella riconoscibilità delle reintegrazioni, caposaldo *ante litteram* del criteri brandiani del moderno restauro scientifico.

In quest'ottica la macchina decorativa in metalli dorati del fonte battesimale sembra "appoggiarsi" al bordo della tazza con una bordura alta 5 cm di ovuli e frecce dalle ombre profonde, con un effetto a traforo che alleggerisce otticamente il punto di contatto tra le due parti (Fig. 21); su tale cornice s'innesta il piano circolare in più lastre specchianti suddivise in otto riquadri trapezoidali delimitata da una serie di foglie lanceolate a racchiudere in quattro casi iscrizioni allusive al battesimo, intervallate tra semplici ghirlande a bassorilievo con gli stemmi papali e due raffigurazioni della *Salus Popoli Romani*. Sul lato verso la navata della basilica tre degli otto riquadri sono apribili con serrature a scomparse, perfettamente celate alla vista, e al loro interno sono collocati bacini in ottone atti a raccoglier l'acqua benedetta per impartire il Sacramento. Nastri e rosette completano il piano dal quale s'innalza una fascia delimitata da un cordone in perline e rocchetti, costituita da più fusioni di circa 30 cm di lunghezza; sull'alzato, dalle superfici specchianti, sono montate decine di elementi quali foglie d'acanto intervallate da cartocci a nastro, tutti fusi separatamente e assemblati per mezzo di viti e bulloni, con distanziatori interni in lastrine di rame o spessi strati di cuoio, secondo una precisa numerazione impressa sul retro di ogni singolo elemento. Una cornice sporgente e bombata che chiude la parte superiore, costituita da foglie stilizzate, funge da raccordo con l'alto cono rovesciato che si innalza al centro per circa un metro, realizzato da quattro grandi lastre dorate e decorate a scanalature, degradanti

Fig. 26. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, 1826-1827, Fonte battesimale, particolare dopo il restauro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 27. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, 1826-1827, Fonte battesimale, particolare delle ghirlande del peduccio prima il restauro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 28. Giuseppe Valadier, Giuseppe III Spagna, 1826-1827, fonte battesimale, particolare del sistema di occultamento delle viti di assemblaggio delle ghirlande del peduccio, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore.

Fig. 29. Giuseppe III Spagna, 1825, Muta d'altare della Cappella Borghese, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano.

verso il basso, con effetti ove lucidi e ove satinati. Probabilmente ideati da Adamo Tadolini, sono seduti sul lato frontale del fonte battesimale due bei putti a sorreggere un ovale con la rappresentazione a bassorilievo della *Santissima Trinità*[29] (Fig. 22). Quest'ultima raffigurazione, trafugata nel 1983 e successivamente rinvenuta senza

Fig. 30. Giuseppe III Spagna, 1825, Muta d'altare della Cappella Borghese, particolare con l'acronimo del donatore Giuseppe Antonio Sala, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano.

Fig. 31. Pietro Paolo Spagna, *Reliquiario del velo della Vergine*, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano.

Fig. 32. Pietro Paolo Spagna, *Reliquiario del velo della Vergine*, particolare del marco, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore, Museo Liberiano.

la cornice, è oggi racchiusa da un nuovo manufatto realizzato nel 2012 ad imitazione di quello originale. I putti, costituiti da più fusioni in ottone dorato e assemblati alla base con grosse viti e dadi, presentono una lavorazione superficiale con vivi contrasti tra gli incarnati lucidi, i panni martellinati e le ali e le capigliature satinate con una precisa definizione dei dettagli eseguiti con cesello e bulino (Fig. 23) così come nel caso della statua del Precursore (Fig. 24).
L'alzata si conclude con una ghiera di ferro, non a vista, che funge da raccordo con un alto rocchetto dalle superfici lisce, terminante da un toro a bassorilievi a foglie lanceolate sul quale è impostata ad incastro la statua del Battista, all'interno è un alto supporto in ferro a quattro gambe che sorregge la statua e ne scarica il peso sull'armatura al centro della tazza senza gravare sull'intera struttura decorativa (Fig. 25).
Il massiccio peduccio scanalato è decorato con ricchi festoni di alloro e due grandi cherubini, fusi in bronzo a cera persa e successivamente dorato con sapienti effetti chiaroscurali. Anche in questo caso la decorazione è applicata nel totale rispetto del monolite senza fori e scassi nel prezioso granito rosso: i due cherubini sono infatti appesi ad un anello che cinge il peduccio nella parte alta (Fig. 26) e si chiude per mezzo di ganci mentre le due grandi ghirlande che cingono il peducci (Fig. 27) e le due che scendono dai sotto i due angeli sono sospese e bloccate per mezzo di viti alle ali dei due angeli; un raffinato espediente tecnico permette di sfilare a scorrimento un tassello (Fig. 28), decorato con due piume, che nasconde il punto di avvitatura dei due pesanti serti a foglie di quercia.
Perfettamente calzanti appaiono le parole a commento espresse dal Cracas «buono è lo stile di tutta questa fattura, ove risplende una squisita eleganza e convenienza in ogni parte. Ma soprattutto a noi piace encomiare la proporzione: imperciochè il lavoro è così appropriato al luogo, ed ha dimensioni così giuste, che riccamente adorna la Cappella, e non l'ingombra. Qui ancora si vede a qual punto di eccellenza sia giunta in Roma la lavorazione de' metalli con tal misto di opacità e lucentezza da vincere le più belle manifatture in questo genere delle altre Capitali»[30].

A tali osservazioni andrebbe aggiunto che l'opera attesta anche l'alta sensibilità e il rispetto dell'architetto progettista, nelle scelte tecniche formali utilizzate per la creazione della decorazione in rame e bronzo dorati al fine di tutelare un manufatto in porfido di età classica di estremo valore storico e materiale.
Il fonte, come già accennato, fu consacrato con grande pompa da papa Leone XII il 2 giugno del 1827, e sei mesi il Cracas aveva già scritto «la Santità di Nostro Signore, oltre alle tante beneficenze usate con la Basilica Liberiana, per la quale dimostra particolare benevolenza, ha voluto ancora ch'ella avesse altro sublime monumento della sovrana sua munificenza: avvegnachè per opera del Cav. Valadier chiarissimo Architetto, e di Giuseppe Spagna nell'arte argentaria valente, ha fatto ivi erigere uno stupendo Battistero»[31]. Il cronista specificò che l'opera era da attribuirsi a Valadier come architetto e a Spagna quale realizzatore delle parti in metallo: quest'ultimo, come precedentemente accennato acquistò, la bottega dei Valadier nella quale già lavorava e assieme al figlio Pietro Paolo ne perpetuò la tradizione. Non a caso gli estimatori dello stile Valadier proseguirono a commissionare agli Spagna opere di particolare importanza, sicuri di ottenere manufatti di grande qualità come il canonico Giuseppe Antonio Sala[32] che in occasione del Giubileo del 1825 commissionò a Giuseppe Spagna uno straordinario monumentale parato d'altare di sei candelieri e croce in bronzo dorato (Figg. 29, 30), destinata alla cappella della *Salus Popoli Romani*, con due raffigurazioni della icona sulla base[33]. Altro esempio è il *Reliquario del Velo del Santa Vergine*, recentemente attributo a Giuseppe Valadier[34] ma che può essere assegnato in via definitiva a Pietro Paolo Spagna, per l'identificazione (Figg. 31, 32)[35] su tutte le lamine che lo compongono del suo marco ed ancora, sempre con il punzone di quest'ultimo, il bel calice in oro[36] commissionato dal cardinal Costantino Patrizi Naro, arciprete liberiano in occasione del giubileo del 1825.

Appendice documentaria

Archivio Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, *Atti Capitolari* 1751-1819, 838, 30 gennaio 1803, pp. 393-394
Destinato per Ablegalo in Madrid Mons. Benedetto Capelletti nostro Concanonico per presentare la beretta Cardinalizia all'Emo Sig. Card. Filippo Casoni, rimase incaricato lo stesso Capelletti di umiliare le nostre suppliche alla Maestà del Re di Spagna per la ripristinazione dei pagamenti delle annue pensioni, che si devono dalle due Mense Vescovili di Catania Mazara in Sicilia, e le quali costituiscono l'opera pia di Spagna a tenore della Bolla della Santa Memoria d'Innocenzo X. sospese al nostro Capitolo fin dal tempo dell'invasione dei Francesi. Incaricato egli a perorare la nostra causa, ne adempì puntualmente la commissione, avanzando direttamente le suppliche alla Maestà del Rè, ed avvalorando con la viva voce le ragioni, che assistono il nostro Capitolo. In vista di tali rappresentanze l'augusto Monarca delle Spagne diede gli ordini più pressanti, come rilevasi dal dispaccio ricevuto da Monsig. Capelletti nel mese di Settembre 1801. Il quale originalmente conservasi nel nostro archivio. Giunte le premure della Corte in Palermo, ne fu sul momento ripristinato il possesso al nostro Capitolo. Terminato felicemente questo affare si occupò il nostro Concanoniro ad altro interessante oggetto, il quale però non le era stato ordinato dal nostro Capitolo.

Nell' invasione francese rimasero le Reliquie della nostra Basilica nella loro integrità ed autenticità, perché collocate da un Vescovo indecente Cassetta, e munite dei suoi sigilli, ma essendo spogliate dei convenienti ornati non poteronsi più esporre alla pubblica venerazione. Non poteva il Capitolo supplire ad una tanta spesa e ciò che maggiormente importava era la Reliquia della S. Culla, che sebbene provveduta di un Urna di legno, non poteva però esporsi con quella decenza che si richiedeva, dovendosi considerare una tale reliquia per uno dei principali monumenti di nostra Redenzione, e per la più insigne della nostra Basilica, la quale perciò si chiama S. Maria ad Praesepe. Contrasse servitù il nostro Collega con una delle principali Dame di Madrid, con la Sig. Duchessa di Villahermosa Matrona di singolare pietà, ed inesplicabile attaccamento alla Ss. Religione. Rammaricata l'accennata Signora dello spoglio seguito in Roma specialmente delle Ss. Reliquie, spesso si tratteneva con il detto Monsig. Capelletti sopra l'analisi delle medesime, a segno che si risolvette di rinnovare gli ornati a tre delle principali Reliquie che conservansi in Roma: cioè questa della Culla, quella del legno della S. Croce in S. Croce in Gerusalemme, e l'altra delle Teste dei Ss. Apostoli Pietro e Paolo, che conservansi in S. Giovanni in Laterano, ed alla direzione di questi tre ornali destinò lo stesso Monsig. Capelletti, a ciò a suo arbitrio li facesse eseguire colla maggiore magnificenza.
Giunto ch'egli fu in Roma il primo suo pensiero si diresse alla rinovazione dell'Ornato della S. Culla. Ultimati i disegni, ed umiliati alla Santità di N. S. Pio Papa VII. Si fece eseguire quello che aveva incontrato la di Lni approvazione. Terminato il lavoro la santità Sua si trasferì alla nostra Basilica, e volle Egli medesimo collocare le Ss. Reliquie nella nuova Urna con apporci i suoi sigilli. È inutile di fare la descrizione di tale ornato esistendo questo nella nostra Basilica; basterà solo di accennare, che la machina è di altezza palmi 9, e sebbene ancora manchi qualche piccolo pezzo nel piedistallo, vi sono siate impiegale sopra 160 Libre d'argento, oltre l'Oro di cui è composto il bambino di grandezza naturale. Da sì magnifica machina potrà ricavarsi quale sia stata la spesa occorsa per l'esecuzione di tal lavoro, e quanto generoso sia stato il dono della lodata Sig. Duchessa D. Marcellina de Villahermosa, la quale ha dimostrato la maggior soddisfazione di quanto si è fatto eseguire.
Grato il Rmo. Capitolo a tanta magnificenza ha creduto per mezzo di Monsig. Gravina Arcivescovo di Nicea nuovo Nuzio nelle Spagne di far presentare in suo nome all' accennata Signora un ben travagliato Reliquiario ornato di lapislazzuli, ed altre pietre dure con entro la Reliquia della S. Culla, che Sua Santità si degnò munire con suo sigillo, e di accompagnare di sua Autentica. Iosepbus Merotti Can. Secr.

Note

[1] G. Valadier, *Opere di architettura e di ornamento*, Roma 1833.

[2] Circa le note biografiche su Giuseppe Valadier si rimanda a: *Luigi Valadier*, catalogo della mostra a cura di A. González-Palacios, New York 2018, pp. 451-473. Allo studioso si deve un vivo ringraziamento per aver dedicato circa 40 anni di studi alla produzione dei Valadier grazie ai quali è oggi possibile apportare ulteriori approfondimenti.

[3] L.A. Cracas, *Diario di Roma*, 10 giugno 1827, n. 46.

[4] R.Valeriani, *Gli Spagna. La fine della bottega*, in *L'oro dei Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. Gonzáles-Palacios, Roma 1987, pp. 246-250.

[5] F. Leone, *Una raccolta di disegni diversi. L'album Valadier della pinacoteca comunale di Faenza*, In *Valadier. Splendore nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Leardi, Milano 2019, pp. 68-183; si veda inoltre la pubblicazione di una sezione della raccolta di disegni del Museo Napoleonico in Rma : *I Valadier: l'album dei disegni del Museo Napoleonico,* catalogo della mostra a cura di A. González-Palacios, Roma 2015, con bibliografia precedente.

[6] *The Arts of Valadiers,* a cura di T.L.M.Vale, Torino 2017.

[7] L'opera di grande fascino e importanza nelle celebrazioni liturgiche del Natale non è mai stata oggetto di particolare attenzione in letteratura.

[8] Il cartiglio relativo ad un ritratto della sovrana databile ai primi anni del XVII secolo conservato presso la Sala dei Papi nella basilica Liberiana dettaglia l'informazione MARGARITA AUSTRIACA HISPANI/REGINA PHILIPPI III CONIUX/CUNARUM XPI BENEFICIO QUARUM Ex/HAC BASILICA PARTICULAM HABUIT FELICI/PUERPERIO SAEPIUS USA CUNAS IPSAS/ ARGENTEA THECA MIRIFICE/ ORNAVIT; si veda inoltre S. Guido – G. Mantella, *Immagini della Monarchia spagnola in Santa Maria Maggiore nel XVI secolo: il "Filippo IV" di Gian Lorenzo Bernini e Girolamo Lucenti*, in Studia Liberiana. Figure, Liturgia e Culto, Arte. Ricerche dall'archivio della Basilica Papale di Santa Maggiore, VIII, n.2 a cura di Michael Jagosz, 2013, pp. 213-236 in particolare p. 216-222.

[9] P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris De Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max Descriptio et Delineatio,* Roma 1621.

[10] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri* giorni, IX, Venezia 1841, p. 168.

[11] Archivio Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, *Atti Capitolari* 1751-1819, 838, 30 gennaio 1803, pp. 393-394. «Il quale però non le era stato ordinato dal nostro Capitolo». Il documento riportato interamente in appendice è desunto da F. Liverani, *Del nome di santa Maria ad Presepe e delle reliquie della Natività ed Infanzia del Salvatore che conserva*, Roma, 1854.

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem;* si veda inoltre: G. Servi, *Notizie intorno alla Vita del Cav. Giuseppe Valadier Architetto Romano*, Bologna 1840, pp. 8-9.

[14] B. Jatta, *Il Fondo Matrici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 11, Città del Vaticano 2004, p. 626.

[15] S. F. Ostrow – C. M. S. Johns, *Illuminations of S. Maria Maggiore in the Early Settecento*, in "The Burlington Magazine", 1049, Vol. 132, (Agosto, 1990), pp. 528-534. Si desidera ringraziare monsignor Giuseppe Maria Croce e il dottor Pier Giorgio Cataldi, rispettivamente Prefetto e sub archivista presso l'Archivio Capitolare della Basilica Liberiana.

[16] Il testo di Valadier prosegue con ulteriori interessanti informazioni «Immaginati che il piedistallo potesse servire eziandio per basamento di un Ostensorio per le grandi esposizioni, che con una controbase fra l'Ostensorio e questo che di questo piedistallo, sorgerebbe acconciamente in guisa di Piramide; ed in un altare isolato, come lo sono nelle basiliche, resterebbe assai dignitoso».

[17] G. Galeazzi, *Luigi Acquisti. (Forlí 1747 – Bologna 1823): la scultura dal barocco al neoclassico*, Bologna 2018.

[18] Si desidera ringrazia il cardinal Stanisław Ryłko, il Capitolo Liberiano e monsignor Luigi Veturi, Prefetto al Museo, per la concessione delle foto delle opere conservate presso la Basilica di Santa Maria Maggiore.

[19] Il basamento comprensivo delle decorazioni ed il rilievo furono restaurati e assemblati da parte dello scrivente assieme a Giuseppe Mantella nel 2000 in occasione dell'allestimento del Museo Liberiano; il reliquiario della Sacra Culla fu restaurato nel 2007 da parte dello staff del laboratorio di restauro di metalli e ceramiche dei Musei Vaticani, diretto da Flavia Callori di Vignale.

[20] R. Conlapietra – I. Fiumi Sermattei, "*si dirà quel che si dirà: si ha da fare il giubileo". Leone XII, la città di Roma e il giubileo del 1825*. Catalogo della mostra, Genga, castello 5 – 31 agosto 2014, Ancona 2014, pp79-80; I. Fiumi Sermattei, *Alcuni aspetti della committenza artistica di Leone XII*, in *Il pontificato di Leone XII. Restaurazione e riforme della Chiesa e dello Stato*, atti del convegno a cura di G. Piccinini, Ancona 2012, Genga, castello5 – 31 agosto 2014.

[21] I. Ciampi, *Vita di Giuseppe Valadier architetto romano*, Roma 1870, p. 50. Il fonte battesimale e la balaustra che lo circonda sono stati restaurati dallo scrivente nel 2014 assieme a Giuseppe Mantella con la collaborazione di Elisabetta De Narda, Silvia Orsi, Carlotta Diana.

[22] L.A. Cracas, *Dario di Roma*, I, 3 gennaio 1827, p.1.

