

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

OADI RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia - semestrale - Anno 13 n. 27 - Giugno 2023
Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010 - ISSN 2038-4394



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 Montevicchi, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, Giovanni Travagliato, José Manuel Cruz Valdovinos, Paola Venturelli, Maurizio Vitella.

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

Coordinamento di redazione: Sergio Intorre

Coordinamento editoriale per l'edizione a stampa: Valeria Patti

Redazione: Sergio Intorre, Alessia Corso, Antonina Quartararo.

Immagine di copertina: Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Cartagloria centrale, 1734-1736*, argento, chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas.

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

Direzione e Redazione:

Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”

Università degli Studi di Palermo

Ex Hotel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)

90133 Palermo

Tel.: 091 23893764

E-mail: oadi@unipa.it

Sito: www.oadi.it

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

Copyright © 2023 OADI – Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 10 del 27-04-2010

ISSN 2038-4394

I testi sono sottoposti all’esame di referee

SOMMARIO

- 7 Editoriale
- 9 Abstract
- 15 Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia
di Vittorio Ugo Vicari
- 41 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità su Palazzo Zurla De Poli a Crema
di Mauro Bassi
- 55 L'allestimento e gli arredi di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane nel 1644
di Sofia Laurenti
- 71 La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo. La collezione di vasi di Giacomo Spadaro
di Maria Reginella
- 85 L'attività dell'argenteiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento. Dalle «stanze delli argentieri» nel Palazzo dell'Accademia di Portogallo alle monumentali cancellate della Basilica Patriarcale di Lisbona
di Teresa Leonor M. Vale
- 109 Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita Mater Dolorosa: ipotesi di studio
di Lisa Sciortino
- 117 Paolo Rossi: l'argenteiere acese che interpreta il Neoclassico
di Fabio Francesco Grippaldi
- 125 L'immagine a colori della "Corazza di Teodorico", capolavoro scomparso del *cloisonné* tardoantico
di Elisa Emaldi
- 131 Un'inedita pianeta siciliana in corallo della scuola professionale "Regina Margherita" di Roma (1898)
di Elvira D'Amico
- 137 Pegni d'amore negli eleganti ritratti al femminile di Casa Boncompagni
di Flora Ferrara
- 143 La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento tra restauri e acquisizioni
di Matilde Amaturo
- 159 Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni al Museo Boncompagni Ludovisi
di Elisa Ciafrei

EDITORIALE

DI ENRICO COLLE E MARIA CONCETTA DI NATALE

Il numero 27 di OADI Rivista, che segna il quattordicesimo anno di pubblicazione, si apre con un saggio di Vittorio Ugo Vicari sulle vesti, sulle acconciature e sugli ornamenti della scultura in marmo del “Rinascimento” siciliano, partecipi delle principali istanze culturali del periodo. Mauro Bassi studia Palazzo Zurla De Poli a Crema, mostrandone la singolarità nei confronti delle altre ville coeve del territorio lombardo. Sofia Laurenti analizza l’inedito inventario del 1644 dei beni del Cardinale Antonio Barberini nel Palazzo alle Quattro Fontane, ricostruendo così l’aspetto delle stanze ed il ruolo degli arredi del Palazzo. Maria Reginella prende in esame i vasi in maiolica di produzione siciliana tra XVII e XVIII secolo provenienti dalla collezione di Giacomo Spadaro, oggi al Museo Diocesano di Palermo. L’argentiere Giovanni Paolo Zappati, attivo nella Roma del XVIII secolo, e i suoi rapporti con la committenza portoghese sono l’argomento del saggio di Teresa Leonor M. Vale. Lisa Sciortino studia un’inedita *Addolorata* dipinta su ardesia, che potrebbe essere parte di una serie di cinque esemplari coevi custoditi presso la Chiesa del Santo Sepolcro di Gesù Cristo di Bagheria. Fabio Francesco Grippaldi prende in esame la figura dell’argentiere acese Paolo Rossi e la sua produzione, caratterizzata dalla coesistenza di elementi stilisticamente diversi, tra Rococò e Neoclassicismo. Elisa Emaldi approfondisce le caratteristiche della cosiddetta “Corazza di Teodorico”, contraddistinta dall’impiego virtuosistico di smalti *cloisonné*. Elvira D’Amico propone lo studio di un’inedita pianeta in corallo prodotta dalla scuola professionale “Regina Margherita” Di Roma. Chiude il numero un gruppo di tre articoli legati alla splendida realtà del Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX di Roma, con il quale l’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia collabora proficuamente ormai da anni. Il primo, di Flora Ferrara, analizza i gioielli presenti in due ritratti realizzati da Philip de Lászlo e Christian Meyer Ross esposti nel nuovo percorso tematico del Museo dedicato al gioiello nell’arte. Il secondo, della Direttrice Matilde Amaturò, descrive le coordinate museologiche fondamentali del nuovo percorso, che ruota intorno alla figura di Palma Bucarelli, icona di stile ed eleganza dell’Italia del Novecento. Infine, Elisa Ciafrei studia i gioielli d’artista appartenuti alla stessa Bucarelli, oggi centrali nel contesto del nuovo percorso espositivo.

ABSTRACT

Vittorio Ugo Vicari

Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

Il presente saggio, nella convinzione oramai condivisa che l'abito ritratto in pittura e in scultura nella più parte dei casi sia la fedele riproduzione delle vesti indossate al tempo, testimonianza della sua cultura materiale, si sofferma su vesti, acconciature e ornamenti della scultura in marmo del "Rinascimento" siciliano in quanto pienamente partecipi del dibattito culturale allora in corso al pari di altre manifestazioni (territoriali, urbanistiche, architettoniche, artistiche, spettacolari e letterarie) della società isolana tra Quattro e Cinquecento.

Fashionable Modelling. Clothing, hairstyling and ornamentation in Renaissance marble sculpture in Sicily

The present essay, in the now accepted belief that the dress portrayed in painting and sculpture in most cases is a faithful reproduction of the clothes worn at the time, a testimony of its material culture, dwells on the robes, hairstyles and ornaments of Sicilian "Renaissance" marble sculpture. They prove to be fully participants in the cultural debate then underway on a par with other manifestations (territorial, urban planning, architectural, artistic, spectacular and literary) of that society between the fifteenth and sixteenth centuries.

Mauro Bassi

Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità su Palazzo Zurla De Poli a Crema

L'articolo si propone di analizzare la tipologia architettonica di Palazzo Zurla De Poli a Crema (1516-1520) che, come è stato rilevato in passato, impropriamente è considerato un palazzo, essendo piuttosto da inserirsi nel novero delle rare testimonianze di villa suburbana in Lombardia. L'analisi vuole avvalersi del confronto con altre ville del territorio lombardo e cremasco, per dimostrare la peculiarità di questo monumento rispetto a esempi coevi. Tale eccezionalità trova una spiegazione considerando la storia particolare del monumento e della nobile famiglia Zurla, originariamente proprietaria dell'edificio.

Between Milan and Rome: a proposal for architecture and some news on Palazzo Zurla De Poli in Crema

The aim of the article is to analyse the architectural typology of Palazzo Zurla De Poli in Crema (1516-1520), which, as has been noted in the past, is improperly considered a palace, being rather to be included among the rare examples of suburban villas in Lombardy. The analysis aims to make use of comparisons with other villas in the Lombardy and Crema areas to demonstrate the uniqueness of this monument compared to contemporary examples. This exceptionality can be explained by considering the particular history of the monument and of the noble Zurla family, who originally owned the building.

Sofia Laurenti

L'allestimento e gli arredi di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane nel 1644

L'analisi dell'inedito *Inventario delle robbe dell'Eminentissimo Signor Cardinale Antonio Barberini* presenti nel 1644 nel romano Palazzo alle Quattro Fontane rappresenta l'argomento dell'articolo. L'inventario, ricco di informazioni, è diviso in due sezioni: la prima è costituita da un lungo elenco per categorie di oggetti, la seconda è invece una descrizione topografica di tutti gli ambienti della residenza. Il suo studio ha consentito di ricostruire l'aspetto delle stanze ed il ruolo degli arredi durante la residenza a Palazzo di Antonio Barberini.

The setting and furnishings of Palazzo Barberini alle Quattro Fontane in 1644

The analysis of the unpublished *Inventario delle robbe dell'Eminentissimo Signor Cardinale Antonio Barberini* present in 1644 in the Roman Palazzo alle Quattro Fontane is the subject of this article. The rich inventory is divided into two sections: the first consists of a long list by categories of objects, while the second is a topographical description of all the rooms in the residence. Its study made it possible to reconstruct the appearance of the rooms and the role of the furnishings during Antonio Barberini's residence in the palace.

Maria Reginella

La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo. La collezione di vasi di Giacomo Spadaro

Lo studio della collezione di vasi in maiolica, prodotti soprattutto in Sicilia tra il XVII e XVIII secolo, dell'avvocato Giacomo Spadaro (1912-2019), raffinato collezionista, donata al Museo Diocesano di Palermo nel 2014, grazie all'interessamento del nuovo direttore Mons. Filippo Sarullo, è l'argomento del contributo.

The ceramics room of the Diocesan Museum in Palermo. The vase collection of Giacomo Spadaro

The article studies the collection of majolica vases, produced mainly in Sicily between the 17th and 18th centuries, of lawyer Giacomo Spadaro (1912-2019), a refined collector, which was donated to the Diocesan Museum of Palermo in 2014 thanks to the interest of new director Monsignor Filippo Sarullo.

Teresa Leonor M. Vale

L'attività dell'argenterie Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento. Dalle «stanze delli argentieri» nel Palazzo dell'Accademia di Portogallo alle monumentali cancellate della Basilica

Il contributo vuole approfondire il rapporto tra la famiglia romana di orafi Zappati, e in particolare tra l'argentiere Giovanni Paolo (1691-1751), e la committenza portoghese. Per quanto riguarda la collaborazione con la Corona, Giovanni Paolo legò il nome a due delle più importanti opere che il re Giovanni V commissionò a maestri argentieri italiani: gli arredi sacri per la Reale Basilica di Mafra e quelli per la Basilica Patriarcale di Lisbona.

The activity of silversmith Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) in 18th-century Rome. From the 'silversmiths' rooms' in the Palace of the Academy of Portugal to the monumental gates of the Basilica

The contribution delves into the relationship between the Roman family of goldsmiths Zappati, and in particular between silversmith Giovanni Paolo (1691-1751), and Portuguese patrons. Regarding collaboration with the Crown, Giovanni Paolo linked his name to two of the most important works that King John V commissioned from Italian silversmith masters: the sacred furnishings for the Royal Basilica of Mafra and those for the Patriarchal Basilica of Lisbon.

Lisa Sciortino

Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita Mater Dolorosa: ipotesi di studio

Presso un'abitazione privata di Bagheria si conserva un'ardesia raffigurata con l'immagine dell'*Addolorata*, caratterizzata da una monumentalità quasi scultorea concepita come una massa che emerge dal fondo scuro. L'inedita tavola, indice della devozione locale alla Vergine dolente, potrebbe essere parte di una serie di cinque ardesie coeve dipinte con il medesimo impianto iconografico e custodite presso la chiesa del Santo Sepolcro di Gesù Cristo della città, commissionate a metà del XVIII dal suo primo Rettore don Giuseppe Toscano.

The painted slates of the Church of the Holy Sepulchre in Bagheria and the unpublished Mater Dolorosa: study hypotheses

A slate depicting the image of the Addolorata, characterised by an almost sculptural monumentality conceived as a mass emerging from the dark background, is preserved at a private home in Bagheria. The unpublished panel, indicative of local devotion to the grieving Virgin, may be part of a series of five contemporary slates painted with the same iconographic layout and kept in the city's Church of the Holy Sepulchre of Jesus Christ, commissioned in the mid-18th century by its first Rector, Don Giuseppe Toscano.

Fabio Francesco Grippaldi

Paolo Rossi: l'argentiere acese che interpreta il Neoclassico

Tra l'ultimo scorcio del XVIII secolo e il primo ventennio del secolo successivo, per il preponderante affermarsi dello stile Neoclassico, anche le argenterie destinate al culto, subiscono il fascino del nuovo stile e cercano in modo graduale di abbandonare le ricchezze del Rococò per acquisire i caratteri del nuovo stile. Tra gli argentieri acesi spicca, in modo particolare, Paolo Rossi, che riuscirà a realizzare manufatti i cui caratteri neoclassicisti conserveranno anche dei particolari legati a stili precedenti. Questa armoniosa coesistenza di elementi diversi caratterizza il neoclassicismo acese rendendolo unico nel suo genere.

Paolo Rossi: the Acese silversmith who interprets Neoclassicism

Between the last part of the 18th century and the first two decades of the following century, due to the preponderance of the Neoclassical style, silverware destined for worship also fell under the spell of the new style and gradually tried to abandon the richness of the Rococo to acquire the characteristics of the new style. Among Acese silversmiths, Paolo Rossi stands out in particular. He succeeded in producing artefacts whose neo-classical features also retained details linked to earlier styles. This harmonious coexistence of different elements characterises Acese neo-classicism, making it unique.

Elisa Emaldi

L'immagine a colori della "Corazza di Teodorico", capolavoro scomparso del cloisonné tardoantico

L'affascinante vicenda della cosiddetta "sella di Ravenna" ad oggi perduta, dal primo ritrovamento sino al suo deprecabile furto sono al centro del contributo. L'accurata analisi di un'immagine poco nota dell'opera, in particolare, ha reso possibile individuare le precise caratteristiche del prezioso manufatto e specificare dettagli della sua composizione a *cloisonné* di granati, che le conferiva un effetto di grande pregevolezza estetica.

Colour image of the 'Armour of Theodoric', a lost masterpiece of late antique cloisonné

The fascinating story of the now lost so-called "Ravenna saddle," from its first discovery to its deplorable theft, is the focus of this contribution. The careful analysis of a little-known image of the work made it possible to identify the precise characteristics of the precious artifact and to specify details of its cloisonné garnet composition, which gave it an aesthetically valuable effect.

Elvira D'Amico

Un'inedita pianeta siciliana in corallo della scuola professionale "Regina Margherita" di Roma (1898)

L'autrice studia un raro manufatto tessile, una pianeta interamente ricamata in corallo col doppio scudo dei Savoia, proveniente da una chiesa di Erice (Trapani) proponendone una datazione alla fine del XIX secolo. Si tratta, infatti, di uno dei parati sacri realizzati dalla Scuola professionale romana negli anni 1897-98.

An unpublished Sicilian coral chasuble from the 'Regina Margherita' vocational school in Rome (1898)

The author studies a rare textile artifact. It is a chasuble entirely embroidered in coral, with the double shield of the Savoy family, from a church in Erice (Trapani). It is one of the sacred works of art made by the Roman Professional School in the years 1897-98.

Flora Ferrara

Pegni d'amore negli eleganti ritratti al femminile di Casa Boncompagni

Il nuovo percorso tematico del Museo Boncompagni Ludovisi, dedicato al gioiello nell'arte, comincia con i ritratti di Alice Blanceflor Bildt Boncompagni Ludovisi (1925) e Alexandra Keiller (1890 ca.) eseguiti rispettivamente da Philip de Lászlo e Christian Meyer Ross. I due dipinti sono un perfetto esempio di come l'arte figurativa possa usare il gioiello come simbolo pregno di significato, che spiega l'esistenza stessa delle due opere d'arte, rivelando la natura romantica e matrimoniale delle committenze, e manifesta la storia e l'identità delle persone ritratte.

Pledges of love in the elegant female portraits of Casa Boncompagni

The new thematic trail of the Museo Boncompagni Ludovisi centered on the jewel in art starts with the portraits of Alice Blanceflor Bildt Boncompagni Ludovisi (1925) by Philip de László and of Alexandra Keiller (1890 ca.) by Christian Meyer Ross. The two paintings are a perfect example of how figurative art can use the jewel as a highly meaningful symbol, that explains the very existence of the two works of art - signaling the romantic and nuptial nature of the commissions - and manifests the stories and identities of the sitters.

Matilde Amaturo

La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento tra restauri e acquisizioni

Il Museo Boncompagni Ludovisi, dedicato alle Arti decorative e alla Moda dei secc. XIX e XX, fin dalla sua apertura vanta tra le sue collezioni la donazione (avvenuta nel 1996) del guardaroba di Palma Bucarelli, figura iconica che ha contribuito in modo determinante a segnare il rinnovamento dell'arte moderna e contemporanea in Italia a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Nel 2022 la Direzione Musei della città di Roma ha effettuato un acquisto di quattro gioielli di famosi autori, scultori degli anni sessanta-settanta, Umberto Mastroianni, Gastone Novelli, Lorenzo Guerrini, e contemporaneamente ha promosso il restauro di più di venti abiti di grandi etichette sartoriali del guardaroba di Palma. La sinergia di queste attività di valorizzazione si sono concretizzate in un nuovo percorso espositivo che coniuga arte e moda all'insegna dell'intelligenza creativa di una donna che si impose nel mondo della cultura al di là del suo fascino esteriore.

The beauty of intelligence. A new museum set-up between restorations and acquisitions

The Boncompagni Ludovisi Museum, is dedicated to the Decorative Arts and Fashion of the 19th and 20th centuries. Since its opening, the Museum has boasted among its collections the donation (which took place in 1996) of the wardrobe of Palma Bucarelli, an iconic figure who was instrumental in marking the renewal of modern and contemporary art in Italy since the 1950s. In 2022, the Museums Directorate of the City of Rome purchased four pieces of jewelry by three famous sculptors of the 1960s-1970s, Umberto Mastroianni, Gastone Novelli, and Lorenzo Guerrini. Simultaneously with the acquisition of new jewels, the Museums Directorate of the City of Rome promoted the restoration of more than twenty dresses of leading sartorial labels from Palma's wardrobe. The synergy of these enhancement activities has resulted in a new exhibition itinerary that combines art and fashion under the banner of the creative intelligence of a woman who made a name for herself in the world of culture beyond her outward appeal.

Elisa Ciafrei

Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni al Museo Boncompagni Ludovisi

Grazie all'acquisizione di nuovi gioielli appartenuti a Palma Bucarelli, si è colta l'occasione per una riflessione sulla collezione di gioielli d'artista esposti al Museo Boncompagni Ludovisi di Roma. Gli artisti, le opere e le tecniche di realizzazione.

The artist jewelry, historic collections and new acquisitions at Museo Boncompagni Ludovisi

An excursus among the artistic jewelry collection showed at Museo Boncompagni Ludovisi in Rome, thanks to the acquisition of new jewelry belonged to Palma Bucarelli. Artists, artworks and execution techniques.

MODELLATI ALLA MODA. ABBIGLIAMENTO, ACCONCIATURA E ORNAMENTO NELLA SCULTURA MARMOREA DEL RINASCIMENTO IN SICILIA¹

DI VITTORIO UGO VICARI

Il presente saggio tenta una cifra stilistica e modale delle élite siciliane con l'avvento di quel particolare "Rinascimento" affermatosi all'indomani delle imprese alfonsine, nella convinzione oramai comunemente accettata dalla storiografia contemporanea che l'abito ritratto in pittura e in scultura nella più parte dei casi sia la fedele riproduzione delle vesti indossate al tempo², testimonianza della sua cultura materiale. Sotto il profilo letterario principiamo dai prolegomeni di Maria Accascina ad alcuni allora *Inediti del Rinascimento in Sicilia*³ poiché ci pare emerga in essi con immediatezza di tratti il coinvolgimento umanistico di alcune aristocrazie isolate che ritroveremo, *post mortem*, ritratte in un complesso guardaroba di estrazione urbana, marziale ed ecclesiale. A un nucleo relativamente ristretto di personalità e famiglie la studiosa fa risalire l'introduzione degli stilemi scultorei rinascimentali nelle corti capitoline e metropolitane come nei feudi, con "un ritmo pulsante di opere" che non poteva essere sostenuto dalle maestranze locali e che richiese il contributo, il trasferimento, l'insediamento talvolta generazionale di maestri lombardi e toscani che qui fecero scuola. Il linguaggio vestimentario di quelle élite fu composito riflesso di molteplici impulsi culturali, etnici, mercantilistici, militari, onorifici; più in generale fu espressione di gusti e mode internazionali sovente aggiornati alle tendenze umanistiche continentali. In tal senso può dirsi che le vesti, le acconciature e gli ornamenti riferiti nella scultura in marmo del "Rinascimento" siciliano furono pienamente partecipi del dibattito culturale allora in corso, parte visibile, al pari di altre manifestazioni (territoriali, urbanistiche, architettoniche, artistiche, spettacolari e letterarie), della mobilissima società isolana tra Quattro e Cinquecento; o almeno in tale prospettiva ci piace pensarle. Con esse manifestazioni la moda condivise il trapasso dalla civiltà franco-gotica e gotico-catalana verso nuovi linguaggi più propriamente italiani o cosiddetti "all'italiana", ove lungamente convissero stilemi trecenteschi, novità esotiche, citazioni classiciste, evoluzioni cosiddette di "campagna"⁴, per il conseguimento di una *koiné* vestimentaria non dissimile da altri luoghi e contesti continentali⁵.

Modus operandi

Dalla documentazione edita sulla scultura del Rinascimento in Sicilia è possibile derivare alcuni tratti salienti dei desiderata committenti, delle loro relazioni con i maestri di bottega, dell'impegno di quest'ultimi nel tentativo di onorarli. Appare oggi chiaro, ad esempio, come la ricorrente richiesta di utilizzo di marmi bianchissimi e senza imperfezioni fosse maggiormente improntata alla suc-

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia



Fig. 1. Antonello Gagini, *Testa di Giovinetto*, 1490 ca., marmo policromo, dorato; Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.