[23] Il disegno è all'interno del *Taccuino 480 Vittorio Emanuele*, f. 17. Si deva a riguardo: E. De benedetti, *Tre taccuini in editi di Giuseppe Valadier*, in *Quaderni del neoclassico*, IV, Roma 1979, pp. 147-171, fig. 25; E. De Benedetti, *Segno e architettura*, in E. De Benedetti (a cura di), catalogo della mostra, Roma 1985, p. 337, fig. 485. Un disegno pubblicato da A. Gonzales Palacios in *L'album dei disegni del Museo Napoleonico*, catalogo della mostra Roma a cura di A. Gonzalez Palacios, Roma 2015, p. 38.

[24] Realizzati nel secondo decennio del XVII, gli scranni vennero risistemati nella cappella Sforza, sul lato sinistro della basilica, ove rimasero fino al 1995 quando vennero nuovamente rimossi e donati alla parrocchia di San Massimiliano Kolbe ad Amelia (Terni).

[25] S. Guido – G. Mantella, Pietro *Bernini e la "Assunzione della Beata Vergine" nella Basilica di Santa Maria Maggiore*, in "Studia liberiana" a cura di M. Jagosz, 10, 2005, pp. 297-319, con bibliografi precedete.

[26] L.A. Cracas, *Dario…,* 1827, p. 3.

[27] Per un dettagliato studio sulle vicende della grande tazza imposti do e sulla sua successiva trasformazione in fonte battesimale si rimanda al saggio di Francesco Colalucci e Alessandra Rodolfo, *La doppia vita di una tazza in porfido: da arredo da giardino a fonte battesimale*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di Adriano Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 205-234.

[28] A. Nibby, *Roma Nell'anno MDCCCXXXVIII*, 4 voll., Roma 1838-1841, p. 988.

[29] A. Imbellone, *Medaglione con la Santissima Trinità*, in *Valadier*…, 2019, pp. 262-263.

[30] L.A. Cracas, *Diario*…, 1827, p. 5.

[31] *Ibidem.*

[32] Nato a Roma il 27 ottobre 1762, Giuseppe Antonio Sala, canonico liberiano, fu particolarmente inviso a papa Pio VII mentre dall'elezione a pontefice nel 1823 del cardinale arciprete di Santa Maria Maggiore, Annibale della Genga, ricoprì numerosi incarichi curiali fino alla concessione della berretta cardinalizia nel 1832 da parte di papa Gregorio XVI; il 16 dicembre 1838 venne nominato arciprete della basilica di Santa Maggiore, dignità che mantenne fino al 23 giugno 1839 giorno della morte. M. Jagosz, *Clero liberiano a servizio della Salus Populi Romani. 1800-2010,* in "Studia liberiana", a cura di M. Jagosz, 2, Roma 2011, pp. 113.

[33] L. Cardilli Alloisi, *Muta d'altare di sei candelieri e una croce,* in *L'Arte degli Anni Santi. Roma 1300-1875,* catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo – M.L. Madonna, Roma 1984, p. 163; la studiosa attribuisce le sette opere in metallo dorato a Giuseppe Spagna e genericamente riconosce il Capitolo Liberiano quale committente in base ad alcuni documenti rintracciati presso archivio liberiano mentre tali manufatti di sono qui riconosciuti quali doni di Giuseppe Antonio Sala grazie alla sommaria notizia riportata da Gaetano Moroni (*Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesistica*, vol. XII, Venezia 1841, p. 133) ma soprattutto alla identificazione e lettura dell'acronimo a rilievo sulle base delle sette opere VERGINI GENITRICI I.A.S.C.D.D. (Alla Vergine Genitrice Giuseppe Antonio Sala canonico diede in dono); sul lato apposto compare l'iscrizione SAC. BAS. LIBERIANA AN. IUB. MDCCCXXV.

[34] T. L. M. Vale, *Reliquiario del velo della Vergine*, in *Valadier* …, 2019, pp. 258-261.

[35] C. Bulgari, *Argentieri Gemmari e Orafi d'Italia. Parti prima Roma*, II, Roma 1959, p.428, n. 985; A. Calissoni Bulgari, *Maestri argentieri gemmari e orafi di Roma*, Roma 1987, p. 401.

[36] M. Andaloro, *Calice*, in *Tesori d'arte sacra di Roma e del Lazio dal Medioevo all'Ottocento*, Catalogo della mostra a cura di M. Andaloro, Roma 1975, p. 91, tav. C; il calice è stato restaurato dallo scrivente per conto dei Musei vaticani nel 2001.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Il dramma di un'epoca raccontato da una singolare *tsuba* della collezione giapponese del Museo Stibbert

di Riccardo Franci

Con il termine *tsuba* in Giappone si indica l'elsa della spada, una parte essenziale dell'arma destinata alla protezione della mano e all'equilibratura della lama. I primi esemplari, databili al V secolo[1], non erano altro che dei semplici dischi d'acciaio, ma ben presto gli artigiani[2] iniziarono ad arricchirli con materiali e temi decorativi indici dello stato sociale o della funzione pubblica rivestita dal committente. Proprio nel V secolo, periodo in cui si concretizzò l'unificazione del paese da parte dell'imperatore Yūryaku, l'uso sulle spade dell'agemina d'oro piuttosto che d'argento indicava l'appartenenza a un determinato rango, ed il suo utilizzo era regolamentato per legge[3]. Anche lo sporadico impiego del bronzo dorato al posto dell'acciaio nella costruzione di *tsuba* e fornimenti ci fa capire come già all'epoca le armi, oltre al ruolo di strumento per la guerra, assumessero un valore simbolico slegato dalla mera funzionalità[4]. Le semplici decorazioni a linee e motivi geometrici lasciarono gradualmente il passo a motivi floreali e naturalistici di chiara influenza cinese quando, specialmente nel periodo Nara (712 – 794), l'élite sociale nipponica prese a modello i caratteri dell'arte proveniente dal continente.

La *tsuba* è, fra gli elementi che costituiscono la spada giapponese, quello che offre il maggior spazio su cui articolare scene decorative, nonostante ciò fu solo a partire dal XV secolo che alcuni artisti iniziarono a realizzarne esemplari con decorazioni più strutturate abbandonando i più arcaici schemi ripetitivi[5]. Le superfici iniziarono ad essere lavorate con le tecniche più svariate, oltre all'agemina si iniziarono ad usare anche incisione, traforo e trattamenti chimici per dare vita ad un campionario iconografico sterminato.

La fine delle grandi guerre e l'insediamento dello shogunato Tokugawa nel 1603 decretò l'inizio di una nuova fase in cui i guerrieri vennero inglobati nella macchina amministrativa dello stato con il conseguente appannarsi del loro spirito bellico. In questa fase andò delineandosi uno stile decorativo ufficiale che vide nella famiglia di artisti Gotō l'emblema di quelli che venivano definiti *iebori*, cioè "incisori della casata [Tokugawa]". Anche armi e armature risentirono di questo nuovo corso che lentamente portò ad un periodo di decadenza superato soltanto a partire dalla seconda metà del secolo XVIII, quando le montature delle spade e le *tsuba* iniziarono ad essere profondamente reinterpretate, favorendo l'uso di materiali, come le leghe di rame e i metalli preziosi, del tutto inadatti ad un uso in guerra. L'impulso più importante alla nuova vita dei fornimenti da spada fu dato però non tanto dai samurai, quanto dai mercanti, unici oltre ai guerrieri ad essere autorizzati a portare un'ar-

Fig. 1. Seiju, terzo quarto del XIX secolo, tsuba (dritto e rovescio), Firenze, Museo Stibbert.

Fig. 2. Seiju, terzo quarto del XIX secolo, *tsuba* (particolare della firma), Firenze, Museo Stibbert.

ma, che divenuti sempre più ricchi grazie a pace e stabilità, iniziarono a sfoggiare la loro opulenza indossando spade con montature lussuose e sgargianti. In breve tempo la passione per questi piccoli gioielli di oreficeria portò alla nascita di un vero e proprio collezionismo che favorì l'attività di innumerevoli artisti chiamati *machibori*, "incisori di città", identificati da uno stile gioioso e variopinto, in netto contrasto coi più austeri e tradizionali *iebori*.

Nel 1638 con l'editto di chiusura del paese agli stranieri, vennero banditi anche qualsiasi forma d'arte e cultura occidentali, che per riaffacciarsi in Giappone dovettero attendere il 1720 quando il bando fu modificato ammettendo l'importazione di libri[6]. Grazie a questo ammorbidimento volumi illustrati e stampe occidentali fornirono ai giapponesi fugaci scorci sulle evoluzioni artistiche straniere e contribuirono fra l'altro all'introduzione di un maggior realismo in pittura. Shiba Kōkan e Aōdō Denzen, due artisti della fine del XVIII secolo, furono coloro che introdussero nell'arte giapponese la resa degli spazi panoramici alla occidentale che influenzò successivamente molti altri artisti fra i quali Katsushika Hokusai e Andō Hiroshige[7]. Queste innovazioni, mediate dalla pittura, non tardarono a comparire sulle altre forme d'arte, xilografia naturalmente, ma anche decorazione della lacca e dei metalli. Gli artefici che in questo periodo si occupavano di *tsuba* infatti non di rado collaboravano con pittori e altri artisti che, fornendo i disegni da riportare sul metallo, contribuirono ad aggiornare il repertorio grafico e stilistico di un'arte naturalmente portata alla conservazione[8]. Molte delle *tsuba* realizzate fra Sette e Ottocento non furono mai montate su di una spada, ma furono vendute e apprezzate come oggetto d'arte a sé stante.

Le *tsuba* del XIX secolo, e in particolare quelle prodotte attorno alla metà del secolo, presentano composizioni del disegno più audaci, un'attenzione particolare al dettaglio e le figure vengono rappresentate con un pathos molto più marcato. Quando il

soggetto è tratto dal mondo vegetale o animale, esso viene affrontato in modo documentaristico ponendo attenzione anche al dettaglio più insignificante. Questo periodo di fulgido splendore fu il preludio alla fine di quest'arte, l'editto del 1876 (*Haitōrei*), col quale fu bandito il porto di armi in pubblico, sancì la fine di un'arte plurisecolare. Tutti coloro che si occupavano di armi, armature e loro parti si trovarono a doversi reinventare. Gli artisti di *tsuba* e fornimenti di spada si riunirono in vere e proprie aziende riconvertendosi alla produzione di oggetti decorativi[9]. Le opere realizzate da questi maestri del metallo riscossero un successo strepitoso presso le grandi esposizioni internazionali che a partire dagli anni Sessanta avevano iniziato a presentare al mondo l'artigianato artistico del Sol Levante.
La *tsuba* che prendiamo in esame (Fig. 1) appartiene alla collezione del Museo Stibbert[10] ed è firmata da Seiju (誠壽) (Fig. 2), artista di cui purtroppo non abbiamo notizie certe e che probabilmente fa parte di quella folta schiera di artisti indipendenti che, dopo aver compiuto il proprio apprendistato presso un laboratorio illustre, intraprese un percorso lavorativo slegato dalla scuola di origine[11].
L'opera è databile al terzo quarto del XIX secolo per una serie di elementi che vedremo a breve. Essa ha un profilo di forma detta *mokkō* (quadrilobata) e presenta il foro centrale per il codolo della lama affiancato da uno più piccolo per far passare l'impugnatura del *kogatana* (coltellino). La base della *tsuba* è in *shibuichi*, una lega di rame promossa dagli artisti *machibori* tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo[12]. Il nome significa letteralmente "di quattro parti una", riferendosi alla sua composizione che prevede tre parti di rame e una d'argento[13]. Una patina artificiale conferisce allo *shibuichi*, che naturalmente ha un colore molto vicino al rame, un aspetto argenteo olivastro.

Fig. 3. Katsushika Hokusai, 1831-1833, xilografia, *La grande onda nei pressi di Kanagawa*, Wikimedia Commons.

Fig. 4. Seiju, terzo quarto del XIX secolo, *tsuba* (particolare), Firenze, Museo Stibbert.

Fig. 5. Seiju, terzo quarto del XIX secolo, *tsuba* (particolare), Firenze, Museo Stibbert.

Sul dritto della tsuba è raffigurata una scena marittima con una nave ageminata a rilievo (*takaniku zōgan*) in *shakudō*[14] e argento, mentre il sartiame è in oro così come alcuni dettagli delle paratie. Di fronte alla nave è inciso a leggero rilievo un mare in tempesta con schizzi d'acqua resi mediante puntini ageminati in oro e argento (*ten zōgan*). In cielo sono raffigurati, sempre ageminati in oro a rilievo, dei fulmini su di un letto di nuvole appena accennate a basso rilievo.

Guardando questa scena non può non venire in mente il celeberrimo capolavoro di Katsushika Hokusai, *La grande onda nei pressi di Kanagawa*, xilografia pubblicata fra il 1831 e 1833 nella serie *Le 36 vedute del monte Fuji* (Fig. 3). Ci sono però delle differenze evidenti. Nella stampa di Hokusai l'enorme onda è all'apice del suo sviluppo ed è la protagonista indiscussa della scena. Le sottili barche dei pescatori si muovono seguendo i margini dei flutti, mentre i loro equipaggi sono rappresentati tutti in perfetto ordine, prostrati quasi in un ossequioso inchino a questa potenza della natura fattasi essa stessa manifestazione del divino. Su uno sfondo piuttosto neutro un imperturbabile monte Fuji fa da spettatore a questa solenne scena. Sulla nostra *tsuba* la situazione è molto diversa. Protagonisti sono sia la nave da un lato che l'onda dall'altro, in una sorta di confronto. La mareggiata non è però ancora al suo apice, nonostante le terribili dimensioni si capisce che andrà ancora ad aumentare in una rincorsa distruttiva rivolta verso la nave. Quest'ultima (Fig. 4), sul lato opposto, tutt'altro che distesa come le barche dei pescatori di Hokusai, è quasi ripiegata su se stessa, come se la potenza dei flutti la stesse già schiacciando. I piccoli marinai raffigurati in coperta e a prua sono l'esatto opposto delle immobili ciurme della xilografia, in questa scena corrono agitati da tutte le parti, nello sforzo di ammainare le vele, due delle quali ancora spiegate ad indicare quanto gli sventurati siano stati colti impreparati dalla tempesta. La punta dell'albero maestro con la sua bandiera al vento è già spezzata e come se non bastasse anche il cielo, spaccato come un vetro dai fulmini, pare abbattersi sulla povera imbarcazione che a questo punto non pare avere scampo. L'inevitabilità del tragico epilogo si palesa girando la *tsuba* e ammirandone il rovescio. Qui si capisce che l'artefice della tempesta e origine dei fulmini è addirittura una divinità, Raijin il dio del tuono (Fig. 5). Egli è raffigurato in alto, fra le nubi, mediante una leggera incisione a bassorilievo. La figura a mezzo busto sbuca fra le nuvole ed è trattata con un effetto rigato a suggerire una sorta di

nebbia che ne rende la figura non perfettamente definita. Dalla sua mano destra scaturisce un fascio di fulmini ageminati in oro che si allargano sulla metà inferiore della *tsuba* e che, ormai sappiamo, è destinata ad abbattersi sul vascello.
La figura del dio del tuono, disegnata col volto di profilo e in una postura quasi egizia, è del tutto insolita e non riflette i canoni standard dell'iconografia tradizionale. Raijin di norma è raffigurato come un demone dal corpo massiccio, dalla faccia larga, il naso schiacciato, barba e zanne acuminate, come nei celeberrimi paraventi dipinti da Tawaraya Sōtatsu e Ogata Kōrin (Fig. 6)[15]. In questo caso Seiju ha voluto creare una figura eterea, non ben riconoscibile sfruttando un artificio scultoreo per aggiungere un senso di mistero del tutto inusuale nell'arte dei fornimenti da spada.
Tornando al dritto della *tsuba*, è necessario sottolineare un aspetto decisivo per poter comprendere il significato di tutta la scena. Sebbene il mare sia un tema ampiamente utilizzato nella decorazione delle *tsuba*, e anche le navi vengano spesso rappresentate come elemento principale (Fig. 7), in questo caso dobbiamo notare come il veliero in questione non sia la solita giunca monoalbero cinese che ormai da secoli solca i mari metallici raffigurati sulle *tsuba,* bensì una nave da guerra americana.
Dopo la chiusura del Giappone agli stranieri di cui abbiamo già detto, pochissime navi occidentali si erano arrischiate ad avvicinarsi, anche perché queste venivano nel migliore dei casi riaccompagnate al largo, nel peggiore allontanate a cannonate[16]. Proprio per l'efficacia dei respingimenti la maggioranza della popolazione non aveva idea di come fossero fatte le navi europee fino a quando nel 1853 il commodoro Matthew C. Perry, della marina americana, si presentò nella baia di Edo con una flotta di quattro navi da guerra, armate di tutto punto, per chiedere ufficialmente la fine dei divieti di approdo. Le *kurofune* (navi nere)[17], misero il governo isolazionista giapponese difronte alla cruda realtà: gli occidentali disponevano ormai di tecnologie e armi impossibili da contrastare. I quattro vascelli impressionarono talmente tanto la popo-

Fig. 6. Ogata Kōrin, inizio secolo XVIII, Paravento (particolare), Museo Nazionale di Tokyo, Wikimedia Commons.

Fig. 7. Tomoyuki, inizio secolo XIX, *tsuba*, Firenze, Museo Stibbert.

Fig. 8. Hibata Ōsuke, 1854-1858, Rotolo "*La missione del commodoro Perry in Giappone del 1854*" (particolare), Londra, Trustees of the British Museum.

lazione che in breve la loro immagine, e successivamente quella dei loro occupanti, iniziò a circolare su stampe e disegni di ogni genere. Il 1854, con la firma del Trattato di Kanagawa, mise fine alla secolare storia di chiusura del Giappone. La forzatura voluta dagli americani non fu certo ben accolta e in poco tempo il paese fu spaccato in due, da un lato la fazione di coloro che volevano aprire e modernizzare il paese, posizione sostenuta dallo shogun, dall'altro lato la fazione sostenuta dall'imperatore che al grido di "*sonnō jōi*" (riverire l'imperatore, scacciare i barbari) voleva resistere alle pressioni straniere anche utilizzando le armi se necessario[18].

Tornando alla *tsuba* in esame possiamo quindi affermare che una datazione al terzo quarto del XIX secolo, fra l'arrivo delle navi nere (1853) e l'editto *Haitōrei* (1876), è molto plausibile, e in particolare è probabile che si possa restringere l'intervallo agli anni Sessanta, culmine della diffusione del sentimento xenofobo. La nave raffigurata[19] è inequivocabilmente una "nave nera" (Fig. 8) e Seiju realizza minuziosamente lo scafo in *shakudō* proprio per rendere questa colorazione, premurandosi di delineare con cura anche la peculiare fascia bianca con le feritoie per l'artiglieria ageminandola in argento. Il fatto che in un suo editto del 1858 l'imperatore Kōmei in persona pregasse gli dei per una punizione divina che si abbattesse sulla prepotenza dei barbari stranieri[20], ci fa capire bene quale fosse il clima del periodo, e che Seiju non abbia fatto altro che imprimere nel metallo l'auspicio invocato dall'imperatore. Alla luce di questi elementi viene naturale supporre che il committente di questa *tsuba*, o perché no Seiju stesso, dovesse essere un simpatizzante della fazione xenofoba imperialista.

La straordinarietà di questa *tsuba* risiede quindi non solo nel presentare un soggetto totalmente inedito, ma anche nel fornirci l'istantanea di un momento storico nel vivo del suo evolversi. Generalmente *tsuba* e altri fornimenti di spada presentano un'iconografia legata ad elementi della natura, oggetti della vita quotidiana, divinità e simboli religiosi oppure scene bucoliche e quando sono raffigurati accadimenti bellici questi sono sempre relativi a fatti del passato. Vengono illustrati momenti epici delle battaglie, gesta ammirevoli di personaggi famosi ma gli artisti non utilizzano mai come tematiche per le proprie opere fatti contemporanei. Un artista del passato avrebbe probabilmente interpretato l'auspicio dell'imperatore Kōmei raffigurando una scena tratta dall'epopea delle tentate invasioni mongole del XIII secolo spazzate via dai Venti Divini (*kamikaze*). Seiju invece, rompendo la continuità dettata dalla tradizione, colloca la scena nel mondo attuale trasformando la sua opera nello specchio di un momento storico senza precedenti, nel quale anche i maestri delle arti più tradizionali comprendono di poter svolgere un ruolo nuovo.

Note

[1] Per una breve storia dei fornimenti da spada si veda M. Ogawa, *Sword mountings and fittings*, in "Art of the Samurai", catalogo della mostra a cura di M. Ogawa, New York 2009, pp. 193-203.

[2] Per quasi mille anni la produzione delle *tsuba* fu un lavoro accessorio eseguito dagli stessi spadai o dai corazzai.

[3] Cfr. Franci, *Un tesoro nazionale del Giappone, la spada della tomba Inariyama*, in OADI, anno VIII n. 15, Palermo 2017, p. 28.

[4] *Ibidem*. M. Ogawa, *Sword mountings and fittings*... 2009, p. 195.

[5] Solitamente si trattava di figure geometriche o elementi fitomorfi stilizzati ripetuti. Cfr. V. Harris, *Bakumatsu Meiji no tsuba-tōso kinkō*, in Kottō Rokusho, vol. 34, Tokyo 2007, p. 6.

[6] In realtà la chiusura non fu totale, il porto di Nagasaki venne lasciato aperto ai mercanti cinesi e nella baia della stessa città un'isoletta artificiale, Deshima, restò accessibile ai soli mercanti olandesi. Pare inutile dire che contatti con mercanti stranieri, soprattutto coreani e cinesi, continuarono in modo clandestino su tutta la costa del mar del Giappone.

[7] Cfr. *Nihon no akebono*, a cura di T. Kimura, Oshinomura,1991, p. 142.

[8] Cfr. V. Harris, *Japanese imperial craftsmen, Meiji art from the Khalili Collection*, Londra 1994, p. 22.

[9] Cfr. V. Harris, *Japanese imperial craftsmen*... 1994, pp. 14-15.

[10] Inv. 9208.

[11] Al Metropolitan Museum di New York è conservato un pugnale il cui fodero presenta bocchetta e puntale (*koiguchi* e *kojiri*) firmati dallo stesso artista, numero inventario 91.2.13.

[12] *Ibidem* V. Harris, *Japanese imperial craftsmen*..., 1994, p. 22.

[13] Esistono molte varianti di questa lega nelle quali si cambiano le proporzioni dei metalli per ottenere effetti coloristici differenti.

[14] Lo *shakudō* è una lega di rame e oro (fra il 5% e il 10%) peculiare della metallurgia estremo orientale. Una volta patinato con processi chimici assume colorazioni dal violaceo al nero bluastro.

[15] Le fattezze mostruose del dio Raijin e del suo compagno Fūjin, dio del vento, restano pressoché le stesse tanto in pittura quanto in scultura. Se in pittura i due esempi citati sono emblematici, per quanto riguarda la scultura le statue più celebri delle due divinità sono quelle conservate al tempio Sanjūsangendō di Kyoto, datate al XIII secolo che presentano le fattezze classiche dei due demoni.

[16] Cfr. E. K. Tipton, *Il Giappone moderno*, Torino 2011, p. 39.

[17] Furono chiamate così sia per il colore nero dello scafo sia per il fumo che fuoriusciva dalle ciminiere dei motori a vapore che muovevano due di esse.

[18] Cfr. D. Keene, *Emperor of Japan, Meiji and his world, 1852-1912*, New York 2002, p. 18.

[19] A giudicare dalle proporzioni e dalla velatura a doppio albero dovrebbe trattarsi di un bricco da guerra, agile imbarcazione usata nei secoli XVIII e XIX.

[20] Cfr. D. Keene, *Emperor of Japan*... 2007, pp. 8 e 38.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

I mobili neorococò dei Fratelli Testolini

Di Andrea Massimo Basana

Seppur i critici tendano, il più delle volte, a sminuire lo stile rococò e decisamente a contrastare il suo revival ottocentesco, invero esso ha sempre goduto dei favori del pubblico: non sarà perciò inopportuno ricapitolare brevemente le sue vicende storiche.
Lo stile rococò, la cui nascita viene fissata in maniera labile al terzo decennio del XVIII secolo fu uno stile improntato all'eleganza e alla sinuosità, uno stile del tutto femminile, un inno alla giovinezza e alla spensieratezza. Lo stile prosperò sino alla seconda metà del '700, momento in cui fece la sua comparsa il neoclassicismo. Se vero è che la critica e la storia dell'arte ci insegnano che il rococò in tal periodo cedette il testimone al nascente stile neoclassico, invero il pensiero di una così netta cesura risulta troppo rigido; se infatti il neoclassicismo pian piano iniziò ad avere maggior risonanza, non fu certo il carnefice del suo predecessore, che non eliminò, ma semplicemente adombrò. La mobilia e le decorazioni rococò non vennero distrutte, anzi vissero tranquillamente in armonia con il più austero neoclassicismo; persino nella modaiola Versailles, ai tempi di Luigi XVI e Maria Antonietta, si continuarono ad usare e a far convivere mobili rococò accanto ad arredi di nuova fattura, in un perdurare di forme che nemmeno la tempesta napoleonica riuscì a scalzare[1]. Il neorococò a ben vedere non risulta null'altro che il continuo aggiornarsi di uno stile che sopravvisse e che continua a sopravvivere, seppur scarnificato, sino ai giorni nostri.

Fig. 1. Fratelli Testolini, 1880 ca., immagini di mobilia neo rococò dal catalogo di bottega, Venezia collezione privata.

Fig. 2. Fratelli Testolini, 1880 ca., Pagina dal catalogo di bottega con mobilia neo rococò con influssi barocchi, Venezia collezione privata.

Se

Fig 3. Fratelli Testolini, 1880 ca., Pagina dal catalogo di bottega con sedie neo rococò, Venezia collezione privata.

davvero desideriamo dare un frangente temporale che proponga un aggiornamento significativo a tale stile, possiamo considerare l'epoca della Restaurazione come il suo nuovo fiorire. Agli anni '20 del XIX secolo infatti è fatta risalire la prima apparizione di questo "nuovo" stile. In questo periodo il neo-rococò aveva una valenza più politica che decorativa, ricollegandosi ideologicamente ai periodi di maggior fulgore delle varie monarchie, in un ideale richiamo ad un ritorno all'ordine sancito da Dio, motivo per il quale molto spesso le forme venivano ibridate con modelli neobarocchi nella ricerca di maggior forza visiva ed impatto emotivo[2].
Primo lampante esempio di tale stile è la Waterloo Gallery di Apsley House, eseguita nel 1828 su progetto dell'architetto Benjamin Dean Wyatt, la cui decorazione è una esuberante riproposizione del ricco ed elegante repertorio rococò e di conseguenza il primo esempio di quello che può esser definito neorococò[3]. Dopo pochi anni da quella data il neorococò iniziò rapidamente a dilagare in tutta Europa tanto che, già dagli anni '40 del XIX secolo, esso era uno stile affermato e presente nei cataloghi di ogni ditta specializzata nella produzione di arredi[4].
Dalla metà dell''800 il mondo fu ammaliato dalle riproposizioni storiche, che grazie anche alle esposizioni universali, diedero vita a quello che viene definito il periodo dell'eclettismo, in cui stili e forme di tutte le epoche, aggiornate al gusto moderno, poterono convivere senza soluzione di continuità nelle abitazioni e negli ambienti pubblici – uno sfarzoso esempio ne sono gli appartamenti di Napoleone III al Louvre[5]. Il neorococò in tal periodo ebbe il suo massimo fulgore altalenandosi tra fede-

li riproduzioni di prototipi passati e moderne fantasie di matrice settecentesca, che spesso andavano a completare o rimpolpare forniture di arredi originali già presenti in palazzi e ville.
Per la sua intrinseca natura lo stile si affermò tra le classi più agiate della società: esso infatti era di assai complicata esecuzione, bombature ed intagli richiedevano tempo e maestria, e inoltre lacche, dorature ed essenze pregiate rendevano l'acquisto di mobili in tale stile molto oneroso. Essi erano uno status symbol, che dimostrava le possibilità dell'acquirente. Estremo esempio di tale stile sono i palazzi del Linderohf e di Herrenchiemsee, voluti da Ludwig II di Baviera tra gli anni '70 e '80 dell'Ottocento[6].
Lo stile neorococò proseguì placido la sua vita per i decenni successivi valicando il XIX secolo. Agli inizi del '900 esso era ancora assai gettonato: non a caso la White Star Line decise di arredare i saloni di prima classe delle sue navi più fastose – da tutti è di certo ricordato il Titanic – in un revival del rococò francese[7]. La prima guerra mondiale scalfì leggermente il suo successo, ma esso proseguì indisturbato la sua vita sino agli anni '30, quando, la semplificazione delle forme e la pedissequa riproposizione di copie di modelli originali, resero tale stile una sterile e spesso vuota replica di un mondo troppo lontano, ma che comunque non perì.
Se nel resto d'Europa il rococò non aspettò molti anni per tornare alla ribalta, in Italia, sia per motivi economici che di conservatorismo, lo stile fece la sua comparsa solo verso la metà del XIX secolo: dobbiamo aspettare infatti il 1852 perché il Moncalvo realizzi per il Salotto della Regina a Moncalieri una fornitura da salotto in stile neorococò[8].
Se focalizziamo ora l'attenzione sul territorio veneziano, risulta interessante notare come nel 1853 Ferdinando Massimiliano d'Austria, per rinnovare le decorazioni ed il mobilio di Palazzo Reale a Venezia, scelse proprio lo stile neorococò[9]. Altro caso fu l'allestimento del 1855 del caffè Quadri ad opera di Ludovico Cadorin, dove questi scelse una riproposizione filologica, seppur aggiornata, dello stile rococò veneziano. In quegli stessi anni furono rinnovati anche palazzo Giovanelli e palazzo Grassi in questo esuberante e civettuolo stile. Nel 1856 quando ormai il neorococò si era già affermato nella città lagunare se ne sancì l'indiscusso primato con la lettura dell'*Elogio* di Giovan Battista Tiepolo da parte del presidente dell'Accademia di Belle Arti[10].
Dopo tale indispensabile premessa giungiamo ora alla trattazione di quanto enunciato nel titolo, gli arredi neorococò dei Fratelli Testolini. In più di un numero la rivista si è occupata dell'attività dei Fratelli Testolini, focalizzando l'attenzione sulla loro produzione di arredi e su quella in porcellana ed in vetro[11]; in questa sede si tornerà a parlare della loro produzione di mobilia, la quale fu il loro più forte caposaldo sin dalla nascita dell'azienda. Pur avendo già esposto più volte la storia della ditta dei Fratelli Testolini, non sarà inopportuno ricapitolare brevemente le vicende di tale attività.
La ditta dei Fratelli Testolini venne fondata a Venezia nel 1847 e continuò la propria attività sino alla fine degli anni '30 del '900[12]. Possedeva svariate sedi di produzione e di vendita, tra cui le più importanti furono palazzo Labia a San Geremia nel sestiere di Cannaregio, la porzione centrale delle procuratie vecchie a piazza S. Marco nel sestiere di S. Marco, due fornaci a Murano, rispettivamente in Fondamenta dei Ve-

Fig 4. In alto: Fratelli Testolini, 1880 ca., particolare di una pagina dal catalogo di bottega con divano intagliato, Venezia, collezione privata. In basso: Fratelli Testolini 1880 ca., divano in legno di noce intagliato apparso in colazione da Tiffany, USA, Neal Auction Company.

trai e in Fondamenta Cavour, palazzo Barbarigo nel sestiere di Dorsoduro, la sede di S. Gregorio nel medesimo quartiere; da non dimenticare, infine, la tarda sede produttiva e di vendita di Firenze.

La loro produzione era tra le più vaste, e comprendeva mobilia, complementi d'arredo, porcellane, tessili, pizzi, ferri battuti, sculture sia in marmo che in legno, mosaici, micromosaici, vetri, oggetti in metallo sbalzato e materiale fotografico[13].

Spesso la consuetudine veneziana di usare più varianti del medesimo nome ha fatto sì che si ritenesse esistessero più attività con nome similare, ma invero la Fratelli Testolini, la Testolini Frères, la Testolini Brothers, la M. Q. Testolini, la dott. Marco Testolini, o più semplicemente la Testolini, non furono che il variare di un unico nome nel grande arco cronologico di vita di tale azienda.

Ricordiamo infine che ai Fratelli Testolini, precedentemente al 1896, venne conferito il cavalierato ed il titolo di Ufficiali dell'Ordine della Corona per il progresso e lo sviluppo apportato all'industria veneziana[14].

La produzione di mobilia neorococò dei Fratelli Testolini risulta assai interessante[15]: essa infatti raggruppa sotto la sua ala tutte le declinazioni di tale stile, ma cosa notevole è la commistione di ispirazioni e originalità che tutti i pezzi di tale stile portano con sé. La loro produzione di tale tipologia può essere suddivisa in quattro grandi gruppi:

1. le fedeli repliche di arredi veneziani del XVIII secolo;
2. la mobilia neosettecentesca con contaminazioni barocche;
3. la mobilia neorococò di carattere originale ed esuberante;
4. la mobilia di ultima produzione.

Della prima categoria fanno parte tutti quegli arredi che replicano senza molte riserve i modelli originali veneziani del XVIII secolo. Si tratta per lo più di mobilia in legno laccato, solitamente a fiorellini policromi con lumeggiature in oro su fondo bianco, che probabilmente, a seguito delle richieste del mercato, venne inclusa nel catalogo della loro produzione. Su di essa non sono applicati particolari slanci artistici, come prevedeva questo genere di produzione. Vi è sicuramente da ritenere che oltre alla produzione laccata fosse presente quella in legno di noce al naturale. Questa tipolo-

Fig. 5. A destra: Fratelli Testolini, 1880 ca., particolare di una pagina dal catalogo di bottega con vetrina intagliata, Venezia collezione privata. A sinistra: Fratelli Testolini, 1880-90 ca., vetrina intagliata in legno di noce, Germania, Lot-tissimo.

gia di produzione riguarda quasi esclusivamente mobilia da seduta, consoles, piccoli tavolini e trespoli, come ce ne dà puntuale riscontro il catalogo giunto sino a noi (Fig. 1).

Il secondo gruppo, la mobilia neosettecentesca con contaminazioni barocche, fa parte di quella tipologia di mobilia di matrice più arcaica che si rifà agli albori della produzione neorococò e comprende le medesime tipologie di mobili elencate nel precedente punto. Come accennato poco sopra, essa contamina i modelli settecenteschi con particolari decorativi di tipologia barocca, appesantendo spesso le forme. Questa mobilia, certamente sfarzosa ed opulenta, non si discosta molto dalla produzione del resto della penisola, avvicinandosi in maniera piuttosto similare alle realizzazioni di area romana. Va certamente dato merito ai Fratelli Testolini di aver reso più slanciato e meno massiccio tale stile: se infatti nella normale produzione del mobilio da seduta

si potevano riscontrare gambe a capriolo dalle curve enfatizzate, ma di altezza decisamente limitata, imbottiture molto prosperose e spalliere e braccioli dalla struttura dorata piuttosto imponente (cosa quest'ultima riscontrabile anche nei tavoli e nelle consoles), in quella dei Fratelli Testolini possiamo notare maggior garbo e leggiadria. Le gambe più slanciate e di altezza decisamente superiore donano un aspetto meno pesante a tale mobilia, cosa rafforzata dalle imbottiture meno sovrabbondanti, tipiche della tradizione veneziana. Seppur la struttura lignea risulti comunque piuttosto massiccia, la decorazione meno nutrita rende questi particolari mobili alla vista meno ridondanti (Fig. 2).

La terza tipologia è quella più interessante e che manifesta in maniera palese le capacità tecniche ed inventive dei Fratelli Testolini. Seppur in tutta Europa questo stile non presentasse particolari slanci di fantasia, ed anzi in molti casi peccasse un po' di ridondanza, risultava comunque uno stile estremamente gradito al pubblico. I Fratelli Testolini, consci dell'apprezzamento che esso suscitava, idearono in tale stile una serie di arredi molto copiosa. Con estrema lungimiranza i pezzi da loro ideati mostrano una profonda conoscenza di quanto in voga nei veri paesi europei durante il XVIII secolo, ma, lungi dal riproporre sterili repliche, usarono le loro conoscenze per inserire rimandi e ricordi dei loro studi nelle loro creazioni. Così nei pezzi da loro creati compaiono i tipici medaglioni floreali intagliati di stampo francese, gli eleganti e spesso ingenui profili provenzali, le esuberanti concatenazioni di riccioli di impronta austro-ungarica e dettagli decorativi di carattere inglese, il tutto da loro unito alla classica leggiadria veneziana. Tutti questi elementi di carattere eterogeneo, se non fosse per la loro appartenenza alla cultura decorativa del XVIII secolo, vengono rielaborati e reinterpretati con un gusto davvero all'avanguardia per i tempi, cosa che ha fatto sì che i modelli creati dai Fratelli Testolini sopravvivessero, con varianti minime, per tutto il periodo di attività della ditta.