Fig. 2. Domenico Gagini, *Busto di Nicola Antonio Speciale (?)*, 1463 (?), marmo; Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, particolare dello scollo posteriore (foto dell'autore).

cessiva policromia e doratura delle superfici, fino all'ottenimento di vere e proprie *imagines depictae*⁶, pratica di ascendenza greco-romana che perdura o viene rivivificata fortemente con l'avvento della civiltà rinascimentale, la quale rende vibratili non solo le anatomiche, ma di più le vesti, i panneggi, gli incarnati e le acconciature. Il caso forse più emblematico in Sicilia è la testa di Giovinetto che Antonello Gagini scolpisce intorno al 1490 (Fig. 1). Il ragazzo rimarca la moda giovanile italiana della seconda metà del Quattrocento, quando s'andava in farsetti abbottonati su di un'alta pistagna su cui era possibile vestire una comoda giubba, ovvero una giornea piana o incannucciata, accollata sul davanti e ampiamente scollata sulla nuca, declinata in molteplici varianti⁷. Gli fa il paio l'altra testa giovanile dell'Abatellis, attribuita a Domenico Gagini e forse ritraente Nicola Antonio Speciale, figlio di Pietro⁸. Qui è più evidente il completo di farsetto e di giubba che nella parte posteriore sprofonda in uno scollo a V (Fig. 2) in tutto simile ai modelli femminili dell'epoca⁹. Non è questa la sede per approfondire i linguaggi delle mode giovanili italiane entro la disfatta di Pavia e il Sacco di Roma (1525, 1527); sarà bene tuttavia rimarcare che si tratta di una moda efebica, imberbe, con taglio di capelli lunghi, dialogante al punto con quella femminile da risultare "ambigua"¹⁰. Sono i prolegomeni formali di una civiltà delle buone maniere che condenserà di lì a poco ne *Il Cortegiano* di Baldassare Castiglione (1528, formulato per appunti a partire dal 1513) e che ha come saldo confine il

concetto di “sprezzatura”¹¹; e fa bene la Damianaki¹² ad approfondire in un capitolo la questione del *decorum* femminile nel più ampio contesto della ritrattistica aragonese, perché a ben vedere la posatura degli sguardi nelle sculture di questa generazione sembra ricondursi in tutto e per tutto a quella “ben coltivata” maniera cortese.

Sotto il profilo che più ci interessa, la maggior parte delle fonti archivistiche corrobora l’idea di un’attitudine lussuosa la quale, anche se espressa in un solo caso (*cum luxu*), si rafforzerà nelle descrizioni letterarie, ad esempio del *San Nicola da Bari in cattedra* di Antonello Gagini, (1522, marmo, dorato, dipinto, Randazzo, CT, Chiesa di San Nicola da Bari):

«... quelle vestimenta che paiono spinte dall’interno moto vitale: come vi sono trovate le pieghe! come eseguite! Non ne cavò il Gagini di più larghe e più vere da altro marmo: e più che ogni altra statua è meraviglioso in questa il lavoro con ch’ei seppe mostrare la varietà dei drappi e del piegar di essi.

Non trovi nulla di massoso, di stentato, di duro in quello intrattabil broccato della pianeta. Finissimo di ricami, non si potea far più luccicante, più vero, o con più spontaneo scendere e sinuare ondeggiando sul petto o sulle ginocchia: ti par proprio di poterne alzare il lembo per vedervi sotto tutto l’altro andare delle pieghe più morbide e più cascanti del camice.»¹³.

In ordine cronologico, riporto lo stralcio dei documenti consultati:

Giacomo di Benedetto, 8 giugno 1500 (?), nei riguardi di Pietro La Pichulilla da Gangi, per la locale Chiesa di Santa Maria di Gesù, vende e s’impegna a consegnare la statua in marmo di una Madonna con Bambino: «... item teneatur deorare seu deorari facere capillos d(it) te imaginis gloriose virginis de oro ... lu reversu di lu mantu farilu coloriri et farichi mettiri culurj di azolu finu ...»¹⁴.

Antonio (Antonello) Gagini, 8 novembre 1499, nei riguardi del presbitero Giovanni Capra da Nicosia, per la Chiesa di Santa Maria Maggiore della medesima “terra”, s’impegna a realizzare un’ancona marmorea: «Que icona debet esse optime et eleganter sculta, cum luxu di li dicti figuri di surlevu.»¹⁵.

Antonello Gagini, 26 novembre 1506, nei riguardi del canonico reverendissimo Don Alonso de Cardinas e di Donna Caterina de Cardinas alias de Montecatini, siracusani, per la locale Chiesa di San Domenico s’impegna a scolpire il monumento funebre di Giovanni Cardinas: «... cum pacto chi la figura di lu mortu sit et esse debeat vistuta cum unu mantu blancu fin di li pedi et cum una cruchi a lu pectu di li armi di Sanctu Jacubu et un curduni che xindi fin a li pedi ...»¹⁶.

Domenico di Pellegrino, 30 dicembre 1508, nei riguardi di Gaspare de Aliberto da Nicosia, s’impegna a realizzare il monumento funebre per il defunto Federico Catanese (da destinare ad una non meglio precisata sepoltura a Nicosia), alla stessa maniera di quello eretto alla memoria del Magnifico don Pietro di Bononia, giacente presso la Chiesa e Convento di San Francesco d’Assisi in Palermo: «... dictus magister Dominicus teneatur sculpire bene et magistraliter figuram condam no. Friderici Cathanisi cum cappello in capite et libro in manibus et planellis in pedibus, ...»¹⁷.

Giuliano Mancino, 19 febbraio 1512 (1513) vende al chierico Giovanni di Rixifina, procuratore della Chiesa Madre della “terra” di Castanie (?) una statua effigiante Santa Caterina: «... quam dictu magister Julianus teneatur illustrare et mettirila a punto de auro et aczolo fino, ita et taliter quod sit huiusmodi figura bene decorata et hornata more solito et consueto: cum hoc, quod capelleria sit et esse debeat tota deorata»¹⁸.

Antonio (Antonello) Gagini, 4 marzo 1520, nei riguardi di Gerardo di Sigerio, Giacomo Antonio di Ferro e Mastro Giacomo Greco, Rettori della Chiesa di San Giacomo di Trapani, s'impegna a realizzare una statua effigiante San Giacomo maggiore: «... cum bordonio marmoreo in mano et cum cappello darrerli spalli, ...»¹⁹.

Antonello Gagini, 24 aprile 1521, nei riguardi di Palma di Sanrocco, Caterina di Filippo e Giulia di Ramundino, sorelle ed eredi del defunto Pietro Antonio de Guerrerio, s'impegna a realizzare la lastra tombale di quest'ultimo per la Chiesa della Confraternita di San Michele, Palermo: «... cum quodam plumacio subtus caput, cum eius berrecta in capite et cum una mustra di stufia et circum circa litrizatam lictoris ad elezione ipso rum heredum, cum paternostri in minibus et spata et cum li tappini in pedi in dicta balata, cum facie similitudinis dicti condam, ...»²⁰.

Antonio (Antonello) Gagini, 21 ottobre 1522, nei riguardi del presbitero Giovanni Pietro di Santangelo da Randazzo, procuratore della Chiesa parrocchiale e Collegio di San Nicola, s'impegna a realizzare una statua effigiante San Nicola da Bari in cattedra: «... induto cum ejus casubla cum soi ricamamenti et lavuri di borcato; ...»²¹.

Antonio (Antonello) Gagini, 22 novembre 1524, nei riguardi dell'Illustrissimo Don Ettore I Pignatelli (m. 1536) - Conte e Duca di Monteleone, Luogotenente e Capitano Generale di Sicilia (1517-1534/35), nonché Maestro Portulano del Regno di Sicilia (dal 1525) - si impegna a realizzare tutta una serie di statue marmoree, da destinare verosimilmente alla sua residenza palermitana, Palazzo Monteleone (vista la chiamata a testimone del suo guardarobiere Giovanni Aloisio da Lentini), tra cui: «... Item la imagini seu figura di Santu Micheli, armatu ala antiqua ... [...] Item la imagini seu figura di la Magdalena [...] scapillata, cum li capilli pendenti. ...»²².

Antonello (Antonello) Gagini, 20 marzo 1524 (1525), nei riguardi del Magnifico Mariano di Accardo, s'impegna a realizzare un monumento funebre per sua moglie Giovannella e per il figlio Camillo, alla stessa maniera del monumento di Eufemia di Requisens, eretto presso la Chiesa e convento di Santa Maria degli Angeli in Palermo: «Item, chi li vestimenti et la cultra di dicti imagini si hagiano a laborari di brucato ad electioni et voluntati di dicto magnifico Marianu»²³.

Antonio (Antonello) Gagini, 20 settembre 1526, nei riguardi del Reverendo Monsignor Lodovico Platamone, Vescovo della Diocesi di Siracusa, s'impegna a realizzare tre statue marmoree. La prima, una Maria Santissima della Grazia, con Bambino, con un basamento scolpito su tre lati: al centro raffigurante in bassorilievo la Natività; a destra lo stesso Monsignor Platamone "cum mitra et cappa", le mani giunte in preghiera e la croce al braccio; a sinistra la sua arme vescovile. La seconda, una Santa Lucia. La terza, un San Marciano Vescovo di Siracusa: «... cum mitra et cappa frisata et laborata ad medium burcatum, et suptus cappam, chi demustra lu paliuni ...»²⁴.

Antonello Gagini, 24 settembre 1526, nei riguardi di Antonino Platamone, Barone di Risicalà etc., si impegna a realizzare l'arco della cappella di quegli (Platamone) da erigersi nella Chiesa di Santa Cita in Palermo. L'opera, per sua natura composita, ai piedi della Madonna dovrà rappresentare: «... Ottavium imperatorem, marmoreum, vestitum pontificaliter ...»²⁵.

Antonello Gagini, 27 febbraio 1535, nei riguardi di Nicola Caracappa e Antonio Sagurusu, entrambi da Caltabellotta ed entrambi Rettori della Confraternita di San Benedetto in detta "terra", s'impegna a realizzare due statue, rispettivamente di San Benedetto e di Maria Santissima della Consolazione. La statua del Santo è così illustrata: «unam imaginem Sancti Benedicti, barbati, detinentis sub pede dextro demonem incatinatum, cum sua mitra episcopali in capite et cum cappa pontificali ...»²⁶.

Antonello Gagini, 19 luglio 1535, nei riguardi del presbitero Antonino Bruno da Sciacca e Benedetto di Benedetto da Palermo, s'impegna a realizzare una statua marmorea di San Calogero: «... cum barba longa, indutam habitus Sancti Basilii, cum quodam libro in manu et baculo in alia manu, ...»²⁷.

Vittorio Ugo Vicari

Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

Antonino Gagini, 5 luglio 1545, nei riguardi di Suor Francesca di Orea, del Monastero di San Salvatore in Alcamo, s'impegna a realizzare una statua marmorea di San Benedetto, con: «... vestitam episcopalem cum la mitra et la crocza, cum anulis in digitis sine cirotecis [ovverosia i quanti], et deoratam di brocato riczu ...»²⁸.

Fazio Gagini, 12 dicembre 1545, nei riguardi del presbitero Giovan Pietro Mulè, procuratore della Chiesa Madre di Caltabellotta, si impegna a realizzare una statua marmorea della Madonna col Bambino: «Et la testa de la Beata Virgini et di lo Cristo sia diorata: et circum circa lu manto tanto di la immagini di Nostra Donna, quanto di lo Cristo, chi sia un frixo di orlo diorato»²⁹.

Antonio (o Antonino?) Gagini, 17 aprile 1563, nei riguardi di Laura Caterina di Orioles, Baronessa di Fontana Fredda, s'impegna a realizzare un monumento funebre in marmo di Carrara per la stessa e per suo marito Giovanni Francesco Orioles, alla stessa maniera del monumento di Giovanni Battista, loro figlio, eretto presso la Chiesa di santa Cita in Palermo: «... chi habbia di essiri scolpta di mezzo relevo dicta signora Laurea Catherina vestita monacali, et supra dicto monimento chi havi di fari la persuna di lo quondam spectabili Iohanni Francisco di Oriolis, suo olim marito, scolpita et relevata et armata in armi bianche iuxta la forma di dicto altro monimento, scapillato con li soi capilli riczi, con lo suo guardapulviri ...»³⁰.

Giacomo Gagini, 16 ottobre 1586, nei riguardi di Costanza di Amodeo, moglie di Nicola di Amodeo, figlia ed erede universale della defunta Francesca di Cino, a suo volta madre della defunta Signorella di Lacio (ragione per cui Costanza e Signorella sarebbero sorelle), nel rispetto delle volontà testamentarie di detta Signorella, si impegna a realizzare una statua marmorea di San Pietro, da collocare sulla parte destra dell'altar maggiore presso la Chiesa Madre di Alcamo: «In primis fari la dicta imagini di Santo Petro apostolo, chi staya a la dritta cum vistitu apostolico, di tuttu relevo, ...»³¹.

Volti a levante

In che direzione guardi l'ignoto gentiluomo messinese dalla testa barbata (Fig. 3), quale il suo orizzonte escatologico, sta tutto in un'attitudine levantina e in un turbante che gli cinge il capo. Volutamente ritratto alla maniera "araba"³², egli fu probabile testimone non di una biografia particolare, ma di una città e di un territorio che fino alla scoperta delle nuove americhe ebbe importantissimo ruolo quale scalo commerciale e testa di ponte essenziale per gli imbarchi e sbarchi nel Mediterraneo d'età medievale e moderna. Il suo esotismo è l'esotismo di un'epoca fortemente intrisa e dialogante con l'area del Maghreb, del Vicino, del Medio e dell'Estremo Oriente. Le testimonianze di tale direzione sono molteplici fuori e dentro dell'isola. L'uso del turbante nelle fogge maschili e femminili fu l'antefatto di acconciature sempre più complesse che s'articolavano in avvolgimenti del capo emulativi, imitativi, sperimentali e perciò stesso nuovi nel panorama delle mode europee. Ne derivarono almeno due modalità: gli avvolgimenti della testa a partire da lunghe trecce di capelli i quali, se sciolti diedero corso all'italiano "coazzone" o "trincale" (dall'omologo *tranzado* spagnolo, voga iberica documentata a partire dal 1410)³³, se raccolti concorsero allo sviluppo dell'iberico *rollo*³⁴, dell'italiano "balzo" e della successiva "capigliara"; nella moda maschile quell'attitudine levantina si traduce in eleganti "mazzocchi": veri e propri copricapo evoluti in modalità e forme sempre più bizzarre tra Quattro e Cinquecento. Tra i casi della scultura in marmo della Sicilia scelgo l'episodio laterale sinistro della vita di Santa Caterina d'Alessandria, alla base della statua eponima scolpita da Giandomenico Mazzolo entro il primo ventennio del XVI secolo per l'omonima chiesa di

Vittorio Ugo Vicari
 Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
 scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia



Fig. 3. Ignoto, *Lastra marmorea tombale d'uomo con la testa barbata e il turbante*, sec. XV, marmo, inv. n. 347; Messina, Museo Interdisciplinare (foto dell'autore).



Fig. 4. Giandomenico Mazzolo, *Santa Caterina d'Alessandria*, entro il primo ventennio del XVI secolo, marmo policromo; Montalbano Elicona (ME), Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, particolare del basamento, episodio laterale sinistro (foto dell'autore).



Fig. 5. Antonello Gagini, *Monumento funebre di Laura Barresi*, 1523-1527, marmo; Pietraperzia (EN), Chiesa Santa Maria Maggiore, Chiesa Madre, particolare della testa (foto dell'autore).



Fig. 6. Francesco Laurana o suo ambito, *Testa muliebre*, entro il nono decennio del XV secolo, marmo; Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (foto dell'autore).



Fig. 7. Francesco Laurana, o Pietro De Bonitate e Gabriele Di Battista, *Monumento funebre di Cecilia Aprile*, 1495, marmo; Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, particolare della testa (foto dell'autore).

Montalbano Elicona (ME)³⁵. Qui la Santa è a colloquio dottrinale con l'Imperatore Massimino (Daia) e la sua cerchia curiale, dove si distinguono due retori in elegante mazzocco (Fig. 4).

Nell'ambito della scultura in marmo una forma a turbante deve essere considerata l'acconciatura che ritrae la bella Laura de Asaro e Barresi³⁶ (Fig. 5), con un ampio tessuto che si sviluppa intorno alla scriminatura centrale dei capelli. Composta in coazione è la capigliatura della *Giovane donna* di Francesco Laurana³⁷, non sciolto sulle spalle ma raccolto intorno al capo e chiuso in una vaghissima cuffia che lascia intravedere, anche qui, la scriminatura centrale della chioma. Cuffie che nella Sicilia tardo gotica erano dette *cajole* e che - ampiamente rappresentate tra gentildonne e dame del soffitto ligneo della Sala Magna di Palazzo Steri (1377-1380), ovvero ne *Il Trionfo della morte* di Palazzo Sclafani (post 1440-1441, oggi Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia) - primeggiano ancora nella seconda metà del Quattrocento tra le ragazze in vaghissimi veli o reticelle di lino, di cotone e di seta, di filati dorati, argentati, imperlati, ingemmati. Così, l'altra testa muliebre accosta al Laurana nell'allestimento di Palazzo Abatellis³⁸ (Fig. 6), così la giovane Cecilia Aprile sul coperchio del suo sacello³⁹ (Fig. 7); In questo secondo caso tutto è molto ben modellato nella vaghezza

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

del marmo che lascia intravedere l'acconciatura in coazzone, raccolta in una *cofia de tranzado* da cui sbuffano con giovanile scompostezza alcuni cirri di capelli sciolti a lato del viso.

A latere della biografia di uno scultore illustre come Antonello Gagini, segnalo in questa sede un documento edito e noto che rivela un tratto inedito ed esotico. Alla sua morte (die XXII aprilis, XI indizione, 1536) lo scultore lascia un ristretto numero di indumenti e un "alborno" che Di Marzo subito segnala giustamente come "specie di turbante, di origine e nome moresco"⁴⁰. Si tratta dell'arabo *al burnus* (anche *albernuozzo*, a Napoli, *albernos*, in Spagna e Portogallo) che identifica tanto una diagonale di lana grossolana con cui si confezionava un ampio mantello con cappuccio e nappe, quanto "un berretto alto, e poi un abito munito di berretto o cappuccio, portato prevalentemente dai monaci cristiani e poi, a imitazione di essi, dagli asceti musulmani"⁴¹. Che avesse ragione Di Marzo o che si trattasse del suddetto mantello da pioggia, ci piace pensare Antonello Gagini partecipe delle consuetudini multietniche e cosmopolite del suo tempo, cittadino palermitano tra Quattro e Cinquecento come ai tempi della civiltà arabo-normanna. Anche se in una casistica ristretta, è possibile pertanto affermare che le mode levantine erano diffuse in Sicilia nei più diversi ranghi sociali: del popolo, della "mercantanzia", dei maggiorenti e delle maestranze urbani.

Alla moda degli antichi

Il riferimento all'antico è parte ineludibile dell'impresa rinascimentale italiana in Italia, "all'italiana" nel resto d'Europa. Resta la *vexata quaestio* se codesto citazionismo fosse un riflesso meramente ideale o se corrispondesse, in alcuni casi, a delle ben precise pratiche vestimentarie nelle corti nostre⁴². Un bassorilievo di ignoto raffigurante *Elpide*, la *Speranza* (Fig. 8), recentemente è stato ricondotto ad ambito veneto e accostato in via dubitativa al padovano Vincenzo Grandi (1493-1577/1578)⁴³. Un secondo bassorilievo di Giovan Angelo Montorsoli raffigura la Maddalena in doppia tunica paludata, alla maniera delle genti romane (Fig. 9)⁴⁴. La doppia tunica (in latino: *interior* ed *exterior*) è completo di vasta fortuna nel mondo mesopotamico e mediterraneo antico; anche in questo caso dobbiamo soprassedere, ma sarà bene ricordare che il lascito delle istituzioni romane alla civiltà europea medievale e moderna va misurato anche da questi indizi non secondari, se è vero come è vero che il corredo di vesti sottane e soprane perdurerà nelle guardaroba femminili, in forme dissimulate, fino al *Grand Siècle*, classicista, francese. L'abbigliamento e l'acconciatura che Maddalena ha scelto è nel solco di una moda archeologizzante che trova riscontro in almeno due opere del tardo Quattrocento toscano, entrambe riconducibili a Sandro Botticelli e alla sua bottega, entrambe associate al sembiante di Simonetta Cattaneo Vespucci (1453-1476)⁴⁵. I suoi vestimenti, ancorché postumi, sono verosimilmente inquadrati da Botticelli nella sfera mitologica e idealmente neoplatonica delle giostre, dei Trionfi e delle feste di primavera, sulla scorta di programmi poetico-encomiastici redatti da Agnolo Poliziano sotto l'egida dei Medici e di Giuliano (entro il 1478) in particolare⁴⁶. Le origini fiorentine del Montorsoli non possono immaginarsi disgiunte da quel tempo esemplare, esse riecheggiano ancora alla metà del Cinquecento quando lo scultore è attivo a Messina (1547-1557)⁴⁷, dialogante in una cerchia di famiglie anch'esse d'origine toscana (Borghini, Corsi, Corvaja, Scali) che furono cuore pulsante della vita culturale locale⁴⁸. Né estranea a quella con-



Fig. 8. Ignoto d'ambito veneto, *Elpide* (la *Speranza*), XVI secolo, marmo; Messina, Museo Interdisciplinare (foto dell'autore).



Fig. 9. Giovan Angelo Montorsoli, *Noli me tangere* (*Cristo e la Maddalena*), sesto decennio del XVI secolo, marmo, dalla Chiesa di San Domenico, Messina, Cappella Borsa; Messina, Museo Interdisciplinare, particolare della Maddalena.