Gli arredi da seduta di tale stile sono tra le creazioni maggiormente elaborate e virtuosistiche, e fanno ben comprendere quanto in esse la tradizione veneziana fosse preponderante. Le gambe degli arredi infatti mantengono le eleganti curvature della tradizione lagunare, venendo solo leggermente accentuate, per donar loro maggior movimento e leggerezza d'insieme, cosa sottolineata anche dai piedini desinenti in un affusolato terminale, particolari che, uniti alle elaborate spalliere dalle volute di un'incredibile arguzia tecnica, donano uno slancio quasi fiabesco all'insieme (Fig. 3). Seppur tale mobilia sia di dimensioni davvero notevoli, la sinuosità delle forme e la leggerezza dell'insieme fanno sì che, se non si abbia presa diretta dei capi, essi vengano ritenuti un delicato vezzo dalla fragile struttura: un esempio calzante ne è il divano comparso in "Colazione da Tiffany", il noto film del 1961, in cui l'arredo mostra la sua possente e fantasiosa natura (Fig. 4). Identica cosa valeva per tutta una serie di sedie e poltrone dagli impensabili schienali in cui l'estro creativo dei Testolini ha dato prova di mirabile ingegno, un esempio calzante ne è il salotto conservato nella sala da caccia del castello polacco di Zagłębie a Będzinimmagine.

Se per la mobilia da seduta la fantasia fosse il caposaldo, per la rimanente produzione, che comprendeva vetrine, scrittoi, consoles, tavolini e paraventi, ci si atteneva maggiormente alla tradizione veneziana, contaminandola di sovente con forti influssi francesi, soprattutto provenzali, ed austriaci (Fig. 5). È molto interessante notare come

Fig.6. In alto: Fratelli Testolini, 1880 ca., particolare di una pagina dal catalogo di bottega con scrittoio intagliato, Venezia collezione privata. In basso: Fratelli Testolini 1890 ca., scrittoio in legno di noce intagliato, USA, Victorin's.

Fig.7. Fratelli Testolini, 1880 ca., particolare dal catalogo di bottega con parafuoco-paravento neo rococò del medesimo modello eseguito per il palazzo reale di Ajuda, Venezia, collezione privata.

le già elaborate forme arcuate e bombate venissero arricchite da dettagli ad intaglio e non di rado da putti e angioletti, come ce ne danno esempio uno scrittoio di recente apparso sul mercato antiquario (Fig. 6) o il paravento-parafuoco eseguito per i sovrani di Portogallo e ancora custodito nella sala dei Grandi Dispacci nel palazzo reale di Ajuda (Fig. 7), per il quale i Fratelli Testolini eseguirono moltissimi arredi e vetrerie. Interessante risulta notare che molti dei pezzi usciti dai laboratori Testolini erano in legno di noce al naturale spesso lumeggiati in oro o in qualche eccezione totalmente dorati; va infatti ritenuta non pertinente la laccatura, che molte loro creazioni spesso presentano. Vi fu tra gli anni '40 e '60 del '900 la moda di laccare o dorare la mobilia ritenuta all'epoca troppo sobria; con ciò non si vuole negare che alcuni pezzi non venissero laccati o dorati già alla loro nascita, ma questi erano un numero davvero esiguo rispetto a quelli in legno al naturale.

Trait d'union tra la produzione appena enunciata e l'ultima sono una serie di mobili da seduta che hanno mantenuto inalterata la loro conformazione nonostante il susseguirsi dei decenni. Questi arredi hanno una struttura assai semplice leggermente mossa, forme quasi scatolari e sono decorati da cartelle ad intaglio traforate (Fig. 8); una sedia di tale tipologia è conservata nel salotto della Fenyes Mansion a Pasadena in California. Dettaglio interessante di tale mobilia è il ricciolo che si trova a decorazione della parte mediana della traversa dello schienale e la piccola decorazione a bassorilievo presente nella traversa frontale della seduta, elementi questi che verranno ripresi in tutta la mobilia di ultima produzione con minime varianti.

Fig.8 : In alto: In alto: Fratelli Testolini, 1880 ca., particolare di una pagina dal catalogo di bottega con mobili da seduta neo rococò, Venezia collezione privata. In basso: Fratelli Testolini, 1890 ca., poltroncina il legno di noce intagliato e dettagli, Venezia, collezione privata.

La mobilia di ultima produzione molto probabilmente venne ideata alla fine dell'800, venendo poi standardizzata agli inizi del '900 e continuando ad essere prodotta sino alla fine dell'attività della ditta. Gli arredi consistevano in forniture da salotto di dimensioni contenute comprendenti un piccolo sofà, due poltroncine e due o quattro sedie, che potevano arricchirsi di un tavolino da tè, altri piccoli tavolini di complemento, una consolle con specchiera e una fioriera, a seconda della richiesta. Interessante risulta notare che tavolini e consoles solitamente avevano la parte centrale dei ripiani costituita da cristalli ad incasso a protezione di un tessuto della medesima stoffa degli arredi da sedute. Questi salottini, a differenza degli arredi della precedente produzione, sono davvero minuti e quasi fragili nella leggerezza della loro struttura (Fig. 9). La tipologia decorativa di tali salottini è di un neorococò quasi camaleon-

Fig. 9. Fratelli Testolini, 1900-1930, tre tipologie di salottini in legno di noce intagliato, rispettivamente: a destra: USA, Liveauctioneer; in alto a destra:USA, 1stdibs; in basso a destra: USA, Nadeau Auction.

tico: questa cosa, unita al fatto che tali arredi venivano spediti dai Fratelli Testolini in tutto il mondo e commercializzati negli stores di moltissimi rivenditori, tra i quali anche la ditta parigina Genin[16], ha fatto sì che tale produzione venga spesso attribuita erroneamente a maestranze francesi o di altri paesi. Queste forniture da salotto erano davvero apprezzate dal pubblico nazionale ed internazionale, tanto che se ne trova un numero di varianti davvero nutrito ed una diffusione davvero capillare: due esempi notevoli di essi sono custoditi rispettivamente al Museo regionale di Palazzo Mirto a Palermo, più precisamente nel salotto Salvator Rosa, e nel soggiorno del Museo della Casa Borghese a Cracovia in Polonia.

Una piccola nota da aggiungere a conclusione è il fatto che il catalogo giunto sino a noi, che ha permesso la presente trattazione, è solo uno dei cataloghi inerenti alla mobilia in produzione presso la ditta dei Fratelli Testolini. Risulta importante notare che questo catalogo comprende, per la produzione neorinascimentale, molte forniture per camere da letto, sale da pranzo ed ingressi. Ritengo perciò assolutamente certo che in uno o più dei cataloghi perduti fossero presenti le forniture in stile neorococò per le sale appena enunciate. Questa cosa viene suffragata dalle molte forniture complete giunte sino a noi ed ora in collezioni private o presenti sul mercato antiquario. In esse, infatti, le caratteristiche esecutive, i dettagli decorativi e la chiara pertinenza dei modelli, oltre ad essere completate molto spesso dal mobilio da seduta sopra trattato, rendono la loro esecuzione di chiara mano dei Fratelli Testolini.

Note

[1] A. Gonzalez-Palacios, *Mosaici e pietre dure. Mosaici a piccole tessere – Pietre dure a Parigi e a Napoli*, Milano 1981, pp. 47-50.

[2] C. Paolini, *Mobili e arredi dell'800*, Novara 1999, p. 240.

[3] C. Paolini, *Mobili…*, 1999, p. 252.

[4] C. Paolini, *Mobili…*, 1999, pp. 252-253.

[5] C. Baulez, D. Ledoux-Lebard, *Il mobile francese: dal Luigi XVI all'Art Déco*, Milano 1988, pp. 56-63.

[6] S. Langhen, *Baviera, è tempo di viaggiare nel tempo,* Ratisbona 2000, pp. 58-64.

[7] D. Lynch, K. Marshall, *Titanic*, Toronto 1992, pp.46-47.

[8] R. Antonetto, *Gabriele Capello "Moncalvo"*, Torino 2004, pp. 282-283.

[9] E. Colle, *Il mobile dell'800 in Italia*, Verona 2007, p. 157.

[10] E. Colle, *Il mobile …*, 2007, pp. 157-158.

[11] A. Basana, *La ditta Fratelli Testolini*, in Oadi, n. 12 dicembre 2015; A. Basana, *Le porcellane dei Fratelli Testolini*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti decorative in Italia", n. 13 giugno 2016; A. Basana, *Gli arredi umbertini dei Fratelli Testolini*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti decorative in Italia", n. 14 dicembre 2016. A. Basana, *La produzione vitrea dei Fratelli Testolini*, in "OADI. Rivista dell'Osservatorio delle Arti decorative in Italia", n. 17 giugno 2018.

[12] A. Basana, *La ditta dei Fratelli Testolini*, in "Ateneo Veneto", anno CCCIII, terza serie, n. 15/1 (2016).

[13] An., *Guida di Venezia*, Firenze 1896, pp. 3-6.

[14] An., *Guida di…*, 1896, p. 5.

[15] La presente trattazione si basa sulle immagini fotografiche presenti nel catalogo di bottega dei Fratelli Testolini giunto sino a noi e databile agli anni '80 dell'800 e su studi e ricerche forensi nel settore. Si rimanda alla conclusione del presente contributo per una puntualizzazione.

[16] An., *Catalogo a stampa della ditta J.F. Genin*, Parigi 1907.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Intagliatori lignei a Mezzojuso: le opere di Bonanno e Spampinato nelle chiese Maria SS. Annunziata e San Nicolò di Myra

Di Giuseppe Tavolacci

A circa 40 km da Palermo, situato sulla collina *Brinja*, sorge Mezzojuso paese di origine araba da cui prende il nome. Dopo alcuni secoli di abbandono il centro venne ripopolato, nel XV secolo, dagli albanesi fuggiti a causa dell'invasione turco-ottomana che in quel periodo interessava la penisola balcanica. Da quel momento in poi "latini" e "bizantini" diedero inizio a una serie di opere che portarono alla ricostruzione o all'edificazione di alcuni edifici simbolo della cittadina[1]. Tra tutti spiccano le due chiese collocate, una accanto all'altra, nella piazza principale del paese. In posizione sopraelevata, accanto al cosiddetto "Castello" antica dimora della famiglia Corvino[2], vi è la parrocchia di Maria SS. Annunziata di rito romano, ricostruita intorno al 1572 forse su una preesistente chiesa di origine normanna[3]. Sulla piazza sorge la parrocchia di San Nicolò di *Myra*[4] di rito bizantino, costruita dagli Albanesi intorno al 1516[5].
Nel corso dei secoli gli edifici furono interessati da molti lavori di adeguamento ai nuovi stili che l'arte via via andava imponendo, dando ottime occasioni di lavoro per gli artigiani e gli abitanti del luogo. È proprio in questo contesto che emergono le figure di Salvatore Bonanno e Gaspare Spampinato, capostipiti delle due famiglie di intagliatori lignei che tra la metà del XIX secolo e la fine del XX lavorarono per le due parrocchie. Pochissime notizie si hanno su Salvatore Bonanno, che nel 1869, insieme ai figli Antonino e Salvatore[6], nati dal matrimonio con Antonina Mancuso, esegue la porta della parrocchia di San Nicolò di Myra[7] con legno di pino proveniente dalla contrada Pignaro[8]. I documenti riferiscono che i due figli proseguirono l'attività paterna di falegnami-intagliatori lavorando esclusivamente per la matrice greca, eseguendo lavori di vario genere. Figura di maggiore spicco è Antonino che inizia a lavorare autonomamente a partire dal 1870. Il figlio di questi, Giuseppe, nato il 1° Gennaio 1861 dall'unione con Rosa Cuccia, segue fin dalla tenera età il mestiere del padre. Non a caso la prima opera documentata è il *Pulpito* (Fig. 1), collocato nella navata laterale sinistra della chiesa, eseguito nel 1871 da Antonino con la collaborazione di Giuseppe nel 1871. Insieme a quest'opera furono realizzati tre confessionali in legno di abete di cui uno fisso posto proprio sotto il pulpito[9]. Quest'ultimo manufatto, di forma poligonale, è costituito da un parapetto sorretto da un peduccio e sormontato da un baldacchino a frange. La parte interna del baldacchino è decorata da un intaglio con lo stemma cardinalizio e il triangolo con l'occhio, simbolo della Trinità[10]. Il parapetto, sulla parte frontale, presenta una croce greca con l'acronimo "Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore"[11] mentre gli altri intagli si ispirano a motivi floreali molto simili a quelli presenti

Fig. 1. Antonino e Giuseppe Bonanno, 1871, Pulpito, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

Fig. 2. Giuseppe Bonanno, 1889, Armadio, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

negli stucchi che decorano le pareti dell'edificio. L'opera aderisce al classicismo accademico ottocentesco, così come tutta la produzione dei Bonanno. Negli stessi anni gli intagliatori si propongono per realizzare l'iconostasi della matrice greca per un prezzo di 50 onze, senza però aver visto ancora i disegni. Dalla "Corrispondenza per la realizzazione dell'iconostasi" ancora custodita nell'archivio parrocchiale si apprende che la cosa non andò in porto. In una annotazione si legge, inoltre, «per l'affare […] dei Bonanno qua son tutti contrari poiché staremo 10 anni almeno a vedere il Vima»[12]. Probabilmente gli intagliatori erano famosi per la loro lentezza d'esecuzione o forse all'interno del Consiglio che doveva occuparsi della questione non erano benvisti. Il dato certo è che l'iconostasi, in quegli anni, non venne realizzata. Nel 1887 circa, Giuseppe sposa Francesca di Salvo da cui avrà numerosi figli[13]. Avendo ormai una famiglia da sostenere il lavoro si intensifica. L'otto settembre 1888, durante l'arcipretura di Antonio Maria Figlia[14], Giuseppe Bo-

Fig. 3 Giuseppe Bonanno, 1900, Ghinechion, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

nanno s'impegna con i *papàdes* Antonio Maria Figlia, Ciriaco Cuccia e Giovanni Cavadi a eseguire «un casserizzo per uso della Madrice Chiesa Greca – Quale casserizzo dovrà essere nel prospetto eseguito giusta il modello qui annesso e firmato dai sottoscritti»[15]. L'armadio (Fig. 2) dovrà misurare 4 metri di larghezza e 2,50 metri di lunghezza e dovrà essere composto, nella parte superiore, da tre sezioni e nella inferiore da sei cassoni. Tutto il legno necessario dovrà essere acquistato dal maestro mentre i piccoli lavori d'intaglio e gli accessori in rame saranno a spese dei committenti. Il pagamento di £ 400,00 sarà dilazionato in due versamenti da fare uno a Settembre 1889 e l'altro nel Settembre 1890[16]. L'opera non presenta particolari caratteristiche formali. Gli sportelloni e i cassetti sono separati da tra loro da lesene scanalate sormontate da capitelli corinzi. La parte superiore è decorata da quattro vasetti neoclassici mentre le restanti decorazioni presentano motivi a volute Circa un decennio dopo, il 5 Settembre 1900, lo stesso arciprete Figlia commissiona a Giuseppe Bonanno «un così detto *Ghinechion*[17] (Fig. 3), il quale poggiando in alcuni regolari pilastrini verrà innalzato sopra la porta grande d'ingresso», lungo 4 metri,

Fig. 4. Giuseppe Bonanno, 1900, Iconostasi, Mezzojuso, Chiesa di Santa Maria di Tutte le Grazie.

largo 2 metri e alto 4 metri in legno di pino pece ben stagionato. Tutti i pezzi dovranno essere trattati con olio di lino e verniciati con vernice inglese scura. Per i lavori di intaglio si lascia ampia libertà al «genio del Bonanno» affinchè possa realizzare «un complesso di bella ed elegante estetica»[18]. La scala di salita dovrà essere a chiocciola e chiusa in modo tale da garantire alla persona che vi sale «la decenza». La consegna dovrà avvenire entro il mese di Ottobre e il prezzo si stabiliva in lire 400,00, metà pagate al momento della consegna e metà nell'Agosto 1901[19]. L'opera si presenta come una sorta di grande vestibolo con tre ingressi. Il coronamento della struttura è formato da una teoria di colonnine scanalate alternate a piccole margherite inserite all'interno di quadrati. Bella la resa volumetrica della scala con l'alternarsi di pieni e di vuoti con la decorazione a traforo che rende più leggera la struttura pur assicurando la discrezione richiesta dalla committenza. Sempre al 1900 risale l'esecuzione dell'*Iconostasi* (Fig. 4) della Chiesa di Santa Maria di Tutte le Grazie[20]. Il rettore della Compagnia, tale Carmelo Spata, dà l'incarico ad Antonino Bonanno di progettare la complessa opera con un preventivo di spesa di £ 550,00. L'appalto viene ufficializza-

to l'otto Ottobre 1900 e s'incarica della realizzazione il figlio Giuseppe che nel settembre del 1901 riceve £ 450,00[21]. L'iconostasi, che si erge sull'antica balaustra, presenta la colorazione naturale del legno arricchita da elementi dorati. Le decorazioni del mensolone e delle esili lesene, che fingono di sorreggere l'intera struttura, rimandano a quelle presenti nel pulpito e nel *ghinechion* precedentemente realizzati. Sotto il mensolone un'ampia fascia dorata riporta l'iscrizione in greco: «Santo, Santo, Santo il Signore dell'universo. Il cielo e la terra sono pieni della tua gloria». Nell'iconostasi vennero collocate le antiche icone della *Pergula*[22] della stessa chiesa e quelle che facevano parte della vecchia iconostasi di San Nicolò di Myra[23]. Ultima opera documentata del Bonanno è l'*Urna processionale* (Fig. 5) eseguita nel 1910 e indorata da Antonino Roccheri[24] di Palermo. Il costo complessivo per la sua realizzazione ammontò a £ 711,20[25]. L'opera ha la forma di un parallelepipedo con copertura piramidale che culmina in un piccola croce greca. La struttura lignea si alterna a grandi vetrate che permettono la visione del simulacro del Cristo deposto il Venerdì Santo. Il tutto è ampiamente decorato con festoni e testine di cherubini alate. Ai quattro angoli della parte superiore alcuni putti sorreggono gli strumenti della Passione mentre in quelli della parte inferiore quattro aquile bicipiti, in riferimento alla cultura *arbereshe* del paese, sorreggono l'intera struttura. Da questo periodo in poi non si hanno più notizie sull'attività di Giuseppe Bonanno che muore il 1° Agosto 1940[26]. Dalle testimonianze orali sembra che i figli Vincenzo e Nicola abbiano continuato l'attività di famiglia nella bottega sita in Corso Garibaldi, vicinissima alla piaz-

Fig. 5. Giuseppe Bonanno, 1910, Urna processionale, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

Fig. 6. Gaspare Spampinato e figli, 1900, Coro ligneo, Mezzojuso, Parrocchia di Maria SS. Annunziata.

Fig. 7. Gaspare Spampinato e figli, 1900, Coro ligneo (particolare), Mezzojuso, Parrocchia di Maria SS. Annunziata.

za, che però non fu più portata avanti dai discendenti. Altra figura interessante nell'ambito della scultura lignea locale è quella di Gaspare Spampinato, figlio di Cristofaro e di Michelina Cuttitta. Nato il 19 Novembre 1849[27], a 25 anni sposa Caterina Cavadi, figlia di Demetrio e di Maria D'Orsa. Sembra che i giovani sposi avessero una situazione economica di tutto rispetto: lui lavorava come falegname e intagliatore presso la bottega di famiglia mentre lei viene indicata come "industriosa e tessitrice", quindi capace di svolgere molti tipi di lavori manuali. L'anno successivo alle nozze, nel 1876, nasce il primogenito Cristofaro che, insieme al fratello Giuseppe, di 10 anni più piccolo[28], è il protagonista del rinnovamento e adeguamento stilistico delle due principali chiese del paese. Non sappiamo se i due intrapresero un percorso di formazione, ma ciò che è certo, esaminandone la produzione, è che ebbero modo di osservare dal vivo o tramite illustrazioni molte delle opere lignee presenti nelle chiese di Palermo e dintorni. L'opera che meglio rappresenta il loro orientamento stilistico è il *Coro ligneo* (Fig. 6) della chiesa di Maria SS. Annunziata di Mezzojuso realizzato nel 1900 in legno di noce. Il Coro è composto da sei scranni per lato di cui due a trono riservati per il vescovo e il celebrante. Le spalliere sono divise da lesene scanalate e con al centro dei festoni. I braccioli, nella parte superiore, sono contrassegnati da testine di cherubini alate (Fig. 7) e nella parte inferiore da motivi a voluta. Il coronamento è caratterizzato da vasi dal sapore classico. I due troni culminano con una copertura a timpano coronata da una ricca decorazione a motivi vegetali che si raccordano in un enorme conchiglia[29] in uno mentre nell'altro vi è uno scudo con all'interno un giglio[30]. L'opera segue fedelmente il bozzetto realizzato nello stesso anno[31] (Fig. 8). L'unica variazione si nota nella sostituzione di un cherubino con la conchiglia e qualche piccola modifica negli intagli di coronamento. Non è da escludere l'ipotesi che Gaspare e figli si siano ispirati al *Disegno del prospetto di spalliera, sedili e tavolo del refettorio del monastero* eseguito da Giacomo Amato[32] per il Reclusorio delle Vergini delle monache benedet-

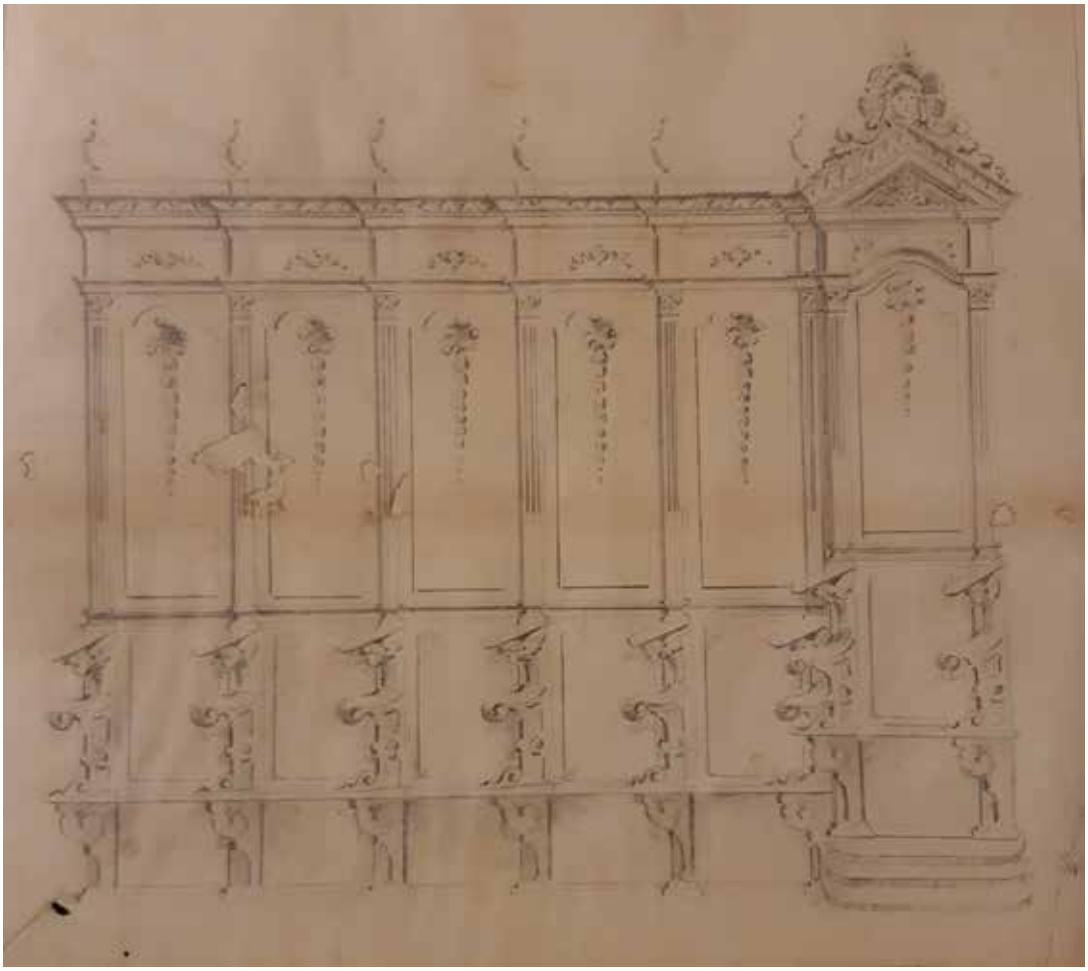

Fig. 8. Gaspare Spampinato e figli, 1900, Progetto del Coro ligneo, Mezzojuso, Archivio parrocchiale Maria SS. Annunziata.

tine di Palermo, bombardato nel 1943, come pure ai disegni degli intagli per la stessa opera ideati dall'Amato ed eseguiti da Antonino Grano e altri collaboratori dell'architetto palermitano[33]. Gli intagliatori traevano probabilmente spunto per la loro opera anche da manufatti più antichi ancora esistenti, come il grandioso *Coro ligneo* dell'Abbazia di San Martino delle Scale, realizzato tra il 1591 e il 1597 da Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante, artisti napoletani. L'arte della Maniera qui è presente attraverso cartigli, festoni, vasi con fiori, uccelli e persino figure umane che si mescolano ai motivi vegetali[34]. Altra opera realizzata dagli Spampinato di cui possediamo ancora il bozzetto preparatorio è l'*Armadio* (Fig. 9) in legno palissandro della sacrestia della parrocchia latina. Eseguito nel 1905, si racconta che fu pagato con il ricavato della vendita di un vecchio armadio in noce. Il nuovo armadio (Fig. 10), diviso in sei sezioni su due ripiani in cui sono inseriti dei cassettoni per poter conservare gli arredi liturgici e tutto ciò che necessita per la celebrazione eucaristica, presenta le medesime caratteristiche formali e stilistiche del Coro con decorazioni a festoni, conchiglie e motivi vegetali. Le sezioni sono separate da lesene con capitelli ionici e ghirlande. La parte superiore centrale, che accenna a un timpano, culmina con una

Fig. 9. Gaspare Spampinato e figli, 1905, Progetto dell' Armadio, Mezzojuso, Archivio parrocchiale Maria SS. Annunziata.

croce polilobata su cui è posto un crocifisso in ottone. Agli estremi del timpano due angeli oranti, poggiati su delle nuvole, rivolgono lo sguardo verso la croce, dettaglio che potrebbe essere stato ispirato dal *Tabernacolo ed angeli* (Fig. 11) in legno policromo e dorato del XIX secolo. Nell'opera due grandi angeli inginocchiati sorreggono una ghirlanda di fiori con all'interno il cuore fiammante di Cristo. Il tutto è coronato da una nuvola con testine di cherubini alate che costituisce il vero e proprio corpo centrale del tabernacolo[35]. La produzione dei fratelli Spampinato non si limita solamente ai grandi arredi liturgici ma prosegue nella produzione di confessionali, porte, cornici e nella progettazione di edicole votive e ornamenti d'arte decorativa per le immagini sacre. È il caso dei progetti per *l'Edicola votiva della Madonna dei Miracoli*[36] di Mezzojuso che presenta caratteristiche affini alla produzione di tabernacoli delle chiese dei Gesuiti del XVII secolo e alcuni progetti elaborati dal già menzio-

Fig. 10. Gaspare Spampinato e figli, 1905, Armadio, Mezzojuso, Parrocchia di Maria SS. Annunziata.

Fig. 11. Ignoto scultore siciliano, XIX secolo, Tabernacolo ed angeli, Mezzojuso, Parrocchia di Maria SS. Annunziata.

nato Amato[37]. Il primo progetto (Fig. 12) mostra un'edicola a tempietto con quattro colonne scanalate con capitelli corinzi impostate su un alto podio riccamente decorato a motivi vegetali. Sull'architrave poggia il timpano a volute che si raccordano al centro con uno scudo coronato tutto intorno da una grande raggiera. Una seconda versione del progetto (Fig. 13) presenta, invece, un'elaborata cornice a motivi vegetali e floreali con due puttini che con una mano sorreggono uno scudo riportante la scritta: «Ave Maria *Mater Dei*» e con l'altra sollevano una corona imperiale. Il disegno si rifà

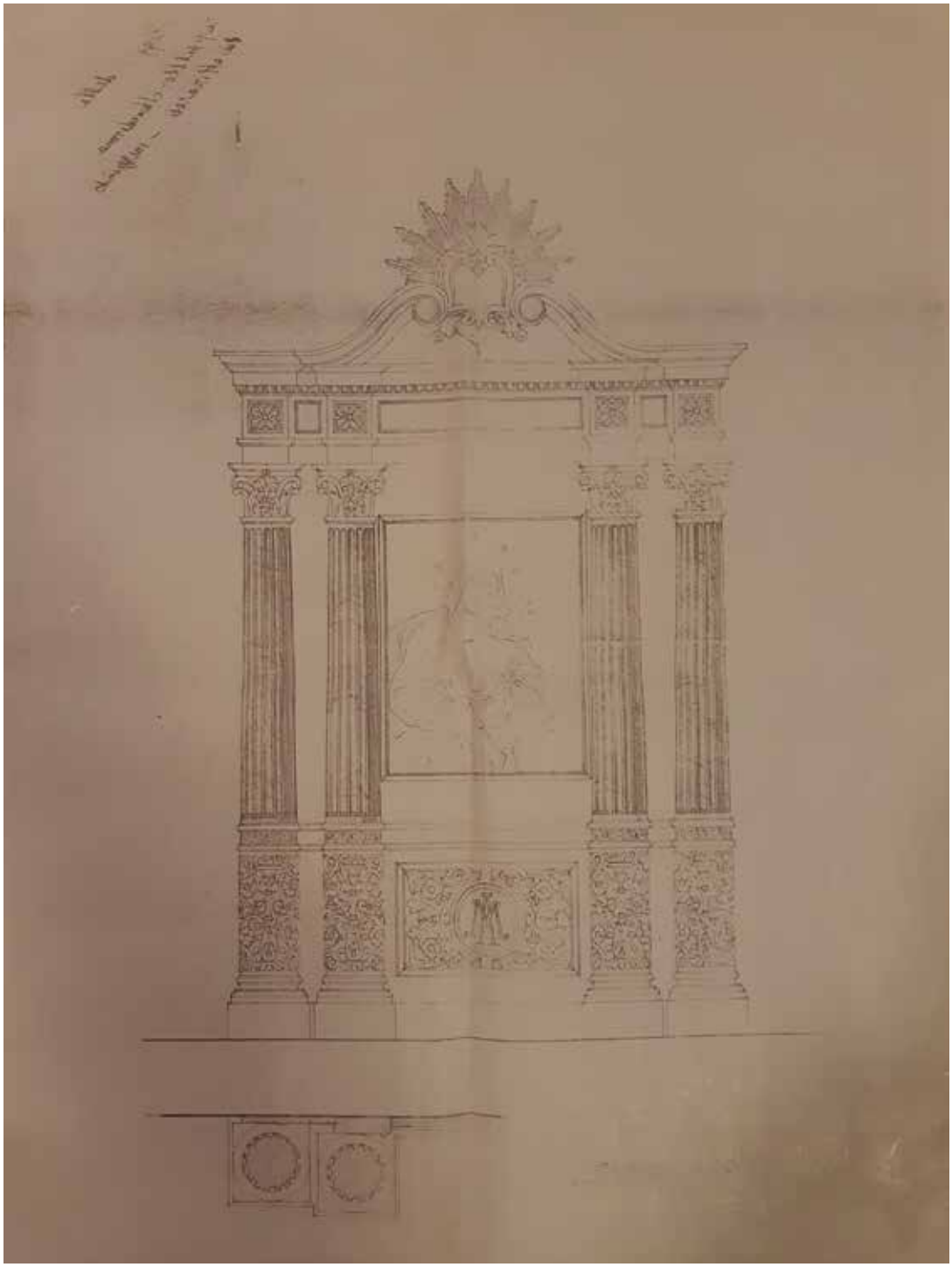

Fig. 12. Giuseppe Spampinato, prima metà del XX secolo, Progetto per la cappella della Madonna dei Miracoli, Mezzojuso, Archivio parrocchiale Maria SS. Annunziata.

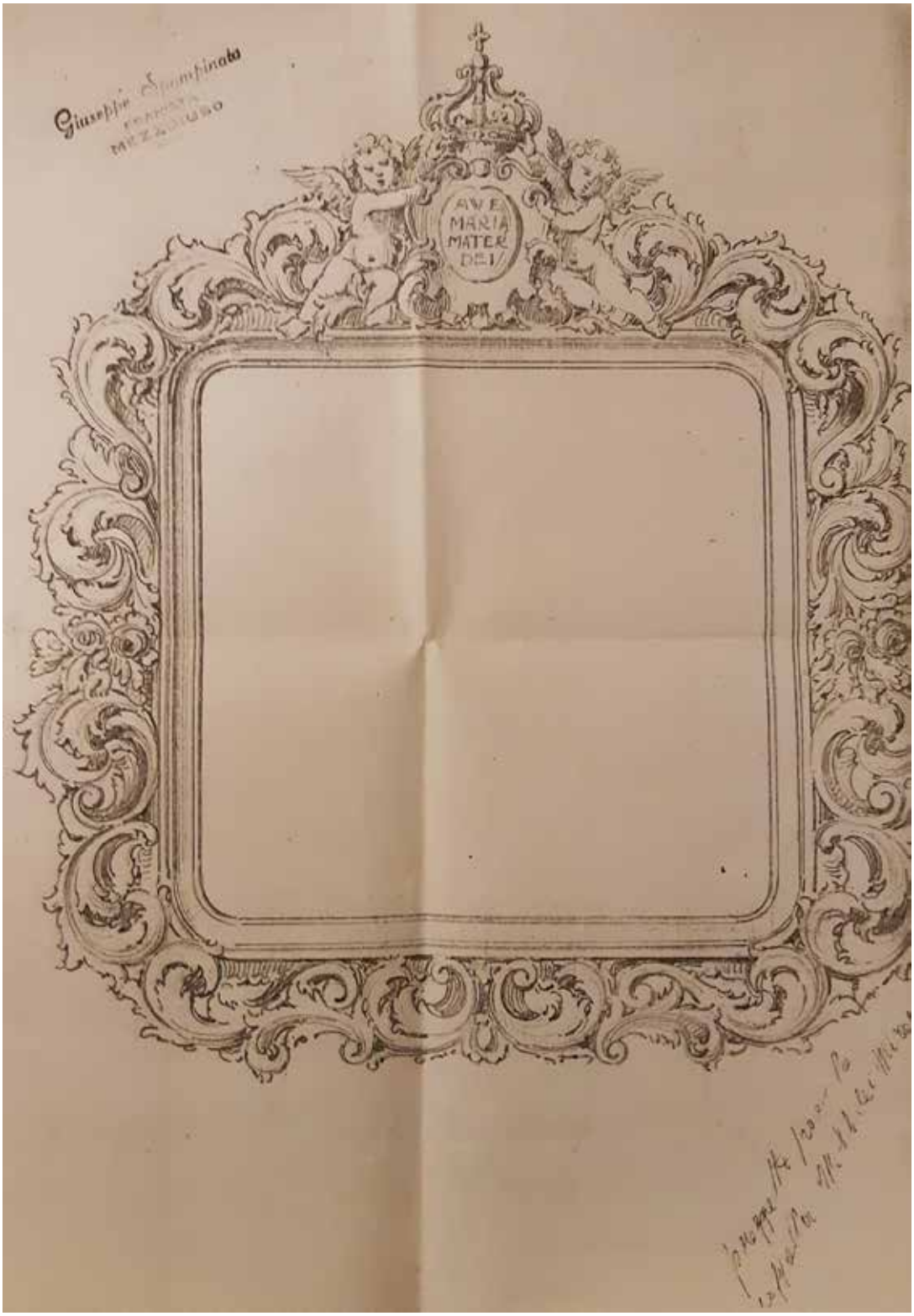

Fig. 13. Giuseppe Spampinato, prima metà del XX secolo, Progetto per la cappella della Madonna dei Miracoli, Mezzojuso, Archivio parrocchiale Maria SS. Annunziata.