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

gerie deve ritenersi la *Speranza* messinese, sebbene di mano e ambito differente, dalla chioma sciolta e raccolta in un vago copricapo riconducibile anch'esso alla nozione di cuffia, ma oblungo e ricadente sulle spalle. Entrambe le "donne esemplari" indossano una veste togata, e dico "veste" perché, come la tunica la toga non era un *amictus* ma un *indumentum* e come tale assume per il cittadino romano il carattere di insegna, ne delimita lo status urbano e onorifico, gli viene tolta nel caso di indegnità, di detenzione, di esilio. Nel Rinascimento italiano e nel Classicismo europeo che da esso derivò, tale insegna mantiene un carattere fortemente simbolico e veste ancora gli ottimati dell'urbe nel primo Settecento francese, in forme adeguate alla moda del tempo ma con simile valore emblematico, vedi il *Ritratto virile* (1700 ca., olio su tela, Bucarest, Museo Nazionale d'Arte), o il *Ritratto di un magistrato di Parigi* (1703, olio su tela, Detroit, Institute of Arts), entrambi opera di Nicolas de Largillière.

Alla moda dell'urbe

Nello spazio urbano della città siciliana tra Quattro e Cinquecento, per sua natura composito, convivono immagini cortesi, ecclesiali, militari, del popolo operoso, di



Fig. 10. Domenico Gagini, *Pila dell'acqua santa*, ante 1475-1480, marmo; Palermo, Chiesa Cattedrale, formella con la *Cerimonia di benedizione del fonte battesimale*, particolare del gruppo di sinistra (foto dell'autore).

quello reietto. La sua descrizione è ampia e complessa anche nel ristretto ambito della scultura in marmo; dovendo scegliere un punto d'abbrivio, scelgo un episodio della pila dell'acqua santa in Cattedrale a Palermo, opera di Domenico Gagini databile ante 1475-1480 che raffigura una *Cerimonia di benedizione del fonte battesimale*, e di nuovo l'Accascina da cui traiamo alcune suggestioni e ipotesi:

«... a destra il Vescovo, forse Gualtiero Offamilio che legge le parole del rito e dietro, il popolo e donnine genuflesse; a sinistra una regina ed un re e dignitari e bimbetti irrequieti: un procedere lento, una attenzione protesa, un gran silenzio tutto ottenuto con rapporto tra volumi e spazi, pieghe illuminate e

solchi di ombre; altezze degradanti da una parte e dall'altra come nei frontoni dei templi greci, una misura, un ritmo classico mai ancora visto in Sicilia.

Ma guardiamo anche quella folla che assiste: il gruppo delle tre donnine con la mantella alla catalana, con volti sfioriti e stirati come quelli delle altre che pregano nella nicchia della sacrestia della Chiesa di Santa Barbara a Castelnuovo di Napoli (Fig. 17), ... e poi anche, ad uno ad uno, quei popolani con i berretti aderenti alla testa ed i volti pur così attenti e vivaci e plasticamente modellati, l'un dopo l'altro diversi e tutti espressivi di un'umanità profonda così come ci appaiono sempre i ritratti di Domenico Gagini come, ad esempio, il ritratto di Pietro Speciale nel Palazzo Raffadali a Palermo (Fig. 18) bellissimo nella sua maturità incipiente ma ancora ricco di pensiero e di volere nello sguardo»⁴⁹.

La coralità del bassorilievo ci aiuta nella comprensione della dimensione urbana capitolina, con tutti i suoi principali ranghi ossequiosi ed eleganti ciascuno a suo modo, nell'occasione di un'importante celebrazione pubblica rituale: i sovrani, un alto prelato che officia il rito, Gualtiero Offamilio (morto nel 1190, Vescovo di Palermo dal 1168-1169) nell'ipotesi della studiosa, i maggiorenti della città, il popolo, alcuni bambini. I maggiorenti indossano tutti ampie sopravvesti che rientrano nella nozione di "roba" (ovverosia la componente più lussuosa della guardaroba familiare): che si tratti del "lucco" di ascendenza toscana, indossato dal notevole immediatamente dietro il Vescovo, chiuso sul davanti e con due tagli sartoriali sul torace per la fuoriuscita del braccio⁵⁰; o del giovanile robone, ancora più indietro, sulla sinistra; o, ancora, del cambelotto, della palandra, etc., in un'ampia gamma di capi (potremmo dirli cappotti, con un termine moderno e inappropriato per allora) all'uso del tempo, sovente lunghi fino alla caviglia, ampiamente manicati, che si addicono all'uomo elegante della seconda e della terza età (Fig. 10).



Fig. 11. Domenico Gagini, *Monumento funebre di Antonino Speciale*, 1463-1467, marmo; Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi, particolare del busto (foto dell'autore).



Fig. 12. Francesco Laurana, *Lastra tombale del monumento funebre di un giovane "regius miles"*, 1487-1491, marmo, dalla Chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo a Porta Carini, Palermo, già Chiesa di San Giovanni Battista (ante 1651 ca.); Palermo, Museo Diocesano, particolare della testa e dello scollo.

Nell'abbigliamento dell'uomo in età d'armi la componente marziale è molto alta e tale rimarrà fino a tempi relativamente recenti; per questa ragione i due esempi che seguono vanno considerati parte ben visibile e onorifica della società civile nell'urbe. In una sopravveste calzante dalla testa, con ampi spacchi laterali che riecheggiano il lusso⁵¹ è ritratto il Cavaliere Antonino Speciale (Fig. 11) figlio di Pietro, membro dell'Ordine del Toson d'oro pendente da una catena, che tuttavia doppia in modo assai strano, con il sapore di un "pentimento"; in robone il giovane *regius miles* del Museo Diocesano di Palermo (Fig. 12)⁵². Nell'abbigliamento di quest'ultimo si avverte uno scarto generazionale rispetto alla *mise* dello Speciale, quando a fine Quattrocento i giovani andavano vestiti in maniera più discinta, con camicie molto voluminose e ampi scollari a barca (ovvero da spalla a spalla) o stoncati. È questo il compimento ultimo della moda italiana a cavallo tra la fine del Quattrocento e non oltre gli anni '30 del Cinque, fortemente dialogante, come detto, con l'abbigliamento e le acconciature femminili. Esso s'integrava ancora con il farsetto, il dubletto, lo

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

Vittorio Ugo Vicari
 Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
 scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia



Fig. 13. Antonello Gagini (?), *Ritratto di un membro della famiglia Barresi*, 1520 ca., marmo; Stoccolma, Museo Nazionale.



Fig. 14. Ignoto pittore tedesco, *Ritratto virile*, 1525 ca., tavola; New York, Metropolitan Museum, The Friedsam Collection.

zuparello, ma aperti sul torace in altrettanto ampi scolli a barca o quadrati; oppure s'integrava con un nuovo capo detto "saio", di mediazione mitteleuropea e forse all'origine bizantino, che molto pare abbia a che fare con gli antichi *skaramangion* e *dibetision* costantinopolitani. Il completo del giovane *regius miles* palermitano si correda d'un morbido robone allacciato al centro del torace, in una foggia sartoriale non lontana dall'omologa veste indossata da un altro giovane, ma veneziano, nel dipinto che illustra *L'Arrivo degli ambasciatori inglesi presso il Re di Bretagna*, episodio delle *Storie di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio (1490-1495, telero, Venezia, Galleria dell'Accademia, part. di sinistra).

Un linguaggio prossimo all'abbigliamento del *miles* palermitano è adottato da un ignoto componente della famiglia Barresi (Fig. 13),

Vittorio Ugo Vicari

Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

recentemente attribuito per via dubitativa ad Antonello Gagini e datato a circa il 1520⁵³. Assai simili sono, pertanto, i tagli sartoriali della camicia e del robone, a dimostrazione del seguito che ebbe la moda delle corti rinascimentali italiane per qualche decennio ancora; qui però s'impone un copricapo diffuso nella moda maschile nord e mitteleuropea, quindi diffuso, per filiazioni, in Italia e in Sicilia. È indossato dai due *Sarti al banco di lavoro*, VIII decennio del XV secolo, affresco d'ignoto presso il Castello di Issogne (Valle d'Aosta); al volgere del secolo da Baldassar Castiglione in un celebre ritratto di Raffaello Sanzio del 1506-1510 (Parigi, Louvre); ampio e svasato calza la testa di un gentiluomo in Germania (Fig. 14); in Sicilia è tra i lancieri della *Cattura di Cristo* di Nicolò da Pettineo, 1514, affresco trasportato su tela, Termini Imerese (PA), Museo Civico; sobriamente corona la testa di un mago nell'*Adorazione*, pala centrale del *Trittico del Cancelliere* (tavola, Palermo, Museo

Diocesano); al pari, del sovrano e del maggiorenne seduti nel registro destro della *Disputa di San Tommaso* (tavola, Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia), entrambe opere attribuite a Mario da Laurito, databili al terzo-quarto decennio del XVI secolo⁵⁴. Sulla sua falda s'appuntavano differenti vezzi: una punta di freccia, una penna d'uccello, un fiore, un rametto fiorito, una vasta gamma di gioielli sovente originali, riadattate *antiquitates* o veri e propri rifacimenti archeologizzanti. Tra le sculture in marmo, si segnala un simil caso nella lastra tombale di Pietro Antonio Guerreri, morto il 10 aprile del 1521, opera di Antonello Gagini conservata presso la Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia, Palermo. Si tratta di un marmo che ci restituisce nella sua completezza il probabile vestimento di tutti i casi precedenti (Fig. 15), che sulle gambe indossavano certamente la calza braga da appuntare al farsetto mediante lacci e ai piedi calzavano le pianelle a becco di spatola tipiche della moda civile tra fine Quattro e inizi del Cinquecento (Fig. 16)⁵⁵. La stessa che è prescritta allo scultore Domenico di Pellegrino il 30 dicembre 1508, da Gaspare de Aliberto da Nicosia per la scultura del monumento funebre per il defunto Federico Catanese, da realizzarsi alla stessa maniera di quello eretto alla memoria del Magnifico don Pietro di Bononia, giacente presso la Chiesa e Convento di San Francesco d'Assisi in Palermo: «... dictus magister Dominicus teneatur sculpire bene et magi-



Fig. 15. Antonello Gagini, *Lastra tombale di Pietro Antonio Guerreri*, 1521, marmo, dalla Chiesa della Confraternita di San Michele, Palermo; Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, particolare della testa (foto dell'autore).

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia



Fig. 16. Idem, particolare dei piedi (foto dell'autore).

straliter figuram condam no. Friderici Cathanisi cum cappello in capite et libro in manibus et planellis in pedibus, ...»⁵⁶.

Nell'abbigliamento femminile lo iato tra una prima cifra rinascimentale (non esente ancora da suggestioni tardo gotiche) e una moda pienamente aggiornata alla maniera rinascimentale italiana può essere colto in due esempi fondamentali: il vestimento funebre di Cecilia Aprile (*supra*) e la gentildonna orante sul registro in alto a destra del *San Giorgio che abbatte il drago*.

La giovane Cecilia completa il suo corredo con una veste sottana stretta nel busto, con un ampio taglio dello scollo che dobbiamo presumere quadrato; una seconda veste soprana aperta a V dalla spalla alla vita, allacciata sul busto e cinta a un punto leggermente rialzato verso il seno; le maniche sono ampie e cadenti, la gonna è poco sotto la caviglia, con quattro cerchiature e frangiata al fondo. Completa l'abito una sopravveste con ampie maniche rivoltate⁵⁷, aperta sul davanti, con taglio stonato al fondo e strascicante, con una frangia parapolvere sulla parte posteriore. Sui piedi coperti dalla calza è indossata una pianella femminile che possiamo immaginare aperta sul tacco come sulla punta. Cecilia porta con sé nella tomba un pendente da petto a losanga, con una pietra centrale tagliata a punta e quattro gemme (perle?) angolari (Figg. 17-18). Il tutto ci restituisce un'immagine non discosta da altri ritratti femminili del tardo Quattrocento italiano, non ultimo il *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* di Domenico Ghirlandaio (1488, tempera su tavola, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza).

La gentildonna orante del *San Giorgio* di Antonello Gagini è invece una signora perfettamente aggiornata alle novità cortesi italiane dei due decenni precedenti, sebbene ci si presenti in un'attitudine più intima e confidenziale (Fig. 19). Difatti rinuncia



Fig. 17. Francesco Laurana, o Pietro De Bonitate e Gabriele Di Battista, *Monumento funebre di Cecilia Aprile*, 1495, marmo; Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, particolare del busto (foto dell'autore).



Fig. 18. Idem, particolare delle gambe (foto dell'autore).

Vittorio Ugo Vicari
 Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

alla seconda veste e ad altre forme di paludamento e si fa ritrarre con una semplice veste sottana sotto cui campeggia un'ampia camicia. Secondo una consuetudine tardo medievale e rinascimentale le maniche sono staccabili, e nel linguaggio sartoriale di allora questo significa che esse venivano sagomate ampiamente (anche con l'uso di leggere infustiture tra drappo e fodera), con un profondo taglio inferiore dal polso al gomito, fittamente allacciato o abbottonato, non senza che la camicia vi sbuffi con eleganza. Fuor dalla nozione di ritardo culturale dobbiamo entrare nell'idea e ottica dei modi sartoriali eleganti europei, accettando come la varietà di fogge, rimandi, citazioni fosse ormai parte di un sistema estremamente complesso, libero e "liberale". Voglio dire che nel Quattrocento cortese s'è già dato corso a forme di classicismo le più disparate che non guardano solo alle antichità greche e romane, ma s'intridono di particolari attenzioni per la stagione gotica e tardo gotica sviluppando, in conclusione, una cifra eclettica che verrà a ripetersi per ondate successive in tutto il "Rinascimento lungo" europeo, fino a esiti risorgimentali e neogotici. Pertanto, le maniche fittamente abbottonate nella loro parte inferiore sarebbero la diretta



Fig. 19. Antonello Gagini, *Altare di San Giorgio*, 1520-1526, marmo policromo; Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi, particolare della gentildonna orante (foto dell'autore).

integrante della vita pubblica e onorifica di ogni cittadino/soldato/gentiluomo. Su tale saldissimo asse muove oggi la critica nel motivare le ragioni del transito dell'armatura verso un carattere onorifico-magnifico-spettacolare al volgere primo Rinascimento europeo, quando la corazza non è più strategicamente importante per le sorti del cavaliere in battaglia:

«In questa lunga congiuntura di profonde mutazioni strategiche e tattiche, l'armatura diventa ben presto, già a fine Quattrocento, il luogo più appariscente dell'irreversibile crisi del cavaliere e dell'ordine della cavalleria: non solo è troppo costosa da acquistare e da mantenere, ma soprattutto si rivela superflua, ingombrante, pesante, pericolosa, sui campi di battaglia spazzati dalle armi da fuoco di ogni tipo, dove ormai sono decisive le picche dei fanti. Perché possa sopravvivere (ma solo per poco), l'armatura è sottoposta ad una profonda riconversione funzionale: non più da combattimento, bensì da parata; armatura cerimoniale, armatura da torneo e da giostra. E diventa un oggetto d'arte, un bene di lusso, per pochi grandi ricchi signori, assolutamente esclusivo e distintivo. ... Uno strumento di rappresentazione dell'identità del suo titolare esclusivo, da indossare ed esibire solo in circostanze eccezionali di forte impatto comunicativo, nel nuovo cerimoniale del potere»⁶¹.

«And armouries were fashion accessories in themselves: those in the princely palaces in Madrid, Dresden, Prague, Paris and London served not only as storehouses ready for war, but as showcases designed to fill visiting dignitaries with wonder. They were the treasure houses of powerful families, visible symbols of their authority and memorials to the heroic pasts»⁶².

conseguenza di certe tuniche *interior* nel Trecento, nelle diverse attitudini ora del "brial", ora della "cipriana"⁵⁸, così come il trattamento maschile del farsetto imponeva: fittamente abbottonato dal polso al gomito. Il punto vita, che qui è coperto dalle braccia oranti, è da immaginare sotto il seno; uno stilema che troviamo ripetuto in ogni ritratto italiano femminile e maschile degli anni precedenti. Mentre dalla Spagna giungevano i primi esempi di *verdugado*⁵⁹ che dalla seconda metà del Quattrocento cerchiavano e irrigidivano la gonna ampliandone la mostra in una forma a campana,⁶⁰ la moda italiana reagiva continuando a vestire la donna in forme sciolte e senza sottostrutture, come è anche il caso della nostra.

L'uomo d'armi

La città, dicevamo, pullula di "heroi", la fortezza virile e marziale di molta letteratura e iconografia ce lo conferma. Esse sono da considerare, fuori dalla stretta contingenza del campo di battaglia, parte



Fig. 20. Domenico Gagini, *Monumento funebre di Antonino Speciale*, 1463-1467, marmo; Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi, particolare delle gambe (foto dell'autore).



Fig. 21. Antonello Freri, *Monumento funebre del viceré Ferdinando de Acuna*, 1495 (iscr.), marmo; Catania, Chiesa Cattedrale, Cappella di Sant'Agata, particolare posteriore della cottardita (foto dell'autore).

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

Tale adeguamento funzionale implica la piena considerazione dell'armatura come abito, da incardinare, pertanto, nel corpo della società civile a paradigma delle mode urbane maschili e femminili.

Portiamo dei casi. Tra le circostanze eccezionali della vita di un gentiluomo va annoverata la morte e i suoi complessi cerimoniali; nel campo semantico della scultura funebre monumentale si eserciteranno la *nemesis* e l'*exemplum* per i posteri. Per tale complesso di ragioni il linguaggio della moda sovente è commisto di elementi civili e militari al contempo e l'armatura, ancorché deposta, determina un *thopos* iconografico ricorrente: sul sembiante efebico ed elegante di Antonino Speciale, ad esempio, lo scultore e la famiglia committente appongono le insegne dell'onore e delle armi, facendo intendere che con la veste e sopravveste il giovane Cavaliere indossi la cotta maglia; sopra di essa, in tutto o in parte, la corazza di cui sono visibili: la copertura delle braccia con piastre d'antibraccio e manopole; la copertura delle gambe con cosciali, ginocchietti, stincaletti e schiniere (Fig. 20); le scarpe segmentate, anch'esse parte dell'armatura.

Al ricordo di una vita onorifica aspira parimenti Maria de Avila nel commissionare al messinese Antonello Freri il monumento funebre del suo consorte, *viceré Ferdinando de Acu-*

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia



Fig. 22. Antonello Freri, Giovanni Battista Mazzolo e aiuti, *Monumento funebre dell'ammiraglio Angelo Balsamo*, 1515 ca., marmo, originariamente dorato a foglia d'oro, dalla Chiesa di San Francesco d'Assisi, Messina; Messina, Museo Interdisciplinare, particolare anteriore della cottardita (foto dell'autore).



Fig. 23. Andrea Calamecca, *Busto di Visconte Cicala*, (m. 1564), marmo, dalla Chiesa di S. Domenico, Messina, Cappella Cicala; Messina, Museo Interdisciplinare (foto dell'autore).

na, in carica dal 1488 al 1494, anno della sua morte. Nel suo sembiante s'incardina una chiave di lettura che eleva lui e la sua famiglia a un preciso rango umanistico e cortese, tradotto in epigrafe con un «... ANIMO REGIUS, AC VIRTUTUM OMNIUM CUMULUS LITTERARUM CULTOR, ET ARMIS STRENUUS»⁶³. Tale livello ci pare maggiormente leggibile nell'abbigliamento e nell'acconciatura che gli vengono dati. Imberbe, con un taglio di capelli in voga per allora, interamente coperto d'armi in una corazza squamata, egli se ne sta orante a mani giunte verso l'altare. Solo la cottardita ingentilisce il tratto marziale di quel magnifico involucro, declinando dal suo originario ruolo araldico e di copertura dell'acciaio verso il lusso e la voluttà del tessuto in modo non discosto da altri esempi italiani del periodo⁶⁴. Qui si dipana un disegno medio a cancellata con andamento "a griccia" che nell'ogiva riproduce un fiore stilizzato (Fig. 21); pattern che nella struttura riecheggia alcuni drappi operati o velluti di seta tagliati in Spagna come in Italia nel XV secolo⁶⁵. La magnificenza principesca dei de Acuna-de Avila d'altro canto è rinomata. La morte di Don Ferdinando, i suoi atti testamentari, l'ampio lascito di beni che ne derivò, istituiscono con grande magnanimità la Cappella di Sant'Agata nella Chiesa Cattedrale di Catania⁶⁶; e anche se non è possibile stabilire un nesso diretto tra le vesti del defunto e la ricchissima dotazione di tessuti confezionati in paramento che lui e sua moglie predisposero per l'occasione, non è difficile comprenderne l'intima relazione in termini di gusto.



Fig. 24. Domenico Calamecca, su disegno di Andrea Calamecca, *Monumento funebre di Antonio La Rocca*, 1553, marmo, dalla Chiesa del Gesù superiore, Messina; Messina, Museo Interdisciplinare, particolare della corazza (foto dell'autore).



Fig. 25. Manifattura italiana, busto femminile, metà del XVI secolo, acciaio; Firenze, Museo Stibbert.

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

Un medesimo accento viene posto da Antonello Freri, Giovanni Battista Mazzolo e aiuti, sul *Monumento funebre dell'ammiraglio Angelo Balsamo*⁶⁷, L'ammiraglio, barone di San Basilio, console della città di Messina dal 1499 al 1500, è descritto da Mauceri "in assetto di guerra"⁶⁸; preferiamo pensare la sua divisa nel più ampio retaggio delle insegne aristocratiche cortesi, memore sì di un assetto bellico, ma emblematica del maggiorenne metropolitano, mediata verso la lingua della moda civile per il tramite di una seconda cottardita, ancora una volta di seta operata come nel caso catanese, ma "incannucciata" (Fig. 22). E se il paggio del viceré de Acuna vive dissimulato dietro uno ampio scudo da parata, quello di Angelo Balsamo ci appare in tutta la sua significanza italiana e cortigiana al contempo⁶⁹. Più tardi, sempre a Messina, l'eredità iconografica di maggiorenne della città è raccolta da Visconte Cicala (1504-1564), ritratto da Andrea Calamecca in un elegante busto marmoreo. Il condottiero, mercante e corsaro⁷⁰, è raffigurato in una fiera corazza con spallacci a testa di leone, in paludamento⁷¹, con le insegne della croce dell'Ordine militare di San Giacomo della Spada (come fu per il defunto Giovanni Cardinas un cinquantennio prima, nel 1516)⁷² in una grossa catena a doppia maglia, rimarcata di conchiglie emblematiche del santo (Fig. 23).

Pienamente marziale, lui si in assetto da guerra, è invece il semblante del barone Antonio La Rocca nella versione fornitaci da Domenico Calamecca⁷³. Raggiunto il meritato *sosiego* egli rimane abbracciato alla celata in una mano e al libro d'ore nell'altra. Poggia la testa

Vittorio Ugo Vicari
 Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
 scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia



Fig. 26. Gabriele di Battista e aiuti, *Arco con storie di San Ranieri*, 1503-1505, marmo; Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi, prima formella laterale destra, particolare con i coniugi imploranti (foto dell'autore).

sul suo elmo affinché lo protegga anche dopo la dipartita, immaginata, ci piace pensare, a dorso di cavallo e nell'Onore delle armi poiché vinto dalla sola morte dopo tanto pericolo in vita. Il petto della corazza è aggiornato alla balistica del Cinquecento europeo, "alla moderna" dunque: sfuggente ai lati per meglio scalfire i proiettili e con puntale rivolto verso le parti molli del busto (Fig. 24). Si tratta di una soluzione che modifica sostanzialmente gli apparati difensivi della città così come quelli del corpo di un soldato, e siccome il dialogo tra moda militare e civile, tra moda maschile e muliebre non verrà mai meno, anche in questo caso l'effetto delle modifiche architettoniche nell'urbe e metallurgiche nell'armatura si risentono anche nella moda che dalla seconda metà del secolo punterà il busto e le vesti, con egual piglio marziale e a maggior difesa del *decorum* femminile, verso il basso come nell'esemplare del Museo Stibbert (Fig. 25).

Infine il popolo

L'*Arco con storie di San Ranieri*, realizzato dal comasco Gabriele di Battista e aiuti nel 1503-1505 in San Francesco d'Assisi a Palermo, presenta una scena di popolo che



Fig. 27. Idem, particolare con un popolano (foto dell'autore).

leggrini affrescata da Domenico di Bartolo nel 1440-1444 per la Sala del Pellegrinaio in Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala.

Conclusioni

In un campo d'indagine relativamente nuovo agli studi storico artistici, spero di aver fornito alcuni interessanti spunti di riflessione che contribuiscano a staccare la scultura rinascimentale siciliana dal sottofondo ieratico in cui sovente è posta, rendendola più vibratile e prossima alla materia del suo tempo. Non voglio con questo portarmi agli eccessi; so benissimo che l'artista percorre spesso la via di copie, modelli e convenzioni in pratiche di bottega consolidate, ma so anche che egli è immerso nella società in cui vive e che da essa non può eccettuarsi del tutto; al contrario, suggerisco di pensare che lo spunto per l'opera talvolta gli venga da casi e episodi concreti della vita quotidiana, vita di cui l'abito e le sue forme modali sono parte essenziale, talvolta ineludibile per committenti e scultori.

facilita la comprensione di alcuni aspetti del suo guardaroba, essenziale e funzionale al contempo. Vi è narrato l'episodio di una guarigione miracolosa forse riconducibile al caso di un giovane infermo della Pieve d'Arena presso Pisa, il quale: «Nel tempo che morì San Ranieri fu portato dall'altrui ajuto al luogo del di lui sepolcro, e dopo che era stato quivi fino alla sera, supplicando San Ranieri gli si raddrizzarono i piedi»⁷⁴. Al capezzale del santo, due coniugi in completo di doppia tunica recano sulle braccia il figlio infermo ed esamine; entrambi calzano una cuffia di stoffa, quella della moglie con soggolo (Fig. 26). Alla scena concorrono anche due questuanti pressoché nudi, coperti solo dalle *interulae* o mutande (Fig. 27). Il tenore della scena è conforme all'agiografia del santo, che in vita fu prodigo di attenzioni per il popolo e per i più umili. Vieppiù è conforme ad altre rappresentazioni della biancheria intima nell'iconografia europea tardo medievale e del primo Rinascimento, come accade di vedere tra la gente che si bagna alla *Fonte dell'eterna giovinezza* del Maestro della Manta, 1410-1420, affresco, Castello di La Manta, Cuneo; oppure nella scena di vestizione dei pel-

Vittorio Ugo Vicari
Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella
scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

NOTE

¹ Il presente saggio è stato licenziato nel 2017. Esso faceva parte di un progetto di studi e ricerche sui marmi in Sicilia dal titolo provvisorio: *Per la scultura lapidea del Rinascimento in Sicilia: 1460-1580 circa*, a cura di Salvatore Rizzo e Paolo Rosso, sotto l'egida della Soprintendenza ai BB. CC. di Caltanissetta, che per varie ragioni non è stato mai pubblicato.

² Birbari 1975, pp. 3-5.

³ Accascina 1970, pp. 251-252. Un secondo efficace affresco – circoscritto alle committenze madonite e al prosieguo della fortuna “gaginiana” in Sicilia, è fornito da Vincenzo Abbate in, Abbate 2011, pp. 28-31. Per la specifica natura del contributo proposto, non ritengo opportuno dare conto dell'ampia letteratura specialistica sulla scultura in marmo nella Sicilia del Rinascimento ma solo delle fonti più pertinenti alla sua economia.

⁴ Intendendo con l'espressione: delle campagne militari, delle novità balistiche e dell'arte dei corazzai che si affermarono dalla seconda metà del Quattrocento, oppure, a distanza di più di un secolo, delle suggestioni “turchesche” conseguenti l'impresa di Lepanto (1571).

⁵ In tal senso, credo la Sicilia partecipi di un *milieu* simile ai territori spagnoli del Quattrocento, quando «En Castilla se impusieron una serie de creaciones indumentarias de gran originalidad en las que convergían también influencias francesas e italianas y, destacadamente, musulmanas debido al permanente contacto que los territorios de la Corona y sus centros comerciales mantuvieron desde el siglo XIII con el reino nazarí de Granada y las rutas orientales.». Martínez 2006, p. 346. Se di semplificazione si può allora parlare (Cantelli 1988, p. 257) essa andrà ricercata nel carattere precipuo della moda italiana nel secondo Quattrocento - che nel progressivo fiorire della Maniera segnò, è vero, una maggiore asciuttezza di stile rispetto alla stagione gotica internazionale - piuttosto che nel presunto carattere provinciale della civiltà siciliana dall'età alfoncina in avanti.

⁶ Genovese 2006. Abbate 2011, cit., pp. 37-38.

⁷ Per un accostamento con le mode di fine secolo entro i confini delle corti italiane del centro-nord, cfr.: Andrea Mantegna, *Camera degli sposi*, part. della corte, 1465-1474, affresco, Mantova, Castel San Giorgio; Ercole de' Roberti, *Altare Griffoni*, predella, 1473, tavola, Roma, Pinacoteca Vaticana; IDEM, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, 1480 ca., tavola, Washington, National Gallery.

⁸ Damianaki 2008, pp. 123-124, Fig. 72.

⁹ Cfr. Pisanello, *Ritratto di Lucia d'Este (?)*, 1437 ca., tavola, Parigi, Louvre; Piero del Pollaiuolo, *Ritratto muliebre*, 1465, tempera e olio su tavola, Berlino, Gemaldegalerie.

¹⁰ Tratto che s'affermò anche in Castiglia da modelli borgognoni, tanto che «Los nuevos cánones de la moda cuatrocentista se impusieron sin distinción de sexo en la España de los Reyes Católicos: ombre y mujeres trataron de mostrarse bellos, originales y distinguidos, aunque los excesos de las damas fueron más criticados y no porque fuesen mayores si no por la transgresión y cierta liberación que el hecho en sí mismo representaba para los ojos y las mentes masculinas de la Cristiandad occidental.». Martínez 2006, cit., p. 349.

¹¹ Sull'argomento e sulla bibliografia precedente v. Vicari 2013.

¹² Damianaki 2008, cit., Cap. II.

¹³ Di Marzo 2001, pp. 64-66, che riferisce il commento critico dell'Abate Melchiorre Galeotti (1824-1869), il quale ne scrive prima di lui. Galeotti 1860, pp. 35-36.

¹⁴ ASPa, Notai defunti, *Rinaldo Liuzzo*, st., I, vol. 1847, c.s.n., (1449-1500/1501); in, Mendola 2011, pp. 52-53, nn. 15-16.

¹⁵ ASMe, Notai defunti, *Matteo d'Angelo*, s.i.a.; in, Di Marzo 1880, 1883, II, p. 58.

¹⁶ *Notaio Nicola Valluni*, Siracusa; in, Agnello 1962, che non ne riferisce collocazione e segnatura.

¹⁷ ASPa, *Notai defunti*, Matteo Fallera, n. 1768, ff. 574-575; in, Di Marzo 1880, 1883, II, cit., pp. 12-13.

¹⁸ ASPa, Notai defunti, *Gerardo La Rocca*, n. 2504, f. 311 e sg.; ibd., p. 34.

¹⁹ ASTp, Notai defunti, *Giacomo Giariferga* (o *Gianfezza*); ibd., p. 107.

²⁰ ASPa, Notai defunti, *Giovanni Francesco La Panittera*, vol. 2712, f. 410r; Mancino 2007, pp. 63-64.

²¹ AS Chiesa San Nicola, Randazzo, *Libro rosso*; Di Marzo 1880, 1883, II, cit., p. 110. L'autore riporta il documento da Galeotti 1860, cit., Doc. III, pp. 138-140.

²² ASPa, Notai defunti, *Matteo Fallèra*, n. 1778; ibd., pp. 114-115.

²³ ASPa, Notai defunti, *Gerardo La Rocca*, n. 2514, ff. 352-53; ibd., p. 127.

²⁴ ASPa, Notai defunti, *Geronimo Corracino*, n. 3481; ibd., pp. 131-132.

²⁵ ASPa, Notai defunti, *Giacomo Scavuzzo*, n. 3619; ibd., p. 134.

²⁶ ASPa, Notai defunti, *Francesco Cavarretta*, n. 1787, ff. 585-586; ibd., p. 180.

²⁷ ASPa, Notai defunti, *Salvatore Vulcano*, n. 5069, f. 499; ibd., p. 182.

²⁸ Archivio (?) di Alcamo, Notai defunti, Bastardelli, *Pietro Scannariato*, 1545, f. 1044 sgg.; ibd. p. 225.

²⁹ ASPa, Notai defunti, Bastardelli, *Fabio Zafferana*, n. 5631, f. 73 sgg.; ibd. p. 277.

³⁰ ASPa, *Notai defunti*, Cusimano Guagliardo, n. 4168, cc. 1201r-1202r; in, Travagliato 2003, p. 306.

³¹ Archivio (?) di Alcamo, Notai defunti, *Andreotta Frangione*; in, Di Marzo 1880, 1883, cit., II, p. 259.

³² Museo Interdisciplinare Messina, *Inventario Accascina*, 1950-1954, n. 347: «Maestro del secolo XV. Lastra marmorea tombale con rilievo di testa barbata con turbante»; *Inventario nuovo*, n. 347: «Iscrizioni: SEBASTIANO [...] I Λ (a penna nel registro). IO [...] QD Λ (a penna nel registro) FI / GIO : PIETRO 14 C ...». L'opera manca nel *Vecchio inventario*, 2 voll., 29 maggio 1929. Correggo in tal modo un errore in, Vicari 2006, p. 537, Fig. 16. Oltre al fiero messinese, si segnalano almeno due esempi di turbante *stricto sensu*: nel Maestro di Santa Maria e bottega, *Retablo di San Lorenzo*, prima metà del XV secolo, tempera su tavola, Siracusa, Museo Regionale Palazzo Bellomo; particolare con i due carnefici del *Martirio*; e nell'ignota *Sant'Agata e storie della sua vita*, XV secolo, tavola, Castroreale (ME), Chiesa di Sant'Agata.

³³ Bernis 1962, p. 107, ad vocem.

³⁴ Forma di copricapo a "mazzocco", assimilabile pertanto agli esempi qui riferiti, diffusa in Spagna nel Quattrocento. Rey Capezudo 2014, pp. 55-56.

³⁵ Coniglio 2012-2013, pp. 99-102. Lo Castro 2015-2016, P. 10. Una scena consimile illustra il basamento di una medesima santa del medesimo autore oggi al Museo Interdisciplinare Messina, 1520 ca, marmo policromo, dalla Chiesa di Sant'Antonio da Padova, Santa Lucia del Mela (ME). Caglioti 2003, p. 47, Fig. 9; p. 49.

³⁶ Rossi 2015, pp. 744-745, Fig. 2.

³⁷ Francesco Laurana, *Busto di giovane donna*, 1469-1470, marmo alabastrino, dalla Chiesa e Convento benedettino di Santa Maria del Bosco, Calatamauro, Giuliana (PA), poi, Palermo, Museo Nazionale, quindi, Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia. L'identità e la datazione dell'opera sono ancora oggi materia assai controversa. Una recente ipotesi è fornita da Damianaki 2008, cit., III.1, pp. 117-124, a cui si rimanda anche per la sua fortuna critica.

³⁸ Delogu 1962, pp. 17-18, fa discendere la datazione dell'opera da questioni di moda, quando afferma: «... in ogni caso mai tanto da scavalcare gli inizi del nono decennio del secolo che è l'epoca dalla quale prese a diffondersi l'usanza di raccogliere i capelli entro una reticella». Affermazione che alla luce del ragionamento qui proposto non mi pare probante.

³⁹ Sarullo 1994, III, p. 86; ibidem, p. 178.

⁴⁰ Di Marzo 1880, 1883, cit., II, p. 26, n. 1.

⁴¹ Bianchi 1999¹, p. 5, ad vocem: Albernozzo; [http://www.treccani.it/enciclopedia/burnus_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/burnus_(Enciclopedia-Italiana)). Etimo che, tuttavia, sembrerebbe ricondurre al greco βῆπιος e al latino *burrus/birros*, quando il termine connotava un semplice mantello scapolare di lana grezza.

⁴² Questa ipotesi di lavoro induce a espungere dal presente catalogo alcuni importantissimi esempi di scultura messinese, perché evidente ci pare il loro carattere di *antiquitas* meramente ideale. Mi riferisco al coperchio di sarcofago d'ignoto soldato, attribuito a Giovan Angelo Montorsoli e bottega, metà del XVI secolo, marmo, Messina, Museo Interdisciplinare (Migliorato 2015, pp. 97-98, Figg. 69-70); ovvero al *Monumento funebre di Andreotta Staiti*, di nuovo del Montorsoli, 1553, marmo, Messina, ivi, dalla Chiesa di Santa Maria di Gesù, Messina.

⁴³ Migliorato 2012.

⁴⁴ Migliorato 2010, pp. 177-178; p. 179, Fig. 53.

⁴⁵ Sandro Botticelli, *La bella Simonetta*, 1480-1485, tempera su tavola, Tokyo, Marubeni Art Collection (una seconda opera che la ricalca è conservata a Londra, National Gallery); IDEM, *Ritratto di giovane donna (Simonetta Vespucci?)*, 1476-1480, tempera su tavola, Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

⁴⁶ Chastel 1964, pp. 306-307. Francastel 1987. Per un'iconologia di Simonetta Vespucci quale allegoria femminile nel più ampio programma poetico-letterario e spettacolare mediceo di quegli anni, cfr. Ventrone 2007, pp. 29-49; Allan 2014.

⁴⁷ Sarullo 1994, III, pp. 234-236, ad vocem. Sul contributo fiorentino di Montorsoli all'urbanistica e all'architettura messinese del secondo Cinquecento, v. Aricò 2013.

⁴⁸ Migliorato 2011.

⁴⁹ Accascina 1970, cit., pp. 268-270, figg. 15-16,

⁵⁰ In una simile tipologia di sopravveste, nello stesso torno di anni (1468), bisogna immaginare vestito il barone Pietro Speciale, allora Pretore della capitale. Era questi tra i primi della città di Palermo e di Sicilia: figlio di Nicolò Speciale (che era stato viceré di Sicilia nel 1423-1429, nel 1429-1430 con Guglielmo Moncada e nel 1430-1432 con questi e con Giovanni Ventimiglia), valente stratega in età giovanile, Maestro razionale del Regno nel 1449, Pretore capitolino nel 1469 e nuovamente Maestro razionale nel 1470. Accomuna le due figure di maggiorenti anche il copricapo: una berretta ricorrente nell'abbigliamento maschile dell'epoca, che in Sicilia andava sotto il nome di *coppola* (dalla forma a cupola). v. Domenico Gagini, *Busto di Pietro Speciale*, 1468 (iscr.), marmo, Palermo, Soprintendenza ai BB. CC. AA., Palazzo Ajutamicristo, da Palazzo Speciale-Raffadali.

⁵¹ Modello che si ripete almeno in altri due monumenti: Bottega di Domenico Gagini, *Monumento funebre di Giovanni Branciforte*, 1471 (iscr.), marmo, Mazzarino (CL), Municipio, dalla Chiesa di Maria Santissima del Carmelo (Accascina 1970, pp. 280-282, Fig. 32; Kruft 1972, cat. 34); Giovannello Gagini e Andrea Mancino, *Monumento funebre di Gaspare De Marinis*, 1492, marmo, Agrigento, Chiesa Cattedrale (Meli 1965, p. 313, Tav.).

⁵² Come per altri casi di Laurana in Sicilia, quest'opera è oggetto di notevoli controversie per cui, secondo Bernini 1966 essa andrebbe datata non oltre il 1468-1469, periodo che mi pare precoce se poniamo come *terminus ante quem* le considerazioni di moda qui proposte; sul più recente suo restauro v. anche Amadori *et al.* 2007.

⁵³ Rossi 2015, cit.

⁵⁴ Pugliatti 1998, pp. 146-147, Tavv. 23, 24.

⁵⁵ *Supra*, n. 19.

⁵⁶ *Supra*, n. 16. In modo omologo veste Simone III Ventimiglia, barone di Sperlinga e Ciminna, donatore orante al piede sinistro dell'ancona di Geraci Siculo (Pa), Chiesa di San Bartolomeo, attribuita alla Bottega di Antonello Gagini (Vincenzo, Fazio e Giacomo suoi figli), metà del XVI secolo, marmo, *Itinerario* 2011, scheda (Salvatore Anselmo), p. 107, Figg. a pp. 62, 106.

⁵⁷ Il trattamento sartoriale delle maniche è da considerarsi tra i retaggi tardo gotici che nel secondo Quattrocento europeo stenta ancora scomparire, a dimostrazione della grande fortuna che esso ebbe tra le aristocrazie continentali e nella pratica dei sarti cortesi e metropolitani di allora.

⁵⁸ Per la Sicilia cfr. Maestro del falconiere (attr.), *Fanciulla*, 1377-1380, legno dipinto, Palermo, Palazzo Steri, Sala magna, soffitto ligneo; Collaboratore del Maestro del Falconiere (attr.), *Dama col vessillo chiaromontano*, 1377-1380, legno dipinto, Palermo, ivi.

⁵⁹ Bernis 1962, cit., p. 108, ad vocem. Il termine deriva da *verdugos*, documentato per la prima volta nel 1477: «Aros de una materia algo rigida que se cosían en las faldas para armarlas y darles formas acampanada.» Ivi., ad vocem. Per le ragioni morali che indussero all'uso dei *verdugos* e per la pedagogia femminile che ne derivò agli ambienti spagnoli cattolici della seconda metà del Quattrocento, v. Martínez 2006.

⁶⁰ Cfr. Cerchia di Tomás Giner, *Salomé con la cabeza del Bautista*, episodio del *Retablo de San Juan Bautista*, 1465-1480, Erla (Saragozza), Sigüenza Pelarda 2000, p. 95, p. 135, Fig. 8. Cfr. anche, Pedro García de Benabarre, *El festin de Herodes*, 1470-1480, Barcellona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁶¹ Quondam 2003, pp. 80-82.

Vittorio Ugo Vicari

Modellati alla moda. Abbigliamento, acconciatura e ornamento nella scultura marmorea del Rinascimento in Sicilia

⁶² Patterson 2009, p. 10. Per un'introduzione al valore simbolico dell'armatura nell'occidente antico, medievale e rinascimentale, cfr. Żygulski 1984; utili approfondimenti relativi alla sua maniera rinascimentale italiana sono in, Springer 2013².

⁶³ Bottari 1921, pp. 388-391. Encomio che viene rafforzato dal giudizio storico riferito in, Di Blasi 1842, pp. Cap. XX, pp. 96-101, ad vocem.

⁶⁴ Cfr. Dosso Dossi (attr.), *Ritratto di Ercole I d'Este* (m. 1505), olio su tela, Modena, Galleria Estense.