Fig. 14. Giuseppe Spampinato, prima metà del XX secolo, Progetto per la corona della Madonna dei Miracoli, Mezzojuso, Archivio parrocchiale Maria SS. Annunziata.

Fig. 15. Ignoto argentiere siciliano, prima metà del XX secolo, Corona della Madonna dei Miracoli, Mezzojuso, Santuario di Maria SS. Dei Miracoli.

Fig. 16. Vincenzo Piscitello, 1920, Santa Rosalia, Mezzojuso, Chiesa di Santa Rosalia.

verosimilmente a quello del *Progetto di cornice* di Pietro Aquila e prende spunto inoltre dai disegni per le *Macchine delle Quarantore* di Giacomo Amato e Antonino Grano tutti conservati nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis[38]. L'unico progetto a essere realizzato è quello delle *Corone* (Fig. 14) che sarebbero servite per adornare l'immagine della Vergine dei Miracoli e del Bambino[39]. I manufatti in argento sbalzato, cesellato con pietre preziose (Fig. 15) seguono fedelmente il disegno originario con la solita riproposizione dei motivi vegetali e floreali e l'utilizzo degli stessi come elementi di raccordo nella parte culminante dell'opera, in questo caso un globo sormontato da una croce[40]. Nella parte inferiore ricordano, inoltre, la *Corona della Madonna Libera Inferni* della chiesa di Sant'Antonio Abate di Bisacquino. Realizzata nel primo ventennio del XVIII secolo e vidimata dal console Geronimo Cristadoro nel 1720, l'opera è attribuita all'argentiere Pietro Carlotta e presenta una decorazione floreale tipica delle espressioni artistiche del periodo[41]. Tornando alle vicende della famiglia Spampinato si evidenzia che negli anni Venti del Novecento Giuseppe, oltre a essere un valente artista, si rivela anche colto committente. Insieme ai deputati della Compagnia di Santa Rosalia, Vittoriano Gebbia, Giuseppe La Barbera, Francesco Ruffo e Antonino Crisafulli, con la cooperazione del Rettore P. Tommaso Muscarello, commissiona allo scultore Vincenzo Piscitello[42] di Palermo una statua della Santuzza[43] (Fig. 16) da porre nella piccola chiesa in contrada Cardonera[44]. In questi anni prosegue ancora la collaborazione con il fratello Cristofaro e in seguito alla morte del padre Gaspare nel 1928, la committenza si allarga e i due cominciano a lavorare anche per la parrocchia di rito greco. La prima opera per San Nicolò di

Fig. 17. Giuseppe Spampinato, 1945, Cappella dell'Urna, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

Fig. 18. Giuseppe Spampinato, 1950, Cappella di San Nicolò, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

Fig. 19. Maestranze siciliane, seconda metà XIX secolo, Mitra, Mezzojuso, Parrocchia di San Nicolò di Myra.

Myra è del 1945 quando si pensa di collocare l'urna del Cristo morto in una cappella per evitare il continuo montaggio e smontaggio dello scranno e dell'urna stessa. Per chiudere la *Cappella* (Fig. 17) viene realizzata una grande vetrata arricchita da elementi lignei in noce. Nella parte superiore semicircolare l'opera presenta una grande raggiera, che si diparte da un elemento centrale con una croce e culmina in ognuno dei 9 raggi con testine di cherubini alate. Alla base di questa un architrave, riccamente intarsiato con motivi vegetali e floreali a voluta, delimita la parte fissa della porta. Contemporaneamente a questa si costruisce una base in mogano su cui poggiare l'urna. La spesa complessiva ammontò a £ 119.147[45]. Un anno prima che la porta fosse terminata, il 25 Luglio 1944, Cristofaro Spampinato muore[46] e lascia la bottega nelle sole mani di Giuseppe. Cinque anni dopo questi è incaricato di costruire la porta per la *Cappella del santo patrono San Nicola* (Fig. 18). Quest'ultima, caratterizzata pure da una grande vetrata che lascia alla vista il simulacro[47], nella parte superiore è composta da un disegno che simula la metà di un fiore dai grandi petali in vetro. Nella parte centrale, culmine della porta lobata, due grandi putti in volo sorreggono una mitra[48], decorata da testine di cherubini, con chiaro riferimento a quella in seta e fili d'oro custodita nella stessa chiesa (Fig. 19). Questa, realizzata da maestranze siciliane nel XIX secolo e donata dalla famiglia di Monsignor Masi per ornare la statua del Santo, è caratterizzata da elementi fitomorfi e floreali con testine di cherubini e vari vetri colorati[49]. Dopo la realizzazione delle cappelle è un periodo in cui non si hanno molte notizie sull'attività di Giuseppe che prosegue nelle chiese con piccoli lavori ordinari e molte committenze private. Il suo ultimo importante lavoro per la chiesa latina è l'*Antiporta* (Fig. 20) realizzata un decennio prima di morire ossia nel 1973. Questa sembra essere una sorta di "riassunto" di tutta l'arte degli Spampinato. Festo-

ni, ghirlande, capitelli, intrecci vegetali e croci decorano la struttura suddivisa in quattro grandi pannelli verticali che, aprendosi, consentono l'uscita dei fercoli per le processioni. Negli ultimi anni, rimasto solo e senza parenti diretti, Giuseppe si trasferisce in una casa di cura a Villafrati, piccolo centro poco distante da Mezzojuso, dove muore il 22 Maggio 1985. Con lui si chiude definitivamente la stagione "del legno" a Mezzojuso e la grande bottega sita in Corso Vittorio Emanuele attualmente conosciuta come *"a putia ri Spampinatu"*. La varietà delle realizzazioni e le varie fonti di ispirazione utilizzate fanno della produzione dei Bonanno e degli Spampinato un grande esempio di come l'arte di un piccolo centro possa diventare un valido documento per arricchire la vasta produzione delle arte decorative siciliane e riscoprire artisti che fino a oggi sono stati considerati soltanto dei semplici artigiani.

Fig. 20. Giuseppe Spampinato, 1973, Antiporta, Mezzojuso, Parrocchia di Maria SS. Annunziata.

Note

[1] Per la storia di Mezzojuso si rimanda a G. Di Marco, *Per una storia delle origini di Mezzojuso*, in *Mezzojuso. Storia, Arte, Cultura e Tradizioni*, a cura della Pro Loco di Mezzojuso, Mezzojuso 2018.

[2] Nobili mercanti di origine pisana che si stabilirono a Palermo nei primi anni del XVI sec. Col tempo riuscirono a farsi strada tra gli ambienti più altolocati della città fino a raggiungere, nel 1639, la concessione del titolo di principe. Fu così che, nello stesso anno, Blasco Corvino Sabea divenne primo principe della terra di Mezzojuso. Nei secoli i Corvino, seppur non vivendo stabilmente in paese, furono munifici donatori e committenti lasciando molte tracce della loro presenza. Il nobile ceppo si estinse con l'ultimo principe Francesco Paolo Corvino Filangeri che morì, nel 1832, senza lasciare eredi cfr. *Ignazio Gattuso Opere*, a cura di M. Mandalà, P. Di Marco e P. Di Miceli, vol. II, Soveria Manelli 2003, pp. 1- 40.

[3] Secondo Ignazio Gattuso, storiografo locale, poco chiara è la questione sull' origine della chiesa. È certo che nel 1572 fu aperta in seguito ad alcuni lavori e che a partire dal 1658, in seguito al lascito di un certo Pietro Minì, fu interessata da una serie di lavori di ampliamento e ristrutturazione. Nuovi restauri si ebbero nel primo decennio del XIX secolo. Si veda *Ignazio Gattuso*…, 2003, vol. III, pp. 179- 199.

[4] Il santo acque a Patara nel 280 e fu vescovo di *Myra* in Licia. Durante il Concilio di Nicea si oppose duramente al vescovo eretico Ario e per questo venne incarcerato. Gli fu restituita la libertà grazie a una visione di Cristo e della Madonna. Morì a Licia tra il 345 e il 352. Le sue spoglie furono trafugate nel 1087 per essere salvate dai Turchi e portate a Bari. Nell'iconografia viene rappresentato in abiti vescovili, benedicente e con in mano il vangelo e il pastorale cfr. A. Tradigo, *Icone e Santi d'Oriente*, Milano 2004, pp. 308- 309 e R. Giorgi, *Santi. Giorno per giorno tra arte e fede*, Milano 2005, p. 716.

[5] Sembra logico pensare che l'attuale chiesa sia stata costruita nella parte bassa della piazza perché la parte alta era già occupata da un'altra chiesa. Notizia certa è che l'edificio di culto fu costruito nel 1516 e terminato nel 1520. In seguito, venne costruito il campanile sull'antica torre dell'orologio preesistente alla chiesa. A partire dal 1851 l'interno dell'edificio sacro fu abbellito di stucchi e adorni in stile greco e sistemati i pavimenti. Il rifacimento del prospetto, la sopraelevazione del campanile e del podio attorno all'edificio vennero progettati da Francesco Paolo Palazzotto e portati avanti da Tommaso Zangari. Per approfondimenti cfr. *Ignazio Gattuso*…, 2003, pp. 205- 212 e P. Palazzotto, *Architettura sacra a Mezzojuso. Il gusto della tradizione tra barocco e neostili*, in *Mezzojuso*, pp. 99- 109.

[6] Salvatore sposò Grazia Vita Lercara da cui ebbe 4 figli. Il primogenito maschio morì pochi mesi dopo la nascita e sugli altri 3 non si hanno notizie. Si veda Archivio Parrocchia Maria SS. Annunziata (d'ora in poi APMSSA), *Liber Mortuorum 1893-1906*, f. 16.

[7] Archivio parrocchiale di San Nicolò di *Myra* (d'ora in poi APSNM), cartella XI, carpetta 6, fascicolo 1. Nel documento viene specificato che la vecchia porta venne smontata dalla matrice e collocata nella chiesa di San Rocco.

[8] È il nome di una delle numerose contrade di Mezzojuso posta nella parte ovest del paese.

[9] APSNM, *Ibidem* e carpetta 12, fascicolo 1.

[10] J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1974, p. 306.

[11] Si veda J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, vol. I A-K, Milano 2010, pp. 341- 351.

[12] APSNM, cartella XI, *Corrispondenza Iconostasi*.

[13] La coppia ebbe nove figli di cui sopravvissero soltanto 5. Gli altri 4 morirono tutti in tenera età. Da quanto si evince dai vari registri dei defunti dell'APMSSA.

[14] Antonio Maria Figlia nacque a Mezzojuso il 15 Aprile 1863. Fu ordinato sacerdote nel 1885 e divenne arciprete della parrocchia di San Nicolò di *Myra* l'anno successivo. Molte opere furono eseguite durante la sua permanenza in parrocchia e si racconta che nel 1910 abbia finanziato la costruzione del coro, eseguito da Vincenzo La Parola, per la parrocchia di Palermo di cui non si hanno notizie cfr. *Papàs Lorenzo Perniciaro Cronologia degli arcipreti della chiesa madre San Nicolò di Mira di Mezzojuso*, a cura di A. e N. Perniciaro, Mezzojuso 2015, pp. 48- 51.

[15] APSNM, cartella XI, carpetta 6, fascicolo 1.

[16] *Ibidem*.

[17] Con questo termine si faceva riferimento al gineceo, luogo di separazione destinato alle sole donne. Già nel 1797, grazie al lascito del Sac. Paolino Buccola si era pensato di costruirlo ma ancora nel 1806 non era stato realizzato. Nelle chiese sia latine che bizantine vi era infatti l'usanza di far prendere posto alle donne nella navata centrale mentre gli uomini si sistemavano nelle navate laterali o dietro di loro cfr. *Ignazio Gattuso*…, 2003, p. 210.

[18] APSNM, cartella XI, carpetta 6, fascicolo 6.

[19] *Ibidem*.

[20] Per approfondimenti si rimanda a *Ignazio Gattuso*…, 2003, pp. 200- 204.

[21] Non sappiamo il motivo per cui l'opera venne pagata £ 100 in meno rispetto al prezzo pattuito. APSNM, cartella XI, carpetta 10, fascicolo 2.

[22] Struttura in legno o in ferro che svolgeva la stessa funzione dell'iconostasi. Qui le icone erano sistemate tra gli spazi creati dal pergolato.

[23] Si veda J. L. Hopie, *Le Icone di Mezzojuso*, in *Arte Sacra a Mezzojuso*, catalogo della mostra (Mezzojuso, Chiesa di Santa Maria di tutte Le Grazie, 22 Dicembre- 27 Gennaio 1991) a cura di M.C. Di Natale, Piana degli Albanesi 1991, pp. 29- 62 e G. Travagliato, *Le Icone*, in *Tracce d'Oriente. La tradizione liturgica greco- albanese e quella latina in Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Bonocore, 26 ottobre- 25 novembre 2007) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2007, pp. 141- 152.

[24] Non si hanno notizie su questo artista.

[25] APSNM, cartella XI, carpetta 3, fascicolo 5.

[26] APMSSA, *Defunti dal 1929 al 1957*, vol. 20, f. 16.

[27] APMSSA, *Libro dei Battesimi 1844- 1850*, f. 144.

[28] Era infatti nato il 1° Giugno 1886, APMSSA, *Libro dei Battezzati 1884- 1890*, f. 34.

[29] Simbolo della dea Venere e dei carri, tirati da delfini o ippocampi, utilizzati dagli dei marini. In ambito cristiano è divenuta il simbolo del pellegrinaggio cfr. Hall, *Dizionario*…, 1974, p. 110.

[30] Simbolo di purezza spesso associato alla Vergine Maria e alle sante vergini. Compare nell'iconografia dell'Annunciazione e in mano alle sante Caterina, Clara, Eufemia e Scolastica. Tra i santi invece troviamo Giuseppe, Francesco d'Assisi, Francesco Saverio, Filippo Neri, Tommaso d'Aquino e l'Arcangelo Gabriele cfr. Hall, *Dizionario*..., 1974, p. 200.

[31] Il bozzetto è conservato in APMSSA.

[32] Nato a Palermo nel 1643, non è solo architetto ma ideatore di apparati effimeri e di cicli decorativi in stucco cosa testimoniata dalla grande produzione di disegni autografi oggi custoditi nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis. Dopo avere studiato presso Paolo Amato, nel 1671, si trasferì a Roma. Nel 1685 fece ritorno a Palermo dove progettò la facciata della chiesa di *S. Maria della Pietà* e *S. Teresa alla Kalsa*. Nel 1699 firmò il disegno per la decorazione in stucco dell'altare dell'Oratorio di San Lorenzo eseguita da Giacomo Serpotta. Morì il 26 Dicembre 1732 e fu seppellito nella chiesa di Santa Ninfa ai Crociferi si veda in proposito R. Rosano, *Amato Giacomo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, vol. I, Palermo 1993, pp. 13- 15.

[33] Si veda M.C. Di Natale, *I disegni di opere d'arte decorativa di Giacomo Amato per i monasteri di Palermo*, in *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, a cura di S. de Cavi, Roma 2017, pp. 33- 56.

[34] Per approfondimenti si veda S. Campanella, A. Lipari e C. Scordato, *Il coro ligneo di San Martino. Un tesoro da riscoprire*, San Martino delle Scale 2006 e A. M. Ingria, *Il coro di San Martino delle Scale*, in G. Basile, *Il Pitrè. Quaderni del Museo Etnografico Siciliano*, a. III, n. 11, ottobre- dicembre 2002, Palermo 2002, pp. 53- 58.

[35] Si rimanda a A. Cuccia, *Scultura lignea a Mezzojuso*, in *Arte Sacra*..., 1991, pp. 107- 121.

[36] Per approfondimenti sulla leggenda e la devozione della Madonna dei Miracoli si veda *Ignazio Gattuso*…, 2003, pp. 221- 228 e pp. 339- 341.

[37] Si rimanda a *Ecclesia Triumphans. Architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto XVII- XVIII secolo*, catalogo della mostra (Caltanissetta 10 Dicembre 2009- 10 Gennaio 2010) a cura di M. R. Nobile , S. Rizzo, D. Sutera, Palermo 2009.

[38] Si veda S. de Cavi, *Catalogo dei disegni*, in *Giacomo Amato*…, 2017, pp. 287 e 377.

[39] Secondo la tradizione orale le corone della Vergine e del Bambino furono realizzate precedentemente alla Prima Guerra Mondiale con denaro e monili donati dai fedeli ma l'incoronazione canonica dell'immagine avvenne circa trent'anni dopo, l'8 Settembre 1949, a opera del cardinale Ernesto Ruffini cfr. *Ignazio Gattuso*…, 2003.

[40] Lo ritroviamo nelle raffigurazioni di re, imperatori e pontefici a rappresentare il dominio sul territorio su cui si estende l'autorità del sovrano e il carattere totalitario di tale autorità. In epoca cristiana, sormontato da una croce, fu adottato come simbolo del Sacro Romano Impero. Nell'arte cristiana è retto da Cristo come *Salvator Mundi* e da Dio Padre per rappresentare il potere su tutto il creato. Lo si ritrova anche nelle raffigurazioni allegoriche e mitologiche. Si veda J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario*…, 2010, p. 523 e Hall, *Dizionario*..., 1974, pp. 221- 222.

[41] R. F. Margiotta, *Tesori d'Arte a Bisacquino*, Caltanissetta 2008, p. 74 e pp. 114-115.

[42] Scultore palermitano autore del *San Michele*, del *Cuore di Gesù* e dell'*Immacolata* di Baucina. Nel 1897 eseguì una statua di *Sant'Agnese* per la Chiesa Madre di Canicattì e nel 1912 un *San Francesco* per la chiesa di Santa Maria di Gesù di Alcamo L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, p. 268.