⁶⁵ Manifattura spagnola-moresca, frammento, XV secolo, lampasso a fondo raso, disegno a cinque trame lanciate, legate in taffetà da un ordito di legatura, Lione, Musée Historique des Tissus, n. 31166; Manifattura italiana, serie di frammenti cuciti assieme, seconda metà del XV secolo, velluto tagliato a un corpo su fondo gros, detto "a inferriata", Londra, Victoria & Albert Museum, nn. T 839, A 1919. Devoti 1993², schede nn. 32, 81.

⁶⁶ Casagrandi 1928. All'atto testamentario del de Acuna (1 dicembre 1494, redatto dal Notaio Paolo Cosentino il 6 luglio 1495), seguì subito un secondo atto di donazione al Capitolo della Cattedrale da parte di sua moglie Maria de Avila, consistente in 18 onze più 2 donate dalla stessa Maria, per l'istituzione della Cappella (o Beneficio) di Sant'Agata e in un ricco corredo di giogali per suo esercizio. Un secondo ricco corredo di paramenti fu donato dal Procuratore della stessa vedova, reverendo Alvaro Sarza. Entrambi davano continuità a una tradizione di donativi preesistente e successiva alla morte di Ferdinando de Acuna. Maria de Avila stessa, devotissima alla santa martire, il 21 novembre del 1494, «... aveva offerto alla Santa Protettrice della Città altra preziosa suppellettile, consistente in una Cappa di broccato in raso cremisi, Fasce operate in oro, Borsette in velluto cremisi e di broccato, in raso nero, due Tuniche di broccato in seta e velluto cremisi con frange bianche e rosse ...», etc. (ibid., p. 363). Di tutti i donativi nel 1928 non rimane più traccia. Nella sostanza si tratta di vestimenti e coperture liturgici già confezionati in parato all'atto delle donazioni. In essi campeggiano spessissimo l'arme dei due casati, a riprova che i manufatti furono commissionati in occasione dell'istituzione votiva, oppure provenienti dalla cappella privata dei coniugi.

⁶⁷ Restaurato da Lorella Pellegrino nel 1983-1984. Mauceri 1921; Amadori 2007; Coniglio 2012-2013, pp. 93-99, istradata alla presente attribuzione da Caglioti 2003, cit.

⁶⁸ Mauceri 1921, p. 394.

⁶⁹ Alle variazioni vestimentarie determinate dai due monumenti bisogna aggiungerne un'altra precedente, che in certo senso istruisce il modello iconografico introdotto e veicolato in Sicilia da Antonello Freri: il monumento funebre del padre di Ferdinando, Pedro de Acuna, Conte di Buendía (m. 1482), Chiesa di Santa Maria de l'Asunçion, Dueñas (Spagna). Caglioti 2003, op. cit., pp. 53-54. In ciascuno dei suddetti casi, a parità d'impianto, le scelte rappresentative della magnificenza familiare sono a mio avviso espressione della cultura, del gusto e della guardaroba privata del defunto e della sua cerchia, indice più che probabile di una prassi non condizionata da modelli scultorei ripetuti.

⁷⁰ Migliorato 2006. Migliorato 2010, pp. 249-252; p. 250, Fig. 22.

⁷¹ Si ricorda che il *paludamentum* era un mantello militare clamidato e purpureo, che nelle consuetudini onorifiche romane si conferiva al sovrano o al generale vincitore e s'indossava in parata.

⁷² *Supra*, n. 15.

⁷³ Aricò 2009. Migliorato 2010, cit., pp. 227-229; p. 228, Fig. 2. Coniglio 2012-2013, cit., pp. 189 e sgg.

⁷⁴ *Vita* 1842, p. 409.

TRA MILANO E ROMA: UNA PROPOSTA PER L'ARCHITETTURA E ALCUNE NOVITÀ SU PALAZZO ZURLA DE POLI A CREMA¹

DI MAURO BASSI

La principale difficoltà nel trattare il fenomeno della villa protorinascimentale in Lombardia e, più specificatamente, della particolare tipologia della villa suburbana è data dall'assenza di modelli predefiniti e costanti. Come è stato dimostrato dagli storici dell'architettura nel secolo scorso, la tipologia architettonica della villa italiana è, tra Quattro e Cinquecento, un campo di sperimentazione per architetti e committenti.

Ciò risulta ancora maggiormente trattando della villa quattro-cinquecentesca in Lombardia, dove essa non assume alla dignità di fenomeno artistico se non molto in ritardo rispetto ad altre zone d'Italia² e dove l'evoluzione di questa tipologia edilizia presenta tratti di originalità ma anche di arretratezza: la sovrapposizione tra le tipologie abitative della villa, del castello e del palazzo urbano ha dato origine a esemplari di ville di difficile trattazione³. Sebbene i primordi della villa suburbana possano farsi risalire alla seconda metà del Quattrocento, l'usanza da parte dei ceti abbienti di risiedere in antichi castelli persiste ancora a lungo. D'altra parte, gli stessi governanti del Ducato milanese, dai Visconti fino a Ludovico il Moro, per tutto il secolo fanno costruire, rimaneggiare o ampliare castelli (Pavia, Vigevano) che svolgono una duplice funzione, in una situazione di guerra semi-permanente, di difesa e presidio del territorio e di luogo di diporto.

Alcune delle più antiche ville che sono state studiate possiedono caratteri mutuati dall'edilizia rurale e sono volute dai ceti emergenti per assolvere a funzioni residenziali, ma soprattutto di affermazione di prestigio sociale e economico, essendo sempre fulcro della gestione di vaste proprietà fondiarie⁴. Casi emblematici in questo senso sono Villanova⁵ (cascina fondata da Galeazzo Maria Sforza in forme che replicano l'architettura castellana), il palazzo-castello di Branduzzo⁶ e il complesso di Belvedere presso Pavia. In quest'ultimo, l'abitazione padronale risulta costituita da due antichi corpi di fabbrica disposti a L e prospicienti un'ampia corte aperta su un lato⁷. Tutti e tre mostrano una tipologia edilizia residenziale in cui prevale la funzione produttiva e dove la dimora padronale non si distingue visibilmente dai locali di servizio se non per una maggiore estensione, comfort e ricerca stilistica nei partiti decorativi.

Pur constatando la quasi totale scomparsa di esempi di ville suburbane protorinascimentali prendendo in esame i censimenti delle ville nelle provincie di Cremona, Mantova⁸, Como, Sondrio e Varese⁹, è possibile rintracciare alcune ville decisamente meno connotate da una funzione economico-produttiva e più vicine alla nascente tipologia della villa suburbana a Milano e a Bergamo. A Milano

Mauro Bassi
 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
 su Palazzo Zurla De Poli a Crema



Fig. 1. Veduta aerea di Palazzo Zurla nel contesto urbanistico attuale.

già negli anni della signoria di Ludovico il Moro doveva esistere una pluralità di residenze suburbane che cingevano a “corona” la città, soprattutto in direzione nord, e molte delle quali sono oggi irrimediabilmente scomparse o di difficile lettura¹⁰. Sul finire del Quattrocento si può menzionare l’esistenza delle casine Besozzi (oggi scomparsa) e Pozzobonelli¹¹, nonché delle più note Bicocca degli Arcimboldi, villa Mirabello e la “Gualtieria”, la residenza di Gualtero Bascapè, annoverato tra i favoriti del Moro. Tutte si trovano a poche miglia dal centro urbano ma comunque fuori dalle antiche mura cittadine. L’impianto attuale della Bicocca, benché assai rimaneggiato nel secolo scorso, dovrebbe risalire a una ristrutturazione generale promossa dai fratelli Giovanni o Guido Antonio Arcimboldi di un primo nucleo di edificio, di dimensioni minori, avvenuta tra gli anni Sessanta e prima del 1488¹²: a questa fase, pienamente rinascimentale, appartengono la caratteristica loggia sottotetto delimitata inferiormente da un cornicione di terracotta che corre lungo tutte le fronti e l’avancorpo meridionale contenente la scala che immette ai piani superiori¹³. Villa Mirabello appartiene ai Portinari, procuratori del Banco Mediceo a Milano, dal 1455¹⁴ e viene da loro edificata entro il 1472. Essa è ancora in parte legata all’assetto produttivo poiché alla casa padronale, definita dalle fonti «casa bella», risultavano contigui un giardino, ovvero un orto-frutteto, e diversi appezzamenti di terreno¹⁵. Dal punto di vista icnografico, entrambe le ville si presentano come semplici e compatti corpi a parallelepipedo, talvolta abbinati a un secondo corpo di fabbrica che conferisce all’insieme una conformazione a L¹⁶. Il loro caso mostra come il portico, in Lombar-

Mauro Bassi

Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità su Palazzo Zurla De Poli a Crema

dia, non sia, almeno in origine, elemento centrale e caratterizzante questa particolare tipologia edilizia, poiché in molti casi risulta del tutto assente. Sotto il profilo stilistico entrambe presentano nella decorazione elementi tardogotici e le loro planimetrie non obbediscono a alcuno schema predefinito¹⁷.

La Gualtera, documentata dal 1499, assolveva alla sola esigenza di villeggiatura del proprietario, che vi risiedeva anche per periodi continuativi; era annessa una piccola azienda agricola, allivellata a diversi conduttori, ma comunque poco redditizia¹⁸. Architettonicamente si presentava come un compatto parallelepipedo con asse longitudinale est-ovest, aperto all'esterno tramite portici angolari e una loggia al primo piano in corrispondenza della sala grande centrale a piano terra. A est, il portico dava su un «viridarium parvum» oltre il quale era una cappella¹⁹.

Nel 1500 è menzionata per la prima volta la tenuta della Pelucca a Sesto San Giovanni, che nei due decenni successivi è oggetto di ampliamenti e miglioramenti da parte del ricchissimo Girolamo Rabia, filofrancese e ricordato da Cesare Cesariano tra i nobili milanesi cultori di architettura vitruviana²⁰. La villa del Rabia è definita alla fine del secolo dal letterato Francesco Ciceri «villam urbanam amplissimam» e alcuni antichi inventari (1582; 1588) ne danno una descrizione abbastanza precisa²¹. Essa doveva presentarsi in origine come un'articolata sequenza di edifici, in parte residenziali e in parte agricoli. La casa padronale doveva trovarsi sul fondo di una corte alla quale si accedeva dalla casa del massaro, oggi perduta. Si sviluppava su due piani: a piano terra aveva un portico a sud, quattro ambienti (un salone e tre camere, affrescati da Bernardino Luini nel 1514-1515) e una cappella a nord; al piano superiore si trovavano sette camere, una sala, due «solari da biada» e una loggia sul giardino. Oltre, il giardino è descritto con un labirinto ornato da statue di terracotta; probabilmente era ubicato a nord, dietro la casa padronale e contiguo alla cappella (una soluzione simile alla Gualtera). Vi si trovavano anche un frutteto e un vigneto²².

Pressoché contemporaneo alla Pelucca è Palazzo Zogna a Bergamo, altro esempio di villa suburbana oggi chiamato palazzo per gli eventi nel frattempo intercorsi che dalla fine dell'Ottocento l'hanno trasformato in ospedale militare, poi in caserma. Edificata per volontà di Paolo Casotti (o Cassotti) de Mazzoleni nel primo decennio del Cinquecento, si trova a circa 2 km dalla Città Alta ed era anticamente lambita da un naviglio. Già in origine presentava due piani: a piano terra il salone aveva un soffitto a padiglione con lunette ad affresco firmate da Andrea Previtali nel 1512 raffiguranti *Le arti e I mestieri*, incorniciate da fregi di gusto classicheggiante²³.

Ad uno stadio ancora successivo nella definizione delle caratteristiche della moderna villa suburbana appartiene Palazzo Zurla De Poli a Crema. A connotarlo in questo senso è innanzitutto la sua posizione entro le antiche mura cittadine; inoltre, esso non presenta, come vedremo, nessuna delle caratteristiche stilistiche e planimetriche delle ville di delizia site in aperta campagna. Il suo porsi ai margini della città è indizio del fatto che Giacomo Zurla, il fondatore della villa, non desiderava per sé un classico palazzo cittadino.

Palazzo Zurla è un edificio storico sito all'angolo tra le attuali vie Tadini e Bottesini (Fig. 1). Come ci informa un'epigrafe (apparentemente ottocentesca) a lato dello scalone che dal cortile conduce al salone d'onore, la sua edificazione è disposta per testamento nel 1516 da Giacomo Zurla e portato «all'attuale forma secondo il pro-

Mauro Bassi
 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
 su Palazzo Zurla De Poli a Crema

getto» nell'anno 1520. Gli Zurla erano una famiglia documentata a Crema dalla fine del Duecento: agli inizi del Cinquecento esistevano numerosi rami di questa famiglia che si erano imparentati con le principali famiglie aristocratiche della città e non solo. Giacomo era membro del Consiglio Generale della città e deputato della Fabbrica del Santuario di Santa Maria della Croce, il cantiere rinascimentale sicuramente più importante in città. Era inoltre marito della Contessa Barbara Castiglione, zia del noto Baldassarre²⁴. Nelle *Lettere familiari* dell'autore del *Cortegiano* ci sono una decina di lettere scritte alla madre Aloisia Gonzaga tra 1505 e 1510, in cui lo zio Giacomo è menzionato; a quest'ultimo il Castiglione chiede, a più riprese, prestiti di denaro e cavalli, con esito negativo. Compare anche un «Angelo Griphone da Santo Angelo»²⁵, che è possibile identificare con Angelo Francesco Griffoni Sant'Angelo (1468-post 1512), personaggio chiave nelle vicende che portano Crema per qualche anno sotto il dominio francese (1509-1512). Secondo lo storico Pietro Terni, egli è uno dei notabili cremaschi che, insieme a Giacomo Zurla, Alessandro Benvenuti e diversi membri della potente famiglia Benzoni – tra cui il potente condottiero Socino Benzoni (1465 circa-1510) - accolgono trionfalmente Luigi XII nel suo ingresso in città nel maggio del 1509 dopo la vittoria contro i veneziani nella battaglia di Agnadello, voltando le spalle a Venezia ma risparmiando la città alla distruzione²⁶. Come ricompensa, tutti e tre ricevono il titolo di cavalieri dal re in persona ma, una volta cacciati i francesi da Crema nel 1512 e ripristinato il dominio veneto, Giacomo Zurla è mandato insieme ad altri notabili cremaschi per qualche mese in esilio a Grenoble²⁷.

Il prototipo della villa suburbana rinascimentale italiana è, come noto, villa Farnesina a Roma²⁸, edificata a partire dal 1506 su progetto dell'architetto senese Baldassarre Peruzzi per Agostino Chigi, geniale punto di incontro tra il palazzo urbano e la villa di campagna. È proprio tale ambiguità a caratterizzare questa particolare tipologia di edilizia domestica sin dalle sue origini. Lo schema architettonico impiegato alla Farnesina è quello di un edificio a U, in cui due ali sporgenti risultano naturali prolungamenti del corpo centrale, arretrato e porticato: nel secolo scorso Karl Swoboda e Kurt Forster lo hanno per primi definito *Porticusvilla mit Eckkrisaliten*²⁹; è da ricordare come esso conosca grande fortuna in Lombardia tra Sei e Settecento, assurgendo a schema tipico della villa barocca. Ritroviamo questo schema di base, opportunamente riadattato al contesto del suo tempo, anche a Palazzo Zurla. L'attenzione degli studiosi su questo edificio si è finora concentrata quasi esclusivamente sullo straordinario apparato decorativo a fresco realizzato in più fasi per tutta la seconda metà del Cinquecento che decora quattro ambienti dell'ala monumentale dell'edificio, recentemente riportato a uno stato di conservazione ottimale³⁰; ma anche da un'analisi della sua architettura possono derivare utili spunti di riflessione.

Nel 1520 si era conclusa la costruzione delle mura venete, la nuova cerchia di mura che i veneziani, nuovi dominatori di Crema, avevano fatto erigere tra il 1488 e il 1508; la nuova residenza degli Zurla, che già possedevano diverse case in questa parte della città, veniva a trovarsi fuori dal circuito delle antiche mura medievali, con la roggia Rino che ne lambiva il lato meridionale³¹, e a poca distanza dalla nuova cerchia di mura che correva in quel punto della città sul tracciato delle attuali via Mercato-via Stazione. Originariamente la facciata sulla strada era completamente affrescata³² e al palazzo era annesso un ampio giardino, diverso dall'attuale, che si estendeva sino

Mauro Bassi

Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità su Palazzo Zurla De Poli a Crema

all'attuale via Placido Zurla, confinando così con l'area in cui anticamente sorgeva il monastero di Santa Chiara. Purtroppo nessuna testimonianza storica è sopravvissuta ad informarci sull'antica conformazione di questo giardino.

L'abitazione si compone di un unico corpo di fabbrica parallelepipedo con ingresso leggermente asimmetrico ad ovest sulla via Tadini, terminante a nord e a sud con due ali poco aggettanti, per cui l'insieme presenta oggi un tipico schema a U. La parte monumentale del complesso, la sola a presentare un ricco apparato di decorazioni a fresco e a stucco, è l'ala meridionale, mentre quella settentrionale è, sebbene molto probabilmente coeva al resto dell'edificio e comunque databile *ante* 1553³³, priva di emergenze artistiche. Si compone di due livelli che insistono su una cantina, dotata di piccole aperture su via Tadini.

È di grande interesse a questo punto considerare la presenza in origine, nota grazie a una fotografia del 1874, di una loggia monumentale oggi non più esistente ma ancora in piedi agli inizi del Novecento³⁴ (Fig. 2). Era costituita da cinque archi sostenuti da quattro pilastri di ordine gigante, rivestiti esternamente, sul lato della facciata verso il giardino, da paraste di ordine ionico e completati da piedritti con specchiature rincassate. Le paraste poggiavano su quattro piedistalli in pietra ancora oggi *in situ* e alti ciascuno metri 1,30 e terminavano con una trabeazione con fregio a piccoli oculi e cornice fortemente aggettante che cinge interamente l'edificio. Analizzando i dettagli, è possibile proporre diversi confronti stilistici con edifici milanesi, romani e cremaschi dei primi due decenni del Cinquecento.

A Milano si trovano significative somiglianze nel prospetto dell'atrio di Santa Maria presso san Celso, realizzato su progetto di Cristoforo Solari tra 1506 e 1513: ritroviamo le stesse soluzioni dei pilastri con semicolonne corinzie (mentre a Palazzo Zurla abbiamo paraste ioniche) poggianti su alto plinto con specchiature rincassate e imposta dell'arco su capitelli d'ordine tuscanico³⁵. Somiglianze ancora più stringenti nel rapporto tra ordini architettonici si notano nel livello superiore del chiostro dorico di sant'Ambrogio (oggi parte dell'Università Cattolica del Sacro Cuore), uno degli ultimi cantieri milanesi di Bramante, sostanzialmente recuperato nel chiostro di Santa Maria della Pace a Roma (1500). Al decennio successivo appartiene la loggia di villa Madama (1516-1520), una delle ultime creazioni di Raffaello architetto, dove le analogie con gli edifici appena richiamati sono rese ancor più interessanti, ai fini del nostro discorso, per il fatto di trovarle in una delle ville suburbane più sontuose che



Fig. 2. Fotografia dell'antica loggia cinquecentesca del palazzo, Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco – Archivio fotografico, inv. 765.

Mauro Bassi
 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
 su Palazzo Zurla De Poli a Crema



Fig. 3. Agostino de Fondulis (architetto), 1517, interno della parrocchiale dei santi Filippo e Giacomo, particolare dell'ordine della navata principale, Castelleone.

si andavano costruendo in quegli anni in Italia. Limitandoci al contesto locale, poi, emergono interessanti somiglianze stilistiche con elementi decorativi architettonici di tre edifici progettati da Agostino de Fondulis (documentato dal 1483 al 1522), plastificatore e architetto di origini cremasche ma di formazione padovana e milanese a contatto con Donato Bramante nel cantiere di Santa Maria presso San Satiro (1483), nel secondo decennio del secolo³⁶. L'impiego di paraste di ordine gigante poggianti su alti basamenti in pietra di ascendenza bramantesca e albertiana³⁷ e decorati con specchiature si ritrova anche nel Santuario della Beata Vergine delle Grazie e nella parrocchiale dei santi Filippo e Giacomo a Castelleone, due edifici per i quali Agostino è documentato come progettista rispettivamente nel 1513 e 1517. Il sistema dei pilastri con paraste e piedritti nell'aula della parrocchiale (Fig. 3) e l'analogo trattamento della trabeazione, con l'architrave diviso in due fasce, fregio e cornice tripartita fortemente aggettante, come appare nella chiesa di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito³⁸ a Crema (Fig. 4), anch'essa ricondotta al Fonduli, potrebbero costituire altrettanti indizi nella ricerca di una paternità per il progetto di Palazzo Zurla, che in futuro dovrà cercare possibilmente conferma nei documenti.

Per il momento è da ricordare come Agostino si fosse accreditato nel contesto cremasco almeno dall'inizio degli anni Novanta non solo come plastificatore per enti religiosi, ma anche presso le famiglie notabili, che non di rado gli chiedevano consulenze e interventi per abbellire le proprie dimore di città: è da tempo noto il rogito notarile³⁹ del 1499 con cui Ottaviano Vimercati commissiona a Agostino il «solarium [...] porticus [...] et [...] solarium portichetus», ossia la soffittatura a lacunari e rosoni dipinti



Fig. 4. Agostino de Fondulis (attribuito), secondo decennio del XVI secolo, chiesa di santa Maria Maddalena e Santo Spirito, particolare della trabeazione esterna del fianco meridionale, Crema.

Mauro Bassi
Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
su Palazzo Zurla De Poli a Crema

d'azzurro e oro per un portico più grande e uno più piccolo della sua casa sita «in vicinia Poyanorum porte Ombriani Creme», ossia sull'attuale via Venti Settembre⁴⁰. L'ambizione dello Zurla di guardare, per la costruzione e decorazione della propria residenza suburbana, in direzione dei maggiori centri artistici del suo tempo fornisce la base per tutti i successivi sviluppi nelle scelte di committenza della famiglia: quando nel terzo quarto del Cinquecento (forse in occasione del matrimonio tra Giulio Zurla e Lucrezia De Marchi nel 1558) il pittore cremasco Aurelio Buso sarà chiamato a decorare il salone d'onore del palazzo, la scelta cadrà, per il tema degli affreschi, proprio sul mito di Amore e Psiche⁴¹. Sebbene la derivazione di questo episodio dell'arte cremasca dall'illustre precedente di Raffaello alla Farnesina (1518-1520) non sia esplicita in Palazzo Zurla⁴², essa è comunque suggerita già solo dall'adozione di un soffitto a padiglione in cui l'episodio culminante del mito, il convito degli dei, è delimitato da una cornice con festoni di fiori e frutta⁴³. Ciò si spiega alla luce della formazione romana di Aurelio a contatto con Polidoro da Caravaggio negli anni immediatamente successivi alla morte di Raffaello, e della sua diretta partecipazione al cantiere di Palazzo Te nell'*entourage* di Giulio Romano⁴⁴.

Ma ciò che rende questo apparato decorativo «la testimonianza senz'altro più rilevante della cultura figurativa non religiosa a Crema nel Cinquecento»⁴⁵ è in parte legato alla presenza degli stucchi a fianco degli affreschi, scelta all'avanguardia e di chiara ispirazione classica nel contesto artistico locale della metà del Cinquecento caratterizzato da una secolare tradizione nell'arte della lavorazione della terracotta. A Crema l'unico episodio comparabile ai partiti decorativi di palazzo Zurla è la

Mauro Bassi
Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
su Palazzo Zurla De Poli a Crema



Fig. 5. Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco (?), 1558 circa, *Allegoria della Liberalità*, stucco, Crema, Palazzo Zurla De Poli, salone d'onore, particolare delle nicchie della volta.



Fig. 6. Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco (?), 1558 circa, *Allegoria della Riconciliazione*, stucco, Crema, Palazzo Zurla De Poli, salone d'onore, particolare delle nicchie della volta.



Fig. 7. Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco (?), 1558 circa, *Tritoni marini affrontati*, stucco, Crema, Palazzo Zurla De Poli, salone d'onore, particolare delle nicchie della volta.

decorazione plastica delle cappelle del Santuario di Santa Maria della Croce, della quale i documenti non restituiscono l'autore ma con cui sono state poste in evidenza affinità stilistiche⁴⁶. Nelle nicchie rettangolari che intervallano le lunette affrescate riconosciamo, sopra un fregio continuo con festoni di frutta e foglie che funge da imposta della volta, due figure femminili. La prima (Fig. 5) presenta come unico attributo un vaso traboccante di monete: questo potrebbe avvicinarla a un'allegoria della *Liberalità*⁴⁷. La seconda (Fig. 6) potrebbe essere, sempre stando al Ripa, un'allegoria (in questo caso semplificata) della "Riconciliazione d'amore": «Donna giovane, allegra, coronata d'una ghirlanda d'erbe [...] porti al collo un bel Zafiro, nella man dritta una coppa [...]. La coppa l'abbiamo posta, poiché in essa si pongono i donativi, che si mandano a presentare...»⁴⁸. È ben visibile, nella figura femminile di Palazzo Zurla, il pendente che porta al collo con una pietra preziosa, sebbene di quest'ultima non si possa determinare con certezza la qualità. Tra queste due allegorie femminili si trovano quattro coppie di tritoni e centauri marini affrontati di ispirazione classica (Fig. 7). Esse si inseriscono nella ricca serie di derivazioni dalla *Zuffa di dèi marini* di Mantegna e annoverano diversi precedenti quattrocenteschi a Crema, Lodi, Cremona e Piacenza: questa invenzione all'antica del maestro padovano costituiva il pezzo forte di Agostino de Fondulis, che ne lascia esemplari certi nei palazzi Landi a Piacenza

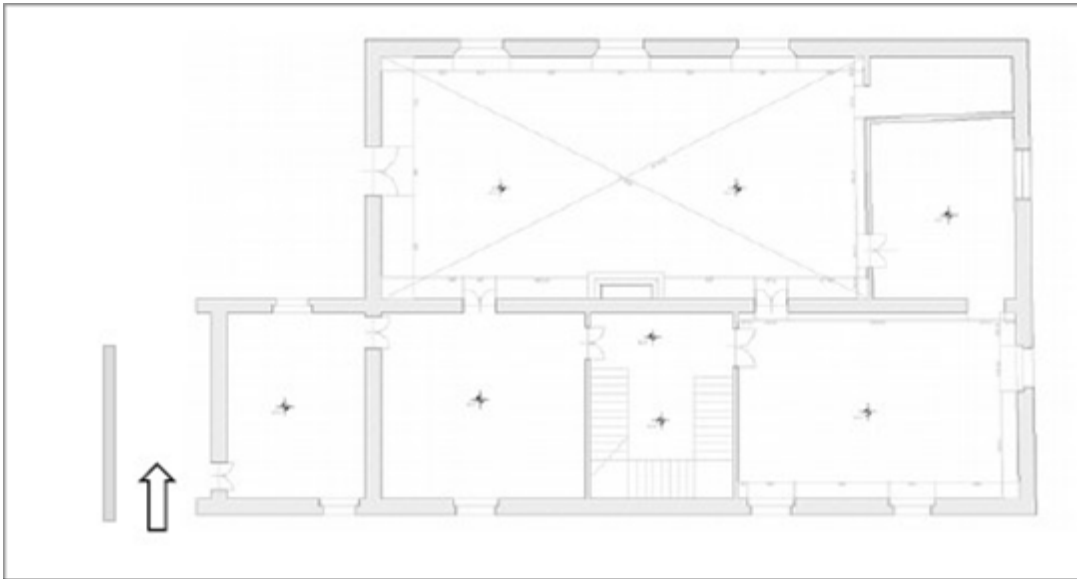


Fig. 8. Planimetria dell'ala meridionale monumentale del palazzo con salone a muro di spina longitudinale (in alto).

(1484), Mozzanica a Lodi (1493 circa) e Fodri a Cremona (1501)⁴⁹. Inoltre, proprio alla Farnesina Peruzzi realizza nel 1508 un fregio con un corteo marino sulla parete meridionale della Stanza del Fregio in cui compaiono coppie di combattenti, che si differenziano da quelle di Palazzo Zurla per il solo fatto che questi ultimi combattono apparentemente a mani nude. Analoghi esempi di questa raffigurazione in stucco si trovano ancora in altre ville suburbane di inizio Cinquecento, per esempio nel vestibolo di villa Trivulzio a Salone, nei pressi di Roma⁵⁰.

Palazzo Zurla costituisce un esempio tutt'altro che isolato di villa nel Cremasco, territorio nel quale sono state censite, allo stato attuale degli studi, 85 ville storiche; è però l'unico esempio noto di villa suburbana. Limitandoci a considerare le ville sorte in data 1520 nei dintorni della città, se per la villa Griffoni Sant'Angelo a Castel Gabbiano è difficile stabilire l'aspetto primo cinquecentesco⁵¹, i due episodi più significativi sono rappresentati dalle ville Vimercati Sanseverino a Moscazzano e Marazzi a Palazzo Pignano, entrambe legate alla committenza della nobile famiglia Vimercati. Questa famiglia attraversa momenti di difficoltà quando il governatore francese, Francesco Durazzo, esilia Ottaviano, figlio di Ambrogio e Caterina Zurla⁵². Ma al rientro dei veneziani le cose migliorano nuovamente e le fortune del casato saranno coronate dal matrimonio tra Sermone e Ippolita Sanseverino, figlia di Ugo Sanseverino, generale del duca Galeazzo Sforza, attorno al 1520. La villa di Moscazzano è contemporanea o forse di poco precedente a quella di Palazzo Pignano; anch'essa presenta all'interno alcuni esempi della pittura "antiquaria" di Aurelio Buso⁵³. La villa di Palazzo Pignano è fondata entro il 1529⁵⁴ da Sermone, che doveva essere un personaggio politicamente rilevante già prima del matrimonio con Ippolita, se è vero che nel 1515 ottiene il titolo di Conte del Sacro Palazzo Lateranense per mano di papa Giulio II⁵⁵. In questa villa, chiamata «il Palagio», è probabilmente ambientata

Mauro Bassi
 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
 su Palazzo Zurla De Poli a Crema

Mauro Bassi
 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
 su Palazzo Zurla De Poli a Crema

la novella 52 della terza parte delle *Novelle* di Matteo Bandello, dedicata proprio a Ippolita Sanseverino⁵⁶.

In entrambi i casi, tuttavia, siamo in presenza di ville site in aperta campagna. Non stupisce, dunque, che il loro impianto architettonico differisca totalmente da quello di Palazzo Zurla: Villa Marazzi a Palazzo Pignano, che pure presenta elementi stilistici di notevole interesse nella facciata interna, è un esempio di villa a corte chiusa, mentre nel secondo caso il corpo della villa non si discosta dalla tradizione consolidata della villa come blocco unico compatto aperto su un giardino che circonda la casa su tutti e quattro i lati. La planimetria e distribuzione interna dei locali adotta lo schema del salone passante di derivazione veneta. La planimetria di Palazzo Zurla ha, complessivamente, profondi legami con l'architettura urbana dei palazzi vicini che sorgono numerosi dalla seconda metà del Quattrocento: all'abitazione si accede direttamente dalla strada, e il giardino si configura come una corte espansa; la stessa loggia del giardino, con l'accesso ai locali interni posto a un'estremità, appare come un'amplificazione del portico interno, elemento tipico del palazzo rinascimentale lombardo. La distribuzione dei locali interni dell'ala meridionale del palazzo (Fig. 8) presenta tangenze con lo schema del salone "a muro di spina" longitudinale, individuato da Luisa Giordano come schema tipico della villa protorinascimentale lombarda e alternativo a quello con salone passante⁵⁷, che si ritrova con maggior frequenza nelle ville extraurbane in aperta campagna.

Da questa sommaria analisi delle principali ville suburbane sorte in Lombardia tra Quattro e Cinquecento dovrebbe emergere una rete di relazioni che collegavano le famiglie nobili dei grandi centri come Milano, Roma e Mantova a quelle di una città periferica, ma non isolata, come Crema. Questo dovrebbe aiutare a far luce su episodi apparentemente marginali dell'arte locale come Palazzo Zurla, che si aggiunge ai pochi esempi noti di ville suburbane lombarde protorinascimentali. La sua sostanziale estraneità, nella planimetria e nelle scelte stilistiche, ai precedenti milanesi e bergamaschi più immediati conferma l'alto grado di sperimentalismo che caratterizza questa tipologia architettonica, in bilico tra tradizione artistica locale e le novità della riscoperta dell'antichità classica. Soltanto verso il quarto/quinto decennio del Cinquecento il fenomeno della villa assumerà nuove proporzioni, come risultato di un mutamento avvenuto prima di tutto sul piano culturale: il sempre richiamato passaggio dal *negotium* alla pratica consapevole dell'*otium* e una rimessa in discussione del rapporto città-campagna, con rivalutazione del valore di quest'ultima, che era già stata preparata da Paolo Giovio nei primi anni del secolo⁵⁸.

NOTE

¹ Si desidera ringraziare la Professoressa Maria Concetta Di Natale per l'opportunità di questa pubblicazione e la famiglia De Poli per la disponibilità e i continui scambi di materiali e informazioni sulla loro dimora.

Il presente articolo si propone di analizzare la tipologia architettonica di Palazzo Zurla De Poli a Crema (1516-1520) che, come è stato rilevato in passato, impropriamente è considerato un palazzo, essendo piuttosto da inserirsi nel novero delle rare testimonianze di villa suburbana in Lombardia. L'analisi vuole avvalersi del confronto con altre ville del territorio lombardo e cremasco, per dimostrare la peculiarità di questo monumento rispetto a esempi coevi. Tale eccezionalità trova una spiegazione considerando la storia particolare del monumento e della nobile famiglia Zurla, originariamente proprietaria dell'edificio.

² L. Giordano, «Ditissima Tellus». *Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, estratto dal "Bollettino della Società pavese di storia patria", 1988, pp. 250, 275.

³ *Eadem*, p. 168; C. Perogalli, *Caratteri delle ville di Mantova, Cremona, Crema*, in *Ville delle province di Cremona e Mantova*, a cura di C. Perogalli, M. G. Sandri, L. Roncai, Milano 1981, p. 17.

⁴ L. Giordano, «Ditissima Tellus»..., 1988, p. 237; J. S. Ackerman, *La villa. Forma e ideologia*, 2^a ed. it., Torino 2013, pp. 82-83.

⁵ L. Giordano, *Ancora sulle ville lombarde del primo Rinascimento*, in "Opus Incertum", 2019, pp. 43-44.

⁶ Sorto attorno al 1495: L. Giordano, «Ditissima Tellus»..., 1988, pp. 269-275; L. Giordano, *Ancora sulle ville lombarde...*, 2019, pp. 45-46.

⁷ Si tratta di un complesso residenziale che comprende la casa padronale («caxamentum») e gli edifici (alloggi e locali per la lavorazione dei prodotti della terra) che compongono l'azienda agricola vera e propria: L. Giordano, «Ditissima Tellus»..., 1988, pp. 233-235.

⁸ *Ville delle province di Cremona e Mantova*, a cura di C. Perogalli, M. G. Sandri, L. Roncai, Milano 1981.

⁹ *Ville delle province di Como, Sondrio e Varese*, a cura di S. Langé, Milano 1968.

¹⁰ N. Soldini, *NEC SPEC NEC METU. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, p. 58.

¹¹ *Ville della provincia di Milano*, a cura di S. Langé, Milano 1972, pp. 15-18, 404; V. Fortunato, *La cascina Pozzobonelli: indagini sulla proprietà e gli interventi architettonici*, in "Arte Lombarda", n. s., 176/177, n. 1/2, 2016, p. 64.

¹² In quell'anno o poco più tardi infatti le pareti del portico, che doveva essere in opera già da qualche tempo, sono affrescate, stando al resoconto del letterato milanese Marcantonio Maioraggio (1514-1555), con scene commemorative della felice ambasciata di Guido Antonio presso il re d'Ungheria Mattia Corvino, avvenuta nel 1488: C. Bertelli, *Per una iconografia degli Arcimboldi e delle decorazioni della Bicocca*, in *La bicocca degli Arcimboldi*, a cura di C. Bertelli, Milano 2000, pp. 65-66.

¹³ L. Grassi, *Un esempio di architettura civile di campagna del Quattrocento*, in *La Bicocca degli Arcimboldi...*, 2000, pp. 21-22.

¹⁴ *Eadem*, p. 23.

¹⁵ L. Giordano, «Ditissima Tellus»..., 1988, p. 241.

¹⁶ L. Grassi, *Un esempio di architettura...*, 2000, p. 27 e nota 13.

¹⁷ L. Giordano, «Ditissima Tellus»..., 1988, pp. 240-241.

¹⁸ N. Soldini, *NEC SPEC NEC METU...*, 2007, pp. 21, 58; A. Castellano, *La villa milanese nella prima metà del Cinquecento. Un prototipo inedito: la Gualtieria-Simonetta*, in *La Lombardia spagnola*, Milano 1984, pp. 105-112.

¹⁹ N. Soldini, *NEC SPEC NEC METU...*, 2007, pp. 11-12.

²⁰ C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino 2019, p. 154.

²¹ M. T. Binaghi Olivari, *Affreschi dalla villa Pelucca di Sesto San Giovanni*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 267-268.

Mauro Bassi
 Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità
 su Palazzo Zurla De Poli a Crema

²² *Ville della provincia di Milano...*, 1972, pp. 538-539; M. T. Binaghi Olivari, *Il giardino di Gerolamo Rabia nella villa Pelucca a Sesto San Giovanni*, in *Giardini e parchi di Lombardia. Dal restauro al progetto*, a cura di G. Guerci, Cinisello Balsamo 2001, pp. 63-65.

²³ Filocolo, *Una villa bergamasca: la Zogna*, in "Emporium", xxxiii, n. 198, giugno 1911, pp. 465-478; *Ville della provincia di Bergamo*, a cura di C. Perogalli, M. G. Sandri, V. Zanella, Milano 1983, pp. 212-213. Gli affreschi delle lunette sono stati staccati nel 1885 e oggi si trovano a Villa Suardi a Trescore Balneario: *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Cinquecento*, 1, Bergamo 1975, p. 140.

²⁴ M. Perolini, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema 1995, pp. 341-342; *Le ville storiche del Cremasco. Secondo itinerario...*, 1998, pp. 70-71.

²⁵ B. Castiglione, *Lettere famigliari e diplomatiche*, a cura di G. La Rocca, A. Stella e U. Morando, 1, Torino 2016, lettera 136, p. 144.

²⁶ A. Fino, *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni, ristampata con annotazioni di Giuseppe Racchetti per cura di Giovanni Solera*, 1, Milano 1844, pp. 244-245.

²⁷ *Ibidem*. Sui collegamenti tra gli Zurla, Socino Benzoni e il partito dei guelfi filofrancesi si veda: P. Venturelli, *Tavolette da soffitto cremasche di inizio Cinquecento. Dame e cavalieri da un antico palazzo lombardo*, Cinisello Balsamo 2020.

²⁸ J. Connors, J. Montagu, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, I, New Haven 1999, p. 13.

²⁹ L. Giordano, «Ditissima Tellus»..., 1988, p. 146.

³⁰ I primi contributi scientifici recenti si devono a Stefania Agosti e Gabriele Cavallini: Agosti ha ripercorso le vicende della famiglia Zurla, committente e proprietaria del palazzo fino alla fine dell'Ottocento, e ha individuato le serie di incisioni che stanno alla base di due dei quattro cicli ad affresco che decorano gli ambienti del palazzo; Cavallini ha dato avvio ad un riesame completo della biografia del pittore cremasco Aurelio Buso (documentato dal 1528 al 1582), autore certo di uno dei quattro cicli d'affreschi (in cui compare infatti la sua firma insieme ad una data, parzialmente illeggibile e perciò dibattuta): G. Cavallini, *Per la definizione di Aurelio Buso, pittore cremasco del Cinquecento*, in "Arte Lombarda", n. s., n. 140, 2004, pp. 92-100; S. Agosti, *Gli affreschi di Palazzo Zurla De Poli a Crema*, tesi di laurea magistrale, Facoltà di Studi Umanistici, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, a. a. 2013-2014; S. Agosti, *Un'indagine su Palazzo Zurla De Poli a Crema*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2017, pp. 58-67; G. Cavallini, *Aurelio Buso De Capradossi, protagonista del Manierismo cremasco*, in *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città*, catalogo della mostra a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2019, pp. 23-75; S. Agosti, *Nuova luce sugli affreschi di Palazzo Zurla De Poli: i restauri conservativi del 2019*, in "Insula Fulcheria", L, 2020, pp. 195-202.

³¹ Situazione visibile nelle incisioni di Pierre Mortier (1704) e di Carlo Donati (1857) conservate presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco e fotografata ancora in una veduta panoramica del 1936 scattata dal capitano Antonio Viviani prima dell'interramento della roggia nel 1946.

³² Gli affreschi dovevano essere a monocromo ed erano opera di Aurelio Buso, del quale le fonti tramandano simili interventi anche in altri palazzi cittadini: F. S. Benvenuti, *Dizionario Biografico Cremasco*, rist. an., Bologna 1972, p. 75; G. Cavallini, *Aurelio Buso...*, 2019, pp. 36, 42-48,

³³ A quell'anno infatti risalgono gli affreschi con figure allegoriche (Giuditta, Nemesi, Pandora e una figura maschile in abito eroico) che decoravano i pennacchi interni degli archi della loggia (che quindi doveva anch'essa esistere a quella data; cfr. *oltre*) firmati e datati da Carlo Urbino (documentato dal 1553 al 1585) stando alla descrizione dell'abate Gian Basilio Ravelli che visita il palazzo nel 1835: G. B. Ravelli, *Articolo delle Belle Arti in Crema*, supplemento iv a "L'Eco", 33, 4 marzo 1835; S. Agosti, *Gli affreschi...*, 2013-2014, pp. 47-48.

³⁴ La sua demolizione non è da imputare agli Zurla, proprietari della dimora fino alla fine dell'Ottocento: nel rogito di compravendita del palazzo, venduto il 3 agosto 1903 da Chiara Parravicini (moglie di Adalberto, ultimo marchese Zurla del suo ramo familiare) a Giovanni Viviani, sono menzionate «le armature di sicurezza che oggi sostengono il porticato».

³⁵ N. Riegel, *Cesare Cesariano e la chiesa di santa Maria presso san Celso a Milano*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994), a cura di M. L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano 1996, p. 8 e figg. 5, 6 e 13.

³⁶ Su Agostino de Fondulis in generale: M. Verga Bandirali, *Fonduli, Agostino*, in *Dizionario bio-*

grafico degli italiani, xxxviii, Roma 1997, pp. 583-585 (online: https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-fonduli_%28Dizionario-Biografico%29/); S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Azzano San Paolo-Crema 1997. Sulla sua attività di architetto: M. Astolfi, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e santo Spirito a Crema*, in "Annali d'architettura", 17, 2005, pp. 93-106; M. Astolfi, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone, exemplum di un "Rinascimento locale all'antica"*, in *Rinascimento cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 47-55.

³⁷ M. Astolfi, *Agostino Fonduli architetto...*, 2005, p. 102.