[43] Per approfondimenti si veda P. Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo 1977 e M.C. Di Natale, *S. Rosaliae patriae servatrici*, Palermo 1994.

[44] APMSSA, carpetta *Sacra Visita Pastorale 1929*.

[45] APSNM, cartella XI, carpetta 6, fascicolo 6.

[46] APMSSA, *Defunti dal 1929*..., f. 512.

[47] Venne realizzato presumibilmente verso la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo. L'immagine rappresenta San Nicolò in trono benedicente, in abiti vescovili bizantini. Tiene con la mano sinistra un libro aperto. Alle estremità del trono le due figurine del Cristo e della Madonna porgono rispettivamente il Vangelo e l'*omoforion* (sciarpa vescovile). Si veda *Arte Sacra*..., 1991, pp. 107- 121.

[48] Copricapo caratteristico del vescovo. La versione latina si presenta di forma allungata con l'estremità bipartita mentre quella bizantina simula una corona imperiale, entrambe spesso ornate di ricami e gioielli J. Hall, *Dizionario*..., 1974, p. 281.

[49] A. Campo, *Mitra*, in *Arte Sacra*..., 1991, p. 176.

OADI
Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Tra decorazione e grafica. Il *corpus* di Ugo Zovetti nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Giorgio Cini*

Di Cristina Costanzo

Figura poliedrica di grande interesse, Ugo Zovetti ha attraversato con originalità le arti del XX secolo distinguendosi tra i protagonisti della decorazione del libro come autore di pregevoli carte decorate[1].

Pittore, designer e decoratore nato a Curzola, in Dalmazia, nel 1879, Zovetti si è formato nel più aggiornato clima mitteleuropeo partecipando attivamente al vivacissimo nonché virtuoso sistema che fece della città di Vienna il felice punto di incontro tra arte e artigianato. Fu promotore dell'unità delle arti anche in Italia, dove contribuì con efficacia alla diffusione del gusto della Secessione viennese e non solo. Il cosmopolitismo dell'artista dalmata e lo spessore della sua ricerca trovano riscontro nella presenza delle sue opere in prestigiose collezioni museali internazionali come la Biblioteca del Museum für angewandte Kunste di Vienna, l'Historisches Museum der Stadt Wien, gli archivi della Staatsdruckerei e della Secessione, il Victoria and Albert Museum di Londra, la raccolta Achille Bertarelli del Comune di Milano, il Museo del Duomo e i Musei di Monza, la Galleria d'Arte Moderna "Carlo Rizzarda" di Feltre e la Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Nella prospettiva di una lettura della produzione di Ugo Zovetti tra grafica e decorazione occupa un posto di rilievo l'inedito *corpus* di opere su carta, oggi alla Fondazione Giorgio Cini, che ne testimonia l'originale attività quale autore di carte decorate con tecniche speciali. Da annoverare tra i molteplici interessi del conte Vittorio Cini, promotore della fondazione Giorgio Cini con sede presso l'Isola di San Giorgio a Venezia, la grafica è ben rappresentata nelle collezioni dell'Istituto di Storia dell'Arte che, tra il 1962 e il 1963, si è arricchito di una pregevole raccolta di disegni antichi (collezioni Fiocco, Fissore Pozzi, Donghi e Certani) a cui più recentemente si sono aggiunte acquisizioni che abbracciano la grafica del XX secolo[2]. Le raccolte di grafica – confluite nel patrimonio della fondazione per ragioni dettate da vincoli d'amicizia stretti da Cini ma maturati anche dagli animatori culturali dei diversi istituti con collezionisti o artisti – includono nuclei di natura eterogenea e diversa provenienza, tra cui le donazioni Dalla Zorza, Neri Pozza, Buzzi, Cardazzo e Zovetti[3].

Quest'ultima è stata voluta dagli eredi dell'artista e dall'Archivio Ugo Zovetti, di cui è curatore Alberto Crespi, attivo nella valorizzazione e nella promozione dell'artista attraverso mostre, attività culturali e donazioni ad enti e musei. Il *corpus* Zovetti della Fondazione Cini consta di trentacinque unità, riconducibili alle tipologie dello studio, del disegno decorativo e delle carte decorate, espressione della varietà di interessi dell'artista.

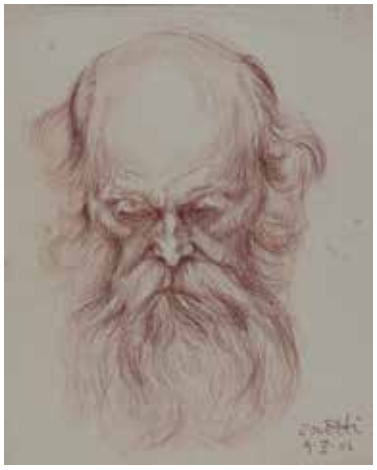

Fig. 1. Ugo Zovetti, *Ritratto di vecchio con barba*, 9 V 1902, Matita su carta, 424 x 325 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 2. Ugo Zovetti, *Volto di Cristo*, 1950, Carta all'amido, matrice di linoleum, 243x198 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 3. Ugo Zovetti, *Studio di testa maschile dormiente*, entro 1917, Matita su carta, 355x235 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Di grande fascino e strettamente connesse alla cultura del libro, le carte decorate sono un'interessante espressione dell'arte decorativa trattandosi di carte sulle quali l'artista realizza un intervento decorativo, a mano o secondo diverse tecniche[4]. Impiegate nella legatoria come materiale di rivestimento o carte di guardia si differenziano per tipologia e tecnica di produzione distinguendosi in carte spugnate, marmorizzate, xilografate, a colla, dorate e goffrate[5]. Introdotte nel XVI secolo, ebbero grande diffusione tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Nella temperie artistica maturata in seno al Liberty la rinnovata attenzione per le carte decorate venne favorita dalla passione per l'orientalismo, in particolare per manufatti e carte giapponesi, e si assistette alla diffusione, supportata dai progressi tecnici, di motivi decorativi naturalistici stilizzati, destinati anche alla produzione industriale. Esemplari di carte decorate fanno parte di prestigiose collezioni, oggi capaci di dotarsi di archivi digitali che ne favoriscano la fruizione e la conoscenza come nei casi del Deutsches Buch– und Schriftmuseum presso la Deutsche Nationalbibliothek di Lipsia, la più antica istituzione museale del settore, e della Decorated and Decorative Paper Collection consultabile sul sito delle University of Washington Libraries[6]. In Italia sono degni di nota i fondi della Biblioteca Casanatense di Roma e della Raccolta Bertarelli di Milano, la seconda conserva, tra le altre, una selezione di carte decorate di Zovetti eseguite tra il 1930 e il 1965, a cui si è aggiunta una donazione da parte degli eredi dell'artista[7].
Ugo Zovetti – spesso indicato come Ugo Zovetti senior per differenziarlo dal figlio omonimo distintosi come fotografo – fu un esponente della Secessione Viennese che ebbe larga parte nella diffusione del gusto secessionista in Italia, dove si affermò nel campo della decorazione durante gli anni dedicati all'insegnamento nella sede dell'ISIA di Monza[8]. Sono degni di nota l'inserimento del suo percorso giovanile nella diaspora viennese con la pittura accademica del XIX secolo e la sua formazione, compiutasi tra il 1901 e il 1909, alla Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna, Scuola di Arti Applicate dell'imperial-re-

gio Museo austriaco per l'arte e l'industria, ispirata al modello londinese dell'attuale Victoria and Albert Museum, che dal 1875 tra i propri allievi vantava anche Gustav Klimt[9].
Zovetti così partecipa al clima della Secessione che riuniva artisti di diverse discipline, dall'architettura alla scultura, delle arti decorative alla pittura, accomunati da un'urgenza di novità rispetto all'arte ufficiale e all'accademismo conservatore. Queste istanze radicali e innovatrici sono egregiamente rappresentate da Franz von Stuck, animatore della Secessione di Monaco dal 1892, e dal già citato Gustav Klimt, protagonista della Secessione di Vienna dal 1897[10]. Sono emblematici dell'orientamento della Secessione viennese all'opera d'arte totale e all'integrazione tra le arti la Haus der Wiener Sezession, progettata da Josef Maria Olbrich e destinata ad esposizioni internazionali con sede a Vienna, vero e proprio manifesto delle istanze progressiste del tempo, e Palais Stoclet (1905-1914) a Bruxelles, progettato da Hoffmann con interventi di Klimt; le altrettanto importanti ricerche condotte nell'ambito della grafica e dell'illustrazione erano invece affidate alla rivista d'ispirazione simbolista «Ver Sacrum». Al contatto diretto con le sperimentazioni secessionistiche Zovetti unì lo studio alla Kunstgewerbeschule, dove collaborò con i docenti Josef Hoffmann (Pirnitz, 1870 – Vienna, 1956) e Kolo Moser (Vienna, 1868 – 1918), tra i fondatori della Secessione di Vienna, capaci di contribuire alla costruzione di una nuova identità nazionale. L'architetto Josef Hoffmann, allievo di Otto Wagner, fu un maestro d'eccezione in diversi campi[11]. Influenzato dalla ricerca di Charles Rennie Mackintosh e sodale di Klimt nella tensione verso il *Gesamtkunstwerk*, sperimentò un'originale connessione tra architettura e decorazione elaborando uno stile originale caratterizzato da un'elegante linea asciutta e funzionale. Notevolissimi gli arredi, fra cui si menzionano almeno quelli per Palais Stoclet, così come gli oggetti, in cui di frequente si reiteravano il quadrato e l'alternarsi cromatico di bianco e nero con inserti di materiali preziosi

Fig. 4. Ugo Zovetti, *Disegno decorativo a foglia e calice,* 1917-1926 circa, China su carta da lucido, 332x259 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

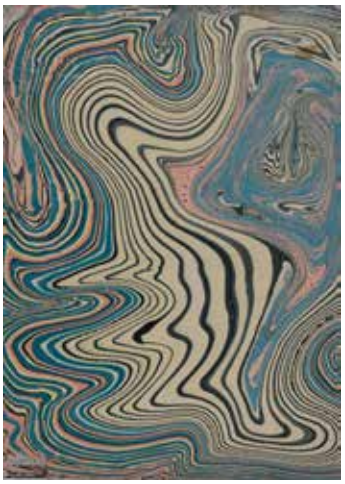

Fig. 5. Ugo Zovetti, *Morfologia minerale mossa pluricentrica,* 1920 circa, Acquatipo, 296x234 mm, Venezia, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe Venezia.

Fig. 6. Ugo Zovetti, *Morfologia mista con riserve radiolari*, 1920 circa, Acquatipo, 396x291 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 7. Ugo Zovetti, *Studio per carta da parati a grandi fiori,* entro 1917, Tecnica mista, 287,5x246 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 8. Ugo Zovetti, *Disegno decorativo (Pappagallo nel fogliame) in un tondo*, 1917-1926 circa, China e acquerello, 321x293 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

come marmo, avorio, argento. Il pittore e disegnatore Kolo Moser, (all'anagrafe Koloman), è stato un esponente di alto profilo della stagione artistica a cavallo tra XIX e XX secolo[12]. Allievo di Wagner formatosi all'Akademie der bildenden Künste e alla Kunstgewerbeschule di Vienna, si distinse nei campi della grafica e dell'illustrazione del libro cimentandosi con successo anche nella realizzazione di gioielli, tessuti, oggetti in vetro e mobili, accomunati dal ricorso a uno stile geometrico lineare e dall'adozione delle figure del cerchio e del quadrato come si evidenzia nello scrittoio con poltrona per la famiglia Waerndorfer del 1903-1904, oggi al MAK di Vienna[13]. Per Zovetti fu pure cruciale l'incontro con Rudolf von Larisch, anch'egli stimato esponente della decorazione del libro e del *revival* della calligrafia ornamentale, temi ai quali ha dedicato i volumi *Beispiele künstlerischer Schrift, 5 Folgen* (1900-1926) e *Unterricht in ornamentaler Schrift* (1905). Un prezioso riverbero delle attività dei suoi maestri Hoffman, Moser e von Larisch – che, improntate allo sperimentalismo, riservavano speciale attenzione alla decorazione del libro elevandola al rango di altri settori artistici – si scorge nell'approccio multidisciplinare che ha contraddistinto l'intera ricerca di Zovetti, documentata nelle collezioni della Fondazione Cini. Nel 1911 Zovetti fu assistente di Moser, suo docente di pittura decorativa nonché il tramite per la collaborazione con la Wiener Werkstätte, fulgido esempio di integrazione tra arte e design[14]. Ispirati alle esperienze di William Morris e delle Arts and Crafts e capaci di influenzare le ricerche del Bauhaus e di Frank Lloyd Wright, i celebri laboratori viennesi nati in seno all'Art Nouveau erano specializzati nella produzione di oggetti in metallo o argento, gioielli, mobili, tessuti e lavorazioni in pelle[15]. In questo contesto Zovetti si misura con il disegno di tessuti e l'arte del libro distinguendosi per merito di una produzione elegante e innovativa, orientata alla rappresentazione stilizzata di motivi geometrici o tratti dal mondo della natura, come riscontrabile nella selezione dei suoi lavori oggi alla Fondazione Giorgio Cini.

Fig. 9. Ugo Zovetti, *Morfologia floreale a ventaglio, a pettini, fondo mosso*, 1927-1942 circa, Carta all'amido, 290x213 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 10. Ugo Zovetti, *Morfologia a cornice con foglioline*, 1927-1942 circa, Carta all'amido, 349x236 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 11. Ugo Zovetti, *Morfologia a tre fiori, a pettini, fondo a pennellate mosse*, 1927-1942 circa, Carta all'umido, 379x257,5 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 12. Ugo Zovetti, *Morfologia floreale, fondo a pennellate verticale*, 1927-1942 circa, Carta all'amido, 340x240 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 13. Ugo Zovetti, *Morfologia con ramages*, 1917-1926 circa, China, 222x224 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 14. Ugo Zovetti, Carta staccata. *Morfologia a ramages a scacchiera*, 1927-1942 circa, Esito di due carte all'amido combaciate, 208x169,5 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

I primi anni del XX secolo sono estremamente dinamici e fertili per Zovetti sia in virtù della formazione con i maestri autorevoli già citati sia sui versanti della produzione e dell'attività espositiva. Nel volume sulle carte decorate di Zovetti donate al Comune di Monza, Alberto Crespi ricostruisce con cura i passaggi fondamentali dell'attività dell'artista nella ricca ricognizione delle collaborazioni professionali con diverse

ditte – tra cui la Tipografia di Stato, la Josef Böck Wiener Porzellanmanufaktur e la Lichtech – e della partecipazione al Werkbund austriaco, di cui fu membro dal 1912, e a numerose mostre e rassegne quali le Kunstschau (1908, 1909), la Ausstellung Sonderkurs Keramik-Email, la Winterausstellung del Museum für Kunst un Industrie (1911), la Werkbundausstellung (1913)[16]. Si pongono in questi anni le basi per la sua produzione, ampiamente diversificata e di qualità, che include disegni per stoffe e tessuti d'arredamento, fogli illustrati e studi per decorazioni d'interni, parati, arazzi, tappeti, caratteri tipografici e rilegature. Le prime prove significative del periodo di formazione di Zovetti risalgono agli inizi del Novecento: ritratti, autoritratti, scorci viennesi e studi di nudo, frutto di un costante esercizio di stilizzazione. Esemplificativi in tal senso *Ritratto di vecchio con barba* (N. Inventario: 38939) (Fig. 1), datato "9 V 1902", *Volto di Cristo* (N. Inventario: 38938) (Fig. 2) e *Studio di testa maschile dormiente* (N. Inventario: 38937) (Fig. 3) che manifestano la passione dell'artista per il disegno, coltivato con attenzione negli anni viennesi. I disegni a matita su carta *Ritratto di vecchio con barba* (N. Inventario: 38939) e *Studio di testa maschile dormiente* (N. Inventario: 38937), eseguiti a Vienna, si concentrano sulla rappresentazione di volti maschili dati da pochi tratti, rapidi ed essenziali, per rendere al meglio i visi scarni; più elaborato *Volto di Cristo* (N. Inventario: 38938), carta all'amido da matrice di linoleum dove i dettagli della barba e della corona di spine consentono di sviluppare un'efficace stilizzazione delle forme. Riconducibile per stile alla Wiener Werkstätte, il pregevole *Disegno decorativo a foglia e calice* (N. Inventario: 38924) (Fig. 4), china su carta da lucido che sviluppa un motivo ornamentale particolarmente raffinato, giocato sulla composizione ritmica del bianco e nero capace di esaltare la scansione del rapporto tra pieni e vuoti evidenziando un'interessante affinità con le soluzioni decorative care all'architetto e designer inglese Arthur Heygate Mackmurdo.

Si data al 1913 l'inizio della produzione, dagli esiti raffinatissimi, di disegni per tessuti di seta a motivi floreali, connessa all'altrettanto felice ricerca su motivi vegetali o organici, alberi a candelabro e *ramages*, sviluppata durante la prima guerra mondiale attraverso il lavoro al microscopio e il disegno di riproduzioni di preparati istologici per i Gabinetti di scienze dell'esercito imperiale austroungarico. L'attenzione alla grafica, l'uso vigoroso del colore, il segno lineare stilizzato, aspetti peculiari della produzione austriaca dell'artista, sono espressione di un maturo linguaggio secessionista capace di accogliere il gusto italiano. Giunto in Italia nel 1919 su invito di Augusto Osimo, Zovetti fu tra i primi docenti della Scuola del libro della Società Umanitaria di Milano e dal 1922 insegnò all'Università di Arti Decorative di Monza, con sede nella Villa Reale di Monza (dove Zovetti risiedeva con la famiglia), dal 1929 denominata ISIA, acronimo di Istituto Superiore di Industrie Artistiche, ente dedicato alla formazione di figure professionali nel settore dell'artigianato e dell'arte applicati all'industria, dove era titolare della cattedra di Decorazione e si occupava anche di pittura murale e grafica pubblicitaria, contribuendo alla formazione di numerosissimi allievi, tra cui Mario Sturani e Fioravante Martelli[17]. Gli nni Venti e Trenta lo videro dedicarsi a un'intensa attività espositiva in diverse edizioni della Triennale di Milano e della Biennale e della Triennale di Monza[18]. Gli anni Venti furono particolarmente fertili per via della stesura di manoscritti dedicati a tecniche speciali e

Fig. 15. Ugo Zovetti, *Carta da libro. Morfologia a pettini*, 1927-1942 circa, Carta all'amido, 235x176,5 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 16. Ugo Zovetti, *Carta da libro. Morfologia a pettini,* 1927-1942 circa, Carta all'amido, 229x165 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 17. Ugo Zovetti, *Collage. Morfologia a rombi*, 1927-1942 circa, Collage di carte all'amido, 205x140 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

della realizzazione degli acquatipi, entrati a far parte delle collezioni del Victoria & Albert Museum di Londra nel 1949 e nel 1954[19]. Fra gli acquatipi di Zovetti presenti alla Cini si menzionano per qualità *Morfologia minerale mossa pluricentrica* (N. Inventario: 38931) (Fig. 5) e *Morfologia mista con riserve (radiolari)* (N. Inventario: 38934) (Fig. 6). Tra gli anni Venti e Trenta coltiva anche uno spiccato gusto déco – l'artista, scrive Rossana Bossaglia nell'introduzione alla mostra *Disegni Déco dal 1920 al 1930 di Ugo Zovetti*, tenutasi alla Galleria Bianca Pilat di Milano nel 1985, è stato «un rappresentante molto caratterizzato del gusto Déco, che si compiaceva di civetterie neorococò e di fiammeggianti orientalismi, traducendoli in un grafismo nitido e asettico»[20] – riscontrabile anche nella produzione destinata al tessile, passione e impegno condivisi con la figlia Aminta, fondatrice a Milano di una scuola-laboratorio di tessitura a mano, di cui restano diversi disegni per stoffe e tappezzerie in collezioni pubbliche e private[21]; si segnala anche, nei depositi del Victoria & Albert Museum di Londra, la blusa in seta stampata con motivo "Mikado" di Zovetti, prodotta intorno al 1914 nei laboratori tessili della *Wiener Werkstätte* sotto la direzione di Eduard Wimmer[22].

Il *corpus* Zovetti alla Fondazione Cini testimonia l'inesauribile inventiva e l'estro creativo dell'autore che amava dedicarsi alla rappresentazione di motivi floreali in composizioni particolarmente raffinate fra cui si segnalano per pregio lo *Studio per carta da parati a grandi fiori* (N. Inventario: 38923) (Fig. 7), tecnica mista dominata dal reiterarsi del grande fiore dai colori brillanti, e l'altrettanto cromaticamente vivace *Disegno decorativo (pappagallo nel fogliame) in un tondo* (N. Inventario: 38936) (Fig. 8), china e acquerello raffigurante un pappagallo nel fogliame iscritto in un tondo che, come gli altri due lavori a china qui proposti, è presumibile sia stato eseguito

Fig. 18. Ugo Zovetti, *Carta da libro. Morfologia a incroci,* 1927-1942 circa, Carta all'amido, 232x163 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 19. Ugo Zovetti, *Carta marmorizzata. Morfologia tissutale tra due bande*, entro 1917, Acquatipo, 280x237 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Fig. 20. Ugo Zovetti, *Carta marmorizzata. Morfologia minerale*, entro 1917, Acquatipo, 240x171 mm, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

a Vienna entro il 1917 oppure in Italia entro il 1926, collocandosi tra Jugendstil e Art Déco. E, ancora, preziosismi grafici e cromatici uniformano lavori diversi ma stilisticamente affini come nel caso del gruppo di carte all'amido con tema floreale *Morfologia floreale a ventaglio, a pettini, fondo mosso* (N. Inventario: 38922) (Fig. 9), dove spicca il motivo ornamentale della coda di pavone di gusto Art Nouveau, *Morfologia a cornice con foglioline* (N. Inventario: 38928) (Fig. 10), *Morfologia a tre fiori, a pettini, fondo a pennellate mosse* (N. Inventario: 38930) (Fig. 11) e *Morfologia floreale, fondo a pennellate verticale* (N. Inventario: 38932) (Fig. 12). Particolarmente felice anche il disegno a china *Morfologia con ramages* (N. Inventario: 38925) (Fig. 13) che, come *Morfologia a ramages a scacchiera* (N. Inventario: 38941) (Fig. 14), esito di due carte all'amido combaciate, si caratterizza per uno dei motivi decorativi ricorrenti nel repertorio di Zovetti, dove è costante la stilizzazione di elementi vegetali a partire dall'osservazione dal vero. Altri lavori accomunati dall'impiego della carta all'amido, come la coppia *Carta da libro. Morfologie a pettini* (Nn. Inventario: 38943; 38945) (Figg. 15, 16), *Collage. Morfologia a rombi* (N. Inventario: 38946) (Fig. 17) e *Carta da libro. Morfologia a incroci* (N. Inventario: 38949) (Fig. 18), dichiarano invece una maggiore fedeltà alla geometria optando per la scelta di *pattern* più rigidi e dal segno moderato se, come sottolinea Crespi, «segno e tipicità compositive dunque di elegante misura e tipica discrezione, così come il cromatismo, più volentieri tendente alla monocromia o modulato su accostamenti attentamente bilanciati, fu sempre esente da eccessi di qualsivoglia natura, anche quando esteso a più ampie gamme»[23].

Le carte marmorizzate *Morfologia tissutale tra due bande* (N. Inventario: 38927) (Fig. 19) e *Morfologia minerale* (N. Inventario: 38948) (Fig. 20), eseguite a Vienna entro il 1917, documentano un felice campo d'azione di Zovetti, autore nel 1974 de *L'Arte del marmorizzare. Cenni storici e avviamento tecnico*[24], volume di carattere tecnico-analitico volto a illustrare le tecniche per la fabbricazione di carte decorate così recensito da Augusto Calabi: «Intanto bisogna dire della rara bellezza di questa pubblicazione del lato tipografico: carta sostenuta e fina d'un riposante biancore, caratteri precisi e nitidi ben equilibrati e mossi di gustosissima forma moderna e tuttavia nella più schietta tradizione italiana, pagine composte, spaziate, marginate in modo da dare all'occhio, subito, confidenza e diletto. Io credo che se tutti i libri che si stampano da noi fossero presentati in codesta maniera, la crisi di cui gli editori si lagnano sarebbe, se non risolta, certamente di molto mitigata, chè i libri, voglio dire si venderebbero di più, si comprerebbero di più, se non altro per il piacere di sfogliarli[25]».
Dall'avventura radicale della *Wiener Werkstätte* ai lunghi anni di insegnamento, Zovetti, «grandissimo maestro di decorazione, pittura murale, pittura pubblicitaria, incisione»[26], ha dato vita a un'ampia e variegata produzione che ne rivela la ricchissima fantasia ornamentale e la volontà di introdurre l'arte in tutti gli ambiti del quotidiano, come dimostrato da questa elegante sequenza di lavori su carta in cui si incrociano arti decorative e grafica. Il *corpus* di opere della Fondazione Cini qui esaminato si impone come testimonianza particolarmente significativa della produzione di Zovetti, artista raffinato che amò intrecciare diversi ambiti delle arti decorative, eccellendo nella produzione di carte decorate realizzate con tecniche speciali, tramite d'elezione per la diffusione del gusto della Secessione viennese in Italia.
* Desidero esprimere un sentito ringraziamento all'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, in particolare al direttore Luca Massimo Barbero e ad Alessandro Martoni. Per il supporto e il vivace confronto, sentimenti di gratitudine vanno anche a Paola Zovetti, entusiasta promotrice dell'attività dell'artista, e ad Alberto Crespi, curatore dell'Archivio Ugo Zovetti Sr in Milano, attivo dal 2011.

Referenze fotografiche
Venezia, Fondazione Giorgio Cini

Note

*Desidero esprimere un sentito ringraziamento all'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, in particolare al direttore Luca Massimo Barbero e ad Alessandro Martoni. Per il supporto e il vivace confronto, sentimenti di gratitudine vanno anche a Paola Zovetti, entusiasta promotrice dell'attività dell'artista, e ad Alberto Crespi, curatore dell'Archivio Ugo Zovetti Sr in Milano, attivo dal 2011.

[1] Per la decorazione del libro fra XIX e XX secolo si consultino almeno C. Saunier, *Les decorateurs du livre*, Paris 1922; C. Ratta, *L'arte del libro e della rivista nei paesi d'Europa e d'America*, Bologna 1927; *Modern Book Illustration in Great Britain and America*, London – New York 1931. Si veda anche, con bibliografia precedente, F. Petrucci Nardelli, *Guida allo studio della Legatura libraria*, Sylvestre Bonnard, Milano 2009.

[2] Molto vasta la bibliografia sulla Fondazione Cini di Venezia e le sue attività. Sul conte Vittorio Cini si veda almeno M. Reberschak, *Cini Vittorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981. Per le attività della fondazione si consulti https://www.cini.it.

[3] Per una ricognizione sulla raccolta d'arte grafica del Novecento della Fondazione Cini si rimanda alla lettura di *Opere del Novecento dalle raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di G. Bianchi, Verona 2013; A. Martoni, *Le collezioni. Il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Fondazione Giorgio Cini. La sezione d'arte grafica del Novecento e le nuove acquisizioni,* in «Lettera da San Giorgio», anno XX, n. 39, settembre 2018-febbraio 2019, pp. 16-19. Sulle donazioni citate si vedano anche *Carlo Dalla Zorza*, catalogo della mostra, Venezia 1981; *Tomaso Buzzi*, catalogo della mostra, Venezia 1983; *Segni del Novecento. La donazione Neri Pozza alla Fondazione Giorgio Cini. Disegni, libri illustrati, incisioni*, catalogo della mostra a cura di G. Pavanello, Venezia 2003. Si consulti anche E. Borghello, *La produzione grafica di Carlo Dalla Zorza: catalogo e studio del fondo conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, Tesi di Laurea Specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari, Venezia, Relatore: Prof. Nico Stringa, A.A. 2009/2010.

[4] Per un inquadramento generale sulle carte decorate si consulti A. Haemmerle, *Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, con la collaborazione di O. Hirsch, Callwey, München 1961.

[5] Cfr. F. Petrucci Nardelli, *Guida allo studio della Legatura libraria*, Milano 2009, pp. 96-98. Si veda anche M. Gani, *Carte decorate*, Modena 1993. Offre un'interessante disamina sulle carte decorate con particolare attenzione alla bibliografia sull'argomento E. Bös, *Le carte decorate: valutazione di alcune ricerche*, Tesi di Laurea in Conservazione e Restauro dei beni librari e del documento, Relatore: Prof.ssa M. Rossi, Università degli Studi Tor Vergata, Roma, A.A. 2011-2011/2012. Consultabile online https://www.academia.edu/16572848/Le_carte_decorate_valutazione_di_alcune_ricerche.

[6] Le collezioni sono fruibili online https://www.dnb.de/EN/Ueber-uns/DBSM/dbsm_node.html#Start; https://content.lib.washington.edu/dpweb/index.html.

[7] Si vedano almeno P. Quilici, *Carte decorate nella legatoria del '700 dalle raccolte della Biblioteca Casanatense*, Mucchi, Modena 1989; *Raccolta Bertarelli. Carte decorate*, a cura di A. Milano, E. Villani, Electa, Milano 1989.

[8] Su Ugo Zovetti junior (Curzola, 1916 – Milano, 2010), importante esponente della fotografia italiana, premiato con diversi riconoscimenti internazionali, di cui si segnalano le fotografie neorealiste e le ricerche sperimentali derivanti dalle Avanguardie storiche, si vedano almeno *Ugo Zovetti, Monte Stella. Fotografie*, Milano 1997; *Neorealismo. La nuova immagine in Italia 1932*-1960, a cura di E. Viganò, Milano 2006; *La strada. Italian street photography,* introduction by V. Goldberg, edited by K. De Lellis, Bologna 2006; *Ugo Zovetti, metamorfosi di una città. Milano 1958-2008*, a cura di E. Viganò, Milano 2008.

[9] Per un inquadramento dei fenomeni culturali che rendono particolarmente fecondo l'ambiente viennese all'inizio del XX secolo dalla psicanalisi alla letteratura, dalla musica alle arti visive, e un'ampia rassegna della produzione artistica dell'epoca si rimanda a N. Powell, *The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898-1918*, London 1974; *Wien 1900. Kunst, Art, Architekture & Design*, catalogo della mostra a cura di K. Varnedoe, New York 1986. Tra le numerose pubblicazioni su Gustav Klimt si veda *Klimt, nel segno di Hoffman e della Secessione*, catalogo della mostra a cura di A. Weidinger, A. Husslein-Arco, Milano 2012 (con bibliografia precedente).

[10] *Franz von Stuck. Lucifero moderno*, catalogo della mostra cura di S. Marinelli, A. Tiddia, Milano 2006.

[11] Nella messe di studi e pubblicazioni dedicatigli si rimanda almeno alla lettura di D. Baroni, A. D'Auria, *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Milano 1981; G. Fanelli, E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità,* Bari 1981; *Josef Hoffmann: Interiors 1902-1913. The making of an exhibition*, catalogo della mostra a cura di C. Witt-Dörring, New York 2006.

[12] Per l'artista si vedano almeno M. Rennhofer, *Koloman Moser: Master of Viennese Modernism*, Londra 2002; *Koloman Moser: Designing Modern Vienna 1897-1907*, New York-Munich 2013.

[13] Si veda *MAK & Vienna*, a cura di P. Noever, Monaco 2002, p. 87.

[14] Per la Wiener Werkstätte Produktiv Genossenschaft, fondata da Josef Hoffmann, Koloman Moser e Fritz Waerndorfer nel 1903 a Vienna dove fu attiva fino al 1932, oltre ai principali manuali di storia del design e dell'architettura, si veda G. Fahr-Becker, A. Taschen, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Cologne 2008, con bibliografia precedente.

[15] Sull'Art Nouveau e i rapporti con la Wiener Werkstätte si vedano almeno L.V. Masini, *Il Liberty, Art Nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra "sublime" e stravagante*, Firenze 1976; A. Duncan, *Art Nouveau*, London 2010 (I ed. 1994). Si veda anche P. Garner, *Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890-1940*, Oxford 1988 (I ed. 1978).

[16] Si veda *Ugo Zovetti 1879-1974. La donazione al Comune di Monza: una raccolta di 70 carte decorate dalla Secessione viennese all'ISIA*, catalogo della mostra a cura di A. Crespi, Monza 2000. Per un profilo dell'artista si vedano anche *Le carte per rilegatura di libro di Ugo Zovetti*, a cura degli Amatori del libro, Milano 1926; U. Zovetti jr., *U.Z: un Maestro della decorazione*, in «Rassegna di studi e notizie», vol. XVI, anno XVI, Milano 1991-1992, pp. 351-364; V. Pfolz, *Ugo Zovetti (1879, Curzola-1974, Mailand). Buchgestalter und Künstler*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich», 2008-1, pp. 33-39.

[17] Per l'argomento si vedano *L'ISIA a Monza. Una scuola d'arte europea*, a cura di R. Bossaglia, Cinisello Balsamo 1986; A. Crespi, *Maestri e allievi. Umanitaria di Milano e ISIA di Monza*, in *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno. Dalle arti applicate all'industrial design*, in R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, Milano-Cagliari 2003, pp. 63-80. Si consulti anche A. Crespi, *Marino Marini e l'ISIA, già Università di Arti Decorative di Monza*, in https://www.umanitaria.it/storia/le-iniziative/educazione/universita-monza-isia.

[18] Sull'argomento si segnala in particolare *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, a cura di V. Terraroli, con saggi di R. Ausenda, C. Basta, F. Rossi, V. Terraroli, P. Venturelli, Milano 1999, si veda in particolare P. Venturelli, *Sete, cotone merletti, arazzi, ricami: la produzione tessile lombarda tra il 1870 e il 1940*, pp. 144-223.

[19] Per un approfondimento sugli scritti di Zovetti – *L'arte del marmorizzare* (Castello Sforzesco); *Raccolta delle più antiche e autentiche e dettagliate descrizioni del procedimento del marmorizzare su carta* (Collezione Zovetti); *Carte alla colla d'amido* (Collezione Zovetti) – si rimanda a *Note sulle tecniche*, in *Ugo Zovetti 1879-1974…,* 2000, pp. 113-116. Per le opere al Victoria and Albert Museum di Londra si vedano *Victoria & Albert Museum, Department of prints and drawings and department of paintings, Accessions 1949,* Londra 1961, p.79; *Victoria & Albert Museum, Department of prints and drawings and department of paintings, Accessions 1954*, Londra 1963. Si consulti anche http://collections.vam.ac.uk/search/.

[20] *Ugo Zovetti 1879-1974…,* 2000, p. 118.

[21] Per l'attività di Aminta Zovetti si vedano almeno G. Fanelli, R. Bonito Fanelli, *Il tessuto moderno. Disegno, moda, architettura 1890-1940*, Firenze 1976, pp. 177, 209; *Le arti decorative in Lombardia…,* 1999, pp. 173, 176.

[22] Cfr. K. Livingstone, L. Parry, *International Arts and Crafts*, Londra 2005, p. 227. Per il tessile e la *Wiener Werkstätte* si vedano A. Völker, *Die stoffe der Wiener Werkstätte 1910-1932*, Vienna 1990 (con bibliografia precedente).

[23] *Ugo Zovetti 1879-1974…,* 2000, p. 19.

[24] Cfr. U. Zovetti, *L'Arte del marmorizzare. Cenni storici e avviamento tecnico*, s.l., 1974. Si vedano anche E. Miura, *The art of marbled paper: marbled patterns and how to make them*, London 1989; R. Wolfe, *Marbled paper: Its history, techniques, and patterns. With special reference to the relationship of marbling to bookbinding in Europe and the Western world*, Philadelphia 1990.

[25] A. Calabi, *Carte da libro*, riportato nella copia digitalizzata di U. Zovetti, *L'Arte del marmorizzare. Cenni storici e avviamento tecnico*, s.l., 1974, p. 83, consultabile online http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cons.+Vol.+T+91,+p.+134.

[26] *Le arti decorative…,* 1999, p. 378.

Visita il nostro catalogo:

Finito di stampare nel mese di
Giugno 2020
Presso la ditta Fotograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Valentina Tusa - Paragraphics Società Cooperativa
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Valeria Patti