³⁸ Sulla chiesa di Santo Spirito e Maddalena si veda almeno: M. Verga Bandirali, *Pitture nell'ex chiesa di S. Spirito e S. Maddalena a Crema*, in "Seriane 80", 1980, pp. 103-160; M. Perolini, *Vicende...*, 1995, pp. 365-367.

³⁹ Pubblicato per la prima volta in M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 195-196; sul significato del termine "solarium": M. Verga Bandirali, *Contributo alla ricostruzione di una fase cremasca nel percorso di Agostino Fondulo*, in "Arte Lombarda", n. s., 92/93, 1-2, 1990, p. 63.

⁴⁰ Sull'antico palazzo di Ottaviano Vimercati oggi sede di una banca: M. Perolini, *Vicende...*, 1995, pp. 371-374; L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Azzano San Paolo-Crema 1999, pp. 61-115.

⁴¹ La paternità degli affreschi è stata variamente riferita in passato ad Aurelio Buso o a Giovanni Battista Castello, detto il Bergamasco (Gandino, 1525 circa-Madrid, 1569), pittore, architetto, stuccatore, allievo e collaboratore di Buso. Per lo stato della questione: *Le ville storiche del Cremasco. Secondo itinerario...*, 1998, pp. 78-79; G. Cavallini, *Aurelio Buso...*, 2019, pp. 41-48; S. Agosti, *Nuova luce...*, 2020, p. 199.

⁴² Come ha scoperto Stefania Agosti, le singole scene del ciclo di affreschi di Amore e Psiche di Palazzo Zurla derivano da una diversa fonte: S. Agosti, *Un'indagine su Palazzo Zurla De Poli...*, 2017, pp. 59-60.

⁴³ *Le ville storiche del Cremasco. Secondo itinerario...*, 1998, pp. 78-79; S. Agosti, *Un'indagine su Palazzo Zurla De Poli...*, 2017, p. 59, nota 6.

⁴⁴ G. Cavallini, *Per la definizione...*, 2004, pp. 95-96; G. Cavallini, *Aurelio Buso...*, 2019.

⁴⁵ G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La Basilica di Santa Maria della Croce a Crema*, Cinisello Balsamo 1990, p. 105.

⁴⁶ Giulio Bora ha datato gli stucchi delle cappelle del santuario cremasco ante 1555 e ha ravvisato «sorprendenti analogie tipologiche e ornamentali» con gli stucchi di Palazzo Zurla; per entrambi ha ipotizzato la regia di Giovanni Battista Castello (G. Bora, *La cultura figurativa...*, 1990, pp. 113-115). Un punto di vista diverso è stato proposto da Cesare Alpini, che ha datato gli stucchi del santuario agli anni 1584-1585 e li ha avvicinati a Giovanni Da Monte, riscontrando in essi «elementi evoluti della Maniera», dunque evidenziandone le diversità rispetto alle soluzioni più classiche e composte di Palazzo Zurla (C. Alpini, *Giovanni Da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Bergamo 1996, pp. 99-103).

⁴⁷ In Cesare Ripa si trovano tre diverse iconografie della *Liberalità*. Essa è descritta come una donna che «nella destra mano tenga [...] un cornucopia alquanto pendente, col quale versi gioie, danari, collane, & altre cose di prezzo»: C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano (1992) 2019, p. 248; altrove è indicata come una donna che «tenga appoggiato al sinistro fianco un bacile pieno di gemme, e di monete d'oro, delle quali con l'altra mano habbia preso un gran pugno, & le sparga ad alcuni puttini ridenti [...] Il Pierio Valeriano assegna per antico Ieroglifico di liberalità, il bacile solo, il quale noi accompagniamo con l'altre cose per compimento della figura»: *ivi*, p. 250.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 382-384.

⁴⁹ S. Bandera, *Agostino de' Fondulis...*, 1997, pp. 89-99, 109-119.

⁵⁰ A. Bonavita, *Villa Trivulzio alle sorgenti di Salone*, Milano 2020, pp. 167-168.

⁵¹ L'unica testimonianza della villa nel periodo che qui interessa è costituita da un soffitto con tavolette della seconda metà del Quattrocento con ritratti di personaggi, animali e stemmi araldici, tra cui la testa di grifo dei Griffoni, prova che la proprietà era già in possesso di questa famiglia nella seconda

Mauro Bassi Tra Milano e Roma: una proposta per l'architettura e alcune novità su Palazzo Zurla De Poli a Crema

metà del Quattrocento: *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario*, a cura di G. Zucchelli, Crema 1997, p. 237.

⁵² L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto rinascimentali*, in "Insula Fulcheria", xv, 1985, pp. 90-94.

⁵³ G. Cavallini, *Aurelio Buso...*, 2019, pp. 37-38; p. 55.

⁵⁴ *Le ville storiche del Cremasco. Primo itinerario...*, 1997, pp. 19; 65-78.

⁵⁵ F. S. Benvenuti, *Dizionario...*, 1972, p. 301.

⁵⁶ Non si tratta peraltro dell'unica testimonianza di un legame di Bandello con Crema e il Cremasco: un'altra novella (I, 34) è dedicata a Ludovica Sanseverino Landriani, moglie di Galasso Landriani conte di Pandino e sorella di Ippolita; Bandello è loro ospite nel castello di Pandino e nella villa di Spino d'Adda tra 1515 e 1521: M. Bandello, *Novelle*, Milano 1990, p. 579.

⁵⁷ L. Giordano, «*Ditissima tellus*»..., 1988, pp. 248-249 (per lo schema della villa con muro di spina); 206 (per lo schema della villa con salone passante); L. Giordano, *Ancora sulle ville...*, 2019, pp. 48-49.

⁵⁸ R. Cassanelli, *Ville di delizia. Storia, gusto, cultura dei «palagi camparecci» nel territorio di Milano tra tardo Medioevo ed Età dei lumi*, in *Ville di delizia nella Provincia di Milano*, a cura di R. Cassanelli, M. Azzi Visentini, S. Langé, Milano 2003, pp. 33-35.

L'ALLESTIMENTO E GLI ARREDI DI PALAZZO BARBERINI ALLE QUATTRO FONTANE NEL 1644¹

DI SOFIA LAURENTI

Nella primavera del 1644 a causa della malattia che avrebbe condotto alla morte papa Urbano VIII (1568-1644), il cardinal nipote Antonio Barberini² (1607-1671) fece redigere un inventario dei propri beni presenti nel Palazzo alle Quattro Fontane, che abitava da circa dieci anni³. La catalogazione si costituisce di due documenti complementari, datati all'aprile 1644: il primo fu pubblicato da Marilyn Aronberg Lavin nel 1975 e descrive stanza per stanza la collezione di dipinti e sculture del cardinale⁴. Il secondo è l'*Inventario delle robbe dell'Eminentissimo Signor Cardinale Antonio*⁵, ancora inedito e di cui si propone qui l'analisi. Il testo, ricco di informazioni⁶ e già consultato negli studi sulla famiglia Barberini⁷, registra tutti i beni del cardinale e risulta diviso in due sezioni. La prima parte è costituita da un lungo elenco per categorie di oggetti di tutto ciò che nel Palazzo si custodiva, come ori e argenti, tessuti ed arazzi⁸; la seconda è invece una descrizione topografica di tutti gli ambienti della residenza⁹. L'identificazione delle stanze menzionate dall'inventario, proposta qui per intero per la prima volta, e l'associazione dei dati forniti dai due documenti danno la possibilità di ricostruire l'aspetto delle stanze ed il ruolo degli arredi¹⁰ nell'allestimento, durante la residenza di Antonio Barberini, subito prima dell'esilio francese.

Il dato più rilevante che si trae dal documento è l'esistenza nel 1644 di un sistema espositivo che sembra esclusivamente dedicato alla tematica naturalistica, allestito negli ambienti dell'appartamento *vecchio* (C22-C29)¹¹ (Fig.1); dell'argomento si occupò già Lucia Calzona, che ritiene regista e ideatore dell'allestimento del Palazzo Andrea Sacchi, "pittore di corte" per il cardinale Antonio¹². Altro elemento interessante è il valore fortemente caratterizzante di arredi e tessuti che, diversi per ognuno dei cinque appartamenti di cui il Palazzo si componeva, fungevano da strumento di distinzione tra le diverse *suite*¹³; il dato appare ancora più rilevante alla luce del fatto che ben tre degli appartamenti espongono i dipinti esclusivamente sopra porte e finestre, lasciando, invece, ampio spazio ai parati¹⁴.

Successivamente alla legazione ad Avignone, nel 1635 il cardinale Antonio Barberini affittò dal fratello Taddeo il Palazzo di famiglia alle Quattro Fontane e vi si trasferì; la residenza rimase comunque sede delle rappresentazioni teatrali sponsorizzate dai tre fratelli e Francesco Barberini vi lasciò la propria biblioteca¹⁵. Antonio si stabilì nell'appartamento del piano terreno, situato nell'ala nord, appartenuto a Taddeo e definito nell'inventario del 1644 come «Appartamento da Basso di Sua Eminenza» (B19-B38)¹⁶ (Fig.2); qui situò la propria biblioteca (B36) ed una camera da letto

Sofia Laurenti
L'allestimento e gli arredi di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane
nel 1644

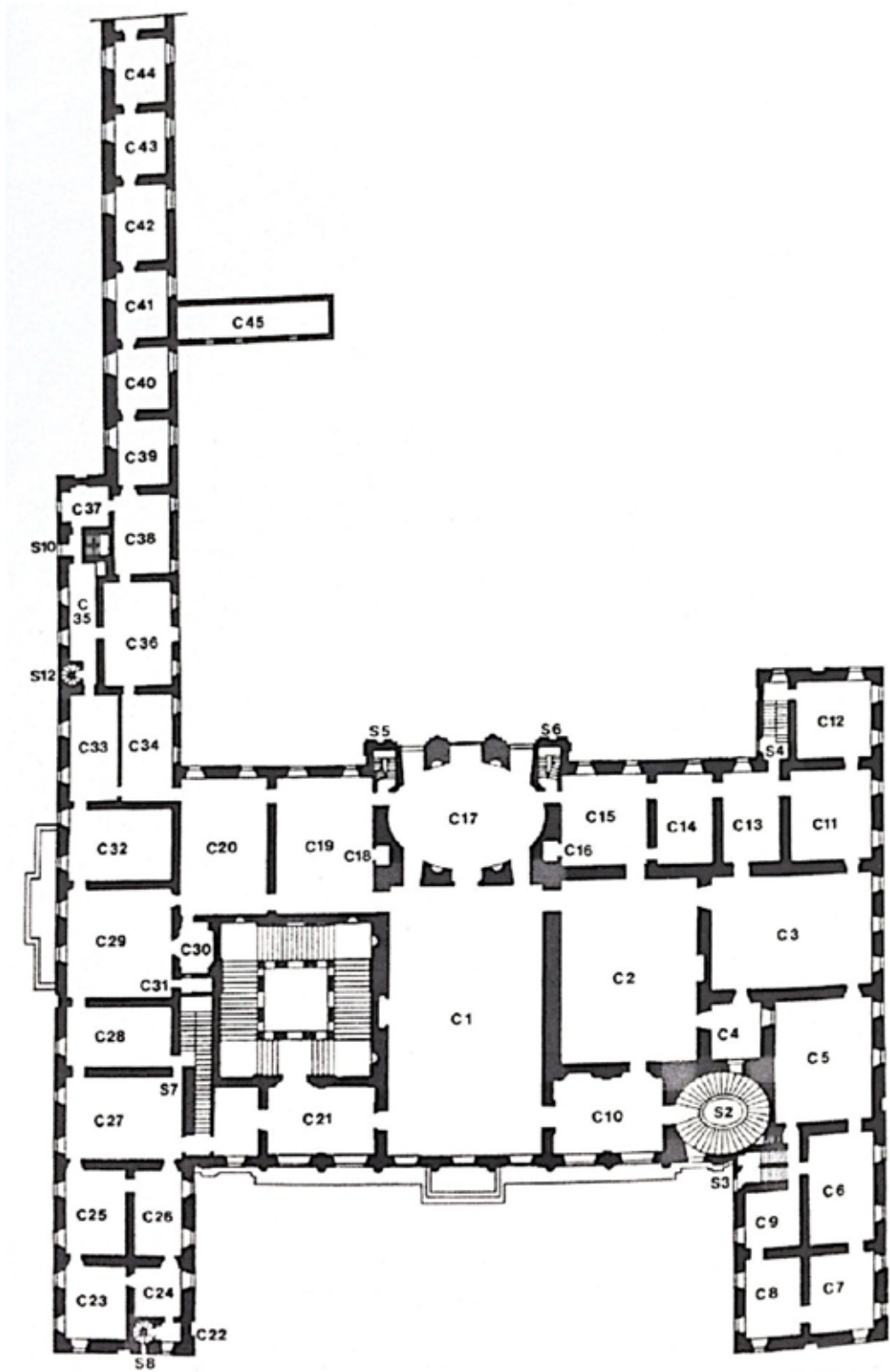


Fig. 1, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, Piano terreno, Roma (da P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, New York, 1990, p. 182).

(B26)¹⁷. Di fatto, però, il cardinale utilizzava quasi l'intero Palazzo: le stanze destinate inizialmente a Francesco Barberini erano abitate già da Antonio, che vi teneva udienza (C5)¹⁸; l'appartamento che Anna Colonna occupava in inverno (C22-C29) fu utilizzato dal cardinale in estate, come dimostra la commissione di una serie di paramenti in seta¹⁹, tessuto più specificamente estivo. Infine, le stanze «de damaschi cremesini» (C11-C15), se pur meno frequentate²⁰, erano parte integrante del sistema di allestimento della residenza.

L'*Inventario delle robbe* definisce l'appartamento del piano terreno (B19-B38) come «stanze de quadri e statue»²¹, fornendo quindi una notizia molto rilevante: come sottolineato da Luigi Spezzaferro²², l'utilizzo di una denominazione di questo tipo, che si ritrova simile in inventari coevi come quello Giustiniani²³, dimostra la destinazione degli ambienti a luogo deputato alla conservazione ed esposizione di opere d'arte. La questione è particolarmente centrale nell'allestimento del Palazzo alle Quattro Fontane, poiché nella *suite da basso* i dipinti non avevano, come altrove²⁴, la sola funzione di soprapposte ma si trovavano esposti sulle pareti; inoltre, questo appartamento era l'unico, ad eccezione della Sala Ovata del piano nobile, ad esporre anche le sculture, antiche e moderne. L'appartamento era quindi dedicato all'esposizione della collezione e per questo vi si trovavano i maggiori capolavori, come le tre tele del Merisi (B27) e la *Fornarina* di Raffaello (B25)²⁵. Tra i protagonisti di questi ambienti vi erano, però, certamente gli strumenti musicali, presenti in gran numero nelle tre stanze, qualificate come della musica²⁶. La Stanza del Parnaso (B27), decorata dal perduto affresco di Camassei e definita dall'inventario «stanza de cimbali», ne custodiva ben sette preziosissimi²⁷, tra cui un organo «alto, con sue canne di stagno finissimo con le tre di mezzo, che voltano parti dorati con ornamento intagliato parte dorato, e parte dipinto con suoi manichi con tre gelosie tutti dorati»²⁸. Dominante nell'arredo era il corame di colore rosso che si trovava su sedute e portiere, rappresentanti spessissimo le armi del cardinale; i tessuti presentavano decorazioni per la maggior parte di colore oro e frange in seta, quasi sempre rossa. In questa *suite* i mobili erano in noce, che il testo ricorda impiegato per buffetti, banchi e credenze; ricorre inoltre la menzione di tavolini in granatiglio²⁹ ed anche di tre tavole in «pietra di francia rossa»³⁰ decorate con api, che erano presenti in tre differenti ambienti e che vengono definite «compagne»³¹. Come già stabilito da Patricia Waddy³², le voci inventariali suggeriscono che questi ambienti avessero un uso meno privato rispetto ad altre zone del Palazzo: erano probabilmente luogo di ricevimento, in cui accogliere gli ospiti e dimostrare il proprio prestigio. Porta a questa conclusione oltre che la presenza dei maggiori capolavori della collezione, dipinti e sculture, anche la massiccia presenza di sedute e degli emblemi del cardinale, meno frequenti altrove³³; inoltre, l'anticamera B29 era l'unica nel Palazzo a esporre una serie di ritratti dei membri della famiglia³⁴. Grazie all'*Inventario delle robbe*, si comprende, dunque, che nella *suite* la sintesi tra pittura, scultura e musica diveniva principio ordinatore dell'allestimento, nel quale fondamentale filo conduttore erano gli arredi, che risultano ripetersi identici in tutte le stanze del piano.

In ultimo, è interessante sottolineare che nell'anticamera principale della *suite* (B20) e nella Sala dei Palafrenieri (B19) erano presenti esclusivamente «scabelloni», sedie e portiere in corame rosso, azzurro o turchino; il dato è rilevante poiché i medesimi

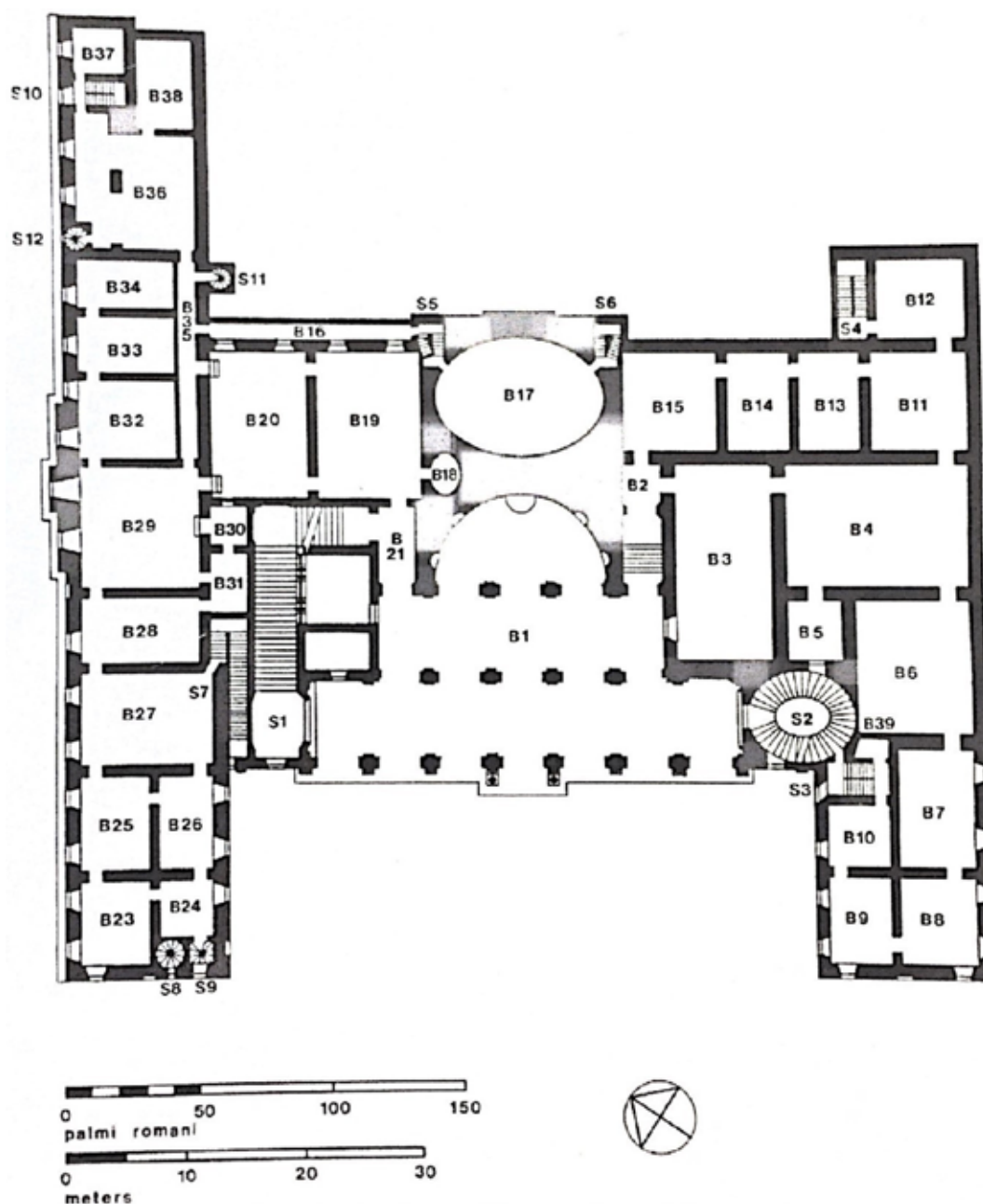


Fig. 2, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, Piano nobile, Roma (da P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, New York, 1990, p. 183).

arredi sono registrati anche negli ambienti che fungevano da anticamera al piano superiore: il Salone (C1) con la *Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona, la «sala dove si facevano le commedie»³⁵ (C2) e le due anticamere dell'ala nord (C19 e C20)³⁶. L'inventario sembra, dunque, segnalare la scelta di un mobilio molto simile e con le stesse tonalità per le stanze con funzione di anticamera in entrambi i piani. Come è noto, il Salone decorato da Pietro da Cortona³⁷ fungeva da perno per i quattro appartamenti del piano, introducendo gli ospiti dell'uno e dell'altro. Tra essi, gli am-

bienti della *suite* dell'ala nord volgente ad est (C34-C44)³⁸ vengono definiti, proprio come quelli dell'appartamento *da basso*, «stanze de quadri»³⁹, poiché gli unici ad esporre i dipinti anche sulle pareti⁴⁰. L'allestimento di questi ambienti e di quelli al piano terreno (B19-36) sembra quindi più vicino a quello coevo di collezioni come la Giustiniani, dove i dipinti vengono esposti sia sulle pareti che sopra porte e finestre⁴¹. Questo dato rafforza quanto già affermato per l'appartamento *da basso*: si trattava di ambienti con una funzione prettamente espositiva, nei quali protagoniste erano le opere d'arte.

Le stanze erano caratterizzate dall'esposizione di dipinti di soggetto molto vario: in una sequenza di nove ambienti si trovavano ritratti, paesaggi, soggetti sacri e mitologici⁴²; si può, quindi, ipotizzare che unico criterio d'allestimento fosse quel «gusto per l'eterogeneità e la mescolanza dei generi tipica del Barocco», che Natalia Gozzano descrive per la quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna⁴³. Torna, dunque, centrale il ruolo dell'arredo che, esattamente come nel primo degli appartamenti «de quadri», quello *da basso*, fa da elemento unificante ad un allestimento caratterizzato da forte varietà⁴⁴. Come per il piano inferiore, anche in questa *suite* si trovavano arredi coordinati in tutti gli ambienti. Nelle stanze torna il colore rosso, che si staglia, in questo caso, sul velluto e non più sul corame, di sedute e «scabelloni»; ad esso si accompagnano sedie in velluto verde e, specificamente nelle prime stanze (C34-39), in vacchetta «alla genovese». A differenza del piano terreno, l'inventario non registra portiere, che dovevano tuttavia essere presenti, poiché vengono invece menzionati i ferri ad esse necessari⁴⁵. Al noce che qualificava il piano terreno, si sostituisce qui l'ebano di tavolini e studioli; questi ultimi, completamente assenti nella *suite da basso*, erano spesso intarsiati in avorio ed alcuni risultano preziosissimi, come quello in madreperla ricordato nell'ambiente C39⁴⁶. Tutti i tavolini di cui l'appartamento era fornito presentavano un decoro a stella al centro del piano e si trovavano, con un'unica eccezione⁴⁷, esclusivamente negli ambienti in esame, caratterizzandone, dunque, l'arredo. Da questa rapida disamina, emerge chiaramente che la *suite* disponeva di arredi tra loro coerenti per tipologia, tessuti, colori e decorazioni, esattamente come nel piano inferiore. Tuttavia, come già sottolineato, va ricordato che le opere, disposte sulle pareti, erano qui protagoniste; ne consegue che il mobilio, pur ricco e fortemente caratterizzante, aveva in questi ambienti un ruolo forse secondario, facendo da “quinta scenica” all'esposizione della collezione artistica.

Diverso era invece l'allestimento dell'ala sud del piano nobile che si costituiva di due *suites*: l'appartamento destinato al cardinale Francesco Barberini (C5-C9) e quello che gli inventari definiscono «de damaschi cremesini» (C11-C15)⁴⁸. Gli appartamenti si trovavano ai due estremi dell'ala e condividevano la medesima anticamera (C3). Le due *suites* possono essere considerate come parte del medesimo sistema espositivo, poiché custodivano la stessa tipologia di dipinti; infatti, come già sottolineato da Calzona⁴⁹, si trovavano qui esclusivamente soprapposte⁵⁰ replicanti scene tratte dagli arazzi con *Atti degli Apostoli* e dagli affreschi delle stanze vaticane realizzati da Raffaello⁵¹, e dipinte da artisti vicini ad Andrea Sacchi⁵². Tuttavia, i due appartamenti presentavano arredi di tipo differente; se ne deduce che il compito di sottolineare la distinzione tra le *suites* fosse affidata agli arredi. Nell'appartamento destinato a Francesco Barberini (C5-C9) primeggiava ancora il colore rosso dei velluti delle sedute

intagliate, a cui si affiancava quello delle portiere, in panno rosso e «focchi di capicciola⁵³ rossa, e gialla»; vi erano, infine, lussuosi studioli in ebano e sedute ricamate «di punto francese»⁵⁴.

Diversamente, nelle «stanze de damaschi cremesini» (C11-C15) i toni degli arredi erano quelli del verde e del turchino: l'appartamento era fornito di moltissime sedute in velluto verde, con frangia di seta verde e gialla, probabilmente molto preziose poiché completate da coperte in sangalla⁵⁵. Protagonisti della *suite* dovevano tuttavia essere i damaschi delle pareti, descritti ampiamente anche nell'inventario delle arti decorative riferite al cardinale Antonio, redatto nel 1636-1640⁵⁶; a suggerirlo è evidentemente la denominazione dell'appartamento, che inoltre chiarisce ancor di più la diversa concezione di quelle stanze che vengono invece definite «de quadri e statue»⁵⁷. A completare la *suite* era la Sala Ovata (C17) che esponeva esclusivamente sculture ed era decorata da portiere che l'inventario del 1636-1640 riferisce alla stessa serie di quelle in damasco destinate agli altri ambienti⁵⁸: la stanza era dunque, almeno concettualmente, parte dell'appartamento «de damaschi cremesini».

In ultimo, negli ambienti C7 e C8 dell'appartamento di Francesco Barberini, il documento registra due coppie di «cantonate di tela conforme al fregio del parato di diana vecchia»⁵⁹; queste voci, di cui si occupò già Pascal-Francois Bertrand⁶⁰, sono riferibili alla «stanza di diana vecchia» ricordata nella prima sezione del manoscritto, nella quale si trovavano sette soprafinestre in canovaccio di dimensioni leggermente differenti⁶¹. Il «parato di diana» è identificabile con il gruppo di arazzi con *Storie di Diana*, menzionato nell'inventario del 1636-1640; si trattava di due diverse serie di otto arazzi, di manifattura belga risalenti al XVI secolo⁶². L'*inventario delle robbe* permette, dunque, di ipotizzare che gli arazzi fossero destinati alle stanze C7 e C8⁶³: nei due ambienti della *suite* vi erano, almeno in circostanze speciali, oltre alle repliche dal Sanzio esposte sopra le porte, anche arazzi con *Storie di Diana* sulle pareti e cantonate e soprafinestre ad essi coordinate⁶⁴. Un allestimento simile doveva trovarsi anche nell'ambiente C6 ove l'inventario registra due «cantonati di seta conformi al fregio del parato di putti», voce che dovrebbe riferirsi alla celebre serie barberiniana di arazzi con *Giochi di Putti*, ricevuta in eredità dal cardinale dallo zio pontefice⁶⁵. La serie fu realizzata dalla manifattura Barberini nel 1637-1642 e commissionata da Urbano VIII a Giovan Francesco Romanelli; gli arazzi furono richiesti a «imitazione di quelli di Raffaello» cioè ispirati a quelli eseguiti su cartoni di Giovanni da Udine e Tommaso Vincidor, su commissione di Leone X tra il 1521 ed il 1524⁶⁶. La serie era improntata a quella volontà d'ispirazione all'arte del Sanzio protagonista della *suite* di Francesco Barberini; se, quindi, gli arazzi, eseguiti nello stesso giro di anni delle repliche da Raffaello, erano destinati ad una di queste stanze, e specificamente C6, la celebrazione del maestro urbinato non si limitava alle soprapporte, ma si estendeva anche ai tessuti.

La cronologia della progettazione e dell'allestimento dell'ala sud del piano nobile è, inoltre, particolarmente rilevante poiché coincide con quella del secondo grande sistema espositivo del Palazzo, l'appartamento *vecchio* (C22-C29), sul quale si vuole in questa sede porre l'accento. In questi ambienti si dispiegava l'allestimento più compiuto di tutta la residenza, al cui centro era la tematica naturalistica; essa risulta protagonista non solo dei dipinti, ma anche dei tessuti sulle pareti e perfino di alcuni

arredi, mai analizzati prima d'ora. Nell'appartamento *vecchio* vi erano, infatti, esclusivamente trentatré soprapporte e soprafinestre che l'inventario del 1644 definisce «paesi con favole»: si trattava di dipinti ad ambientazione paesaggistica, con piccole scene mitologiche tratte prevalentemente dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁶⁷. Ad osservare i quadri della serie ancora presenti presso Palazzo Barberini, appare chiaro che la rappresentazione mitologica fungeva da pretesto per quella paesistica. Non a caso, autore di ben venticinque delle soprapporte fu, secondo l'inventario, Monsù Romano, identificato in Herman van Swanevelt⁶⁸. Il pittore, attivo nel genere del paesaggio a Roma, era stato negli anni Trenta del Seicento artefice del fregio paesaggistico della Sala di San Giuseppe, presso Palazzo Pamphilj in Piazza Navona⁶⁹. All'artista Giovanni Passeri riserva una biografia, ricordando che «il suo genio maggiore era di fare paesi, e vi accompagnava le figure ma piccole», ed aggiungendo poi che «in molti Palazzi de' Signori di Roma si vedono de' suoi paesi nelli vani dei fregi delle sale, delle Camere e in diverse Gallerie»⁷⁰: Palazzo Barberini doveva essere uno di questi. Susan Russell, nella recente monografia dedicata all'artista, tratta ampiamente del lavoro di Swanevelt per Antonio Barberini e ritiene che l'artista ottenne la commissione nel 1634, non appena il cardinale si trasferì alle Quattro Fontane⁷¹. In effetti, tra i documenti di pagamento ne figura uno destinato a Swanevelt per la realizzazione di due *paesi*, datato al 1641; allo stesso anno risalgono i pagamenti in favore di Pietro Ferreri, autore di tre delle soprapporte, e nel 1640 vengono forniti scudi a Sacchi per «pagarne quadri di paesi che fa fare per Sua Eminenza»⁷². Russell evidenzia inoltre un dato relevantissimo: i dipinti hanno dimensioni tra loro molto diverse, eppure nella commissione non c'è traccia di indicazioni in merito; la studiosa ritiene, quindi, che le misure dell'opera fossero stabilite di volta in volta in base allo spazio, sopra la porta o la finestra, che il quadro avrebbe dovuto occupare⁷³. Questa interessante notazione ci fa concludere che i *paesi con favole* furono precisamente pensati e progettati per l'allestimento della *suite* in esame, realizzati per inserirvisi perfettamente. Nello stesso giro di anni in cui Swanevelt dipingeva le sue tele furono realizzati *ex novo* anche i tessuti delle pareti: Filippo Gagliardi e Pietro Ferreri furono, infatti, autori delle pitture a motivi floreali che decoravano i paramenti in seta azzurra⁷⁴. All'estate del 1639 risale un saldo a Ferreri «per la pittura di cinque stanze di ormesini celesti, e dodici portiere nell'appartamento vecchio con pergolate, frutti, fiori fontane uccelli, et animali diversi»; nello stesso anno Gagliardi viene retribuito «per la pittura sopra due stanze di ormesini celesti e sue portiere [...] per compimento di 7 stanze fatte fare da Sua Eminenza»⁷⁵. Possiamo immaginare, dunque, che i tessuti svolgessero un ruolo centrale nell'allestimento della *suite*⁷⁶. Essi furono, inoltre, visti e descritti da Richards Symonds durante la sua visita a Palazzo Barberini del 1649/1650, dimostrando quindi che durante l'esilio francese del cardinale Antonio erano ancora presenti, di concerto ai *paesi* dello Swanevelt, pure da questo ricordati⁷⁷. Inoltre, Anne Brooks, riguardo la citazione dei tessuti da parte di Symonds, specifica che è inusuale che l'inglese si soffermi sulla descrizione di paramenti e ne deduce che si trattasse di opere eccezionali⁷⁸. Patricia Waddy riferisce che la commissione di questi tessuti fosse legata all'uso estivo che il cardinale faceva dell'appartamento⁷⁹; ma, se pur questo resta vero, scorrendo le pagine dell'*Inventario delle robbe* si scopre che in questi ambienti vi erano pezzi, e nello specifico soprattutto studioli, le cui decorazioni

vedono ancora protagonista motivi floreali ed uccelli. Il dato risulta stimolante, se si considera che mobili così decorato era presente esclusivamente nell'appartamento *vecchio*. Le sette stanze della *suite* erano fornite di arredi sui toni del rosso e del cremisi, presenti sulle sedute, per la maggior parte in velluto, sempre dotate di «coperti di sangalla», mentre i tavolini erano in ebano⁸⁰. Gli studioli erano in tartaruga e pietre fine commesse, e tutte le stanze private dell'appartamento (C23-C26) ne erano fornite. Nella stanza «dove dio parla ad abram» (C25), oltre alle sedute in velluto cremisi con armi del cardinale ed un tavolino in ebano, l'inventario registra «uno studiolo di pietra fine commesse, et osso di tartaruga, con diversi fiori, e uccelli, con dodici cassettini una porta grande in mezzo, con colonne di osso di tartaruga, e capitello di rame dorato con foglie d'argento»⁸¹. L'ambiente successivo (C23) doveva apparire estremamente lussuoso per la presenza, oltre che di un cembalo, di ben due studioli: il primo in pietra fine e frontespizio in agata era adornato di colonne e «puttini in ottone dorati»; il secondo era in ebano con «pietre commesse di vary uccelli, con una porta grande in mezzo simile, con otto colonne di cristallo di montagna attorcigliati con capitello dorati, e fogliami d'argento»⁸². La stanza accanto (C24) ospitava uno studiolo in pietre commesse con «doi vasi di fiori, et un uccello con un ramo di frutti guarnito di osso di tartaruga»; infine anche l'ultimo ambiente, la stanza da letto (C26), esponeva il proprio studiolo con «suoi fiori, et uccelli»⁸³. I motivi floreali e gli uccelli sembrano talmente protagonisti da apparire anche nel piccolo stanzino (C22) dove, oltre ad un cannocchiale riferito a Galileo Galilei, figurava una «canna tutta lavorata con paesi fatti a mano di penna»⁸⁴. La coerenza descritta per questi ambienti porta a supporre che i preziosi manufatti registrati nella prima sezione dell'inventario, come un «sopratavolino all'indiana [...] con figure di animali e fiori»⁸⁵ fossero destinati a queste stanze, soprattutto se si considera che Gagliardi, autore delle pitture sull'ermisino, fu retribuito anche per otto sopratavolini⁸⁶. L'inventario registra in tutto il suo testo oggetti caratterizzati da motivi floreali che sarebbero riconducibili alla *suite*, come un certo numero di paramenti in velluto decorati a fogliami⁸⁷, e addirittura, una «coperta di velluto verde tutta ricamata a fogliami, e fiori d'oro, di rilievo, con un pelicano in mezzo»⁸⁸; d'altronde lo stesso Ferrari realizzò, di concerto alle pitture dei tessuti, una «zampaniera simile dipinta con festoni di fiori e sua coperta, e tornaletto»⁸⁹, dove «simile» si riferisce ai paramenti. Nei mandati di pagamento riferiti al cardinale Antonio⁹⁰, si trovano, inoltre, registrati diversi saldi all'ebanista Remigio Kikoltz⁹¹ risalenti al medesimo periodo in cui si colloca la progettazione dell'allestimento; uno in particolare del 1643 ricorda il pagamento per alcuni pezzi in pietre fine commesse «per fornimento delli due studioli di pietre di Sua Eminenza»⁹²: come si ricorderà, gli studioli dell'appartamento erano proprio in pietre commesse e tartaruga. Per stabilire chi realizzò effettivamente gli studioli ed in che momento lo fece, occorrerà una disamina più approfondita di quanto registrato nei mandati di pagamento del cardinale, ma si può ipotizzare che arredi così ricchi e con una decorazione così rispondente a quella del resto della *suite*, fossero stati commissionati specificamente per essa. In questi ambienti andava, quindi, dispiegandosi un *continuum* figurativo e spaziale, unico nel Palazzo, che si completava e perfezionava nel mobilio ed i suoi studioli. L'arredo era dunque qui parte sostanziale dell'allestimento, frutto di un progetto unitario, per il quale ogni elemento fu pensato, commissionato, voluto

Sofia Laurenti

L'allestimento e gli arredi di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane
nel 1644

e realizzato. A dimostrarlo è il dato cronologico: come già sottolineato, la serie di «paesi con favole» e la decorazione dell'ermisino furono compiuti nello stesso giro di anni, tra il 1639-1641; in questo stesso periodo si ipotizzano eseguiti gli studioli. Va infine rammentato l'interesse della famiglia Barberini per la botanica ed i fiori, di cui illustre testimonianza è il *De Florum Cultura* di Giovan Battista Ferrari, pubblicato nel 1633 e dedicato al cardinale Francesco⁹³. Ancora più rilevante è, però, l'inventario del *Giardino Secreto dell'Em.mo Sig.r Card.le Antonio*, che descrive minuziosamente il giardino del cardinale e la sua collezione di fiori, elencati secondo la loro collocazione⁹⁴. McDougall ritiene che il giardino fosse stato costruito specificamente per il cardinale e che l'inventario fosse stato redatto di concerto a quelli appena analizzati, nel 1644⁹⁵. Come è noto, la conoscenza dei giardini privati è complessa per via della rarità delle loro descrizioni: risulta dunque molto interessante che una delle pochissime giunte a noi, riguardi proprio il giardino del cardinale Antonio, che, nel suo palazzo che «ha qualcosa delle caratteristiche di una villa»⁹⁶, aveva dedicato una delle sue *suites* al tema floreale.

Alla luce di quanto fin qui sottolineato, acquista nuovo e maggiore interesse la descrizione che Girolamo Tezi traccia nelle *Aedes Barberinae* della stanza d'udienza (C27) dell'appartamento *vecchio*, in cui «sembrava di passeggiare non in casa, ma in giardini veri e propri e in veri frutteti»⁹⁷.

NOTE

¹ Questo testo è frutto delle ricerche condotte per la Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte *Criteri di allestimento della collezione del Card. Antonio Barberini attraverso l'analisi degli inventari del 1644*, realizzate sotto la supervisione del Prof. Stefano Pierguidi presso l'Università Sapienza di Roma; esse sono tutt'ora oggetto del progetto di Dottorato della scrivente, *Gli arredi delle residenze nobiliari romane attraverso gli inventari, 1650-1750 circa: funzione, allestimento e dialogo con i dipinti*, condotto presso l'Università degli studi di Roma Tor Vergata. Ringrazio Francesco Petrucci e Benedetta Montevecchi per i preziosi suggerimenti.

² Sulla figura del cardinal Antonio Barberini si rimanda ai contributi di K. WOLFE, tra cui *Ten Days in the Life of a Cardinal Nephew at the Court of Pope Urban VIII*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di , a cura di L. Mochi Onori-S. Shutze-F. Solinas, Roma 2007; Id., *Protector and Protectorate Cardinal Antonio Barberini's Art Diplomacy for the French Crown at the Papal Court*, in *Art and Identity in Early Modern Rome*, a cura di B. Jill-B. Michael, 2008; Id., *Cardinal Antonio Barberini (1608 - 1671) and the Politics of Art in Baroque Rome* in *The Possessions of a Cardinal*, a cura di M. Hollingsworth-C. M. Richardson, Pennsylvania 2009. Per la collezione del cardinale vedi P. NICITA, *Le muse e il palazzo: un'introduzione alla collezione Barberini*, in *L'immagine sovrana, Urbano VIII e i Barberini*, catalogo della mostra a cura di M Ciccioni- F. Gennari Santori- S. Schutze (Roma, Palazzo Barberini, 18 marzo – 30 luglio 2023), Roma 2023, pp. 219-224.

³ Per le vicende della famiglia Barberini resta fondamentale L. F. VON PASTOR, *Storia dei Papi*, Vol. XIII, Libro Secondo, Roma, 1931.

⁴ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, pp. 158-188.

⁵ BAV, *Arch. Barb.*, Comp. 268. Il manoscritto è stato interamente trascritto dalla scrivente e sarà riportato nella Tesi di Dottorato.

⁶ Il documento è particolarmente attento non solo nella descrizione del mobilio, ma anche dei tessuti, caratteristica che non sembra frequente in inventari coevi; per l'argomento si rimanda a B. DE DOMINICIS, *Tessuti per arredo nel Seicento*, in *Vestire i Palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di A. Rodolfo- C. Volpi, Città del Vaticano 2014, pp. 307-324.

⁷ Già Aronberg Lavin aveva dato notizia dell'esistenza del manoscritto senza però trascriverne nessuna parte, in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 158; Bertrand pubblicò alcune voci inventariali relative ai soli arazzi in P. F. BERTRAND, *Les tapisseries des Barberini et la decoration d'intérieur dans la Rome baroque*, Turnhout 2005, pp. 195-196; tra gli altri, il manoscritto è citato in P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, New York 1990, pp. 173-251, nella ricostruzione della funzione dei diversi ambienti; Lucia Calzona si riferisce ampiamente al documento in L. CALZONA, *Andrea Sacchi regista del Barocco: l'armonia incompiuta dell'allestimento di Palazzo Barberini*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 267-281.

⁸ BAV, *Arch. Barb.*, Comp. 268, ff. 1-95. Per una disamina specifica degli argenti della collezione Barberini si rimanda a F. BARBERINI-M. DICKMANN, *Disegni, argenti e argentari dall'Archivio Barberini*, Città del Vaticano 2021.

⁹ L'inventario è costituito da un totale di 144 fogli, numerati su entrambi i versi. La prima sezione elenca tutti gli oggetti presenti nella residenza (ff. 1-95), la seconda è una descrizione topografica degli ambienti (ff. 96-129); seguono le stanze destinate ad altre personalità (ff. 130-134), ed infine quelle ad uso del cardinale presso il Palazzo Vaticano (ff. 135-141).

¹⁰ Per un'esauritiva bibliografia riguardo gli arredi del XVII secolo, si rimanda ai testi di Colle e Gonzàles-Palacios. In E. COLLE vedi *Il mobile barocco in Italia, arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1730 circa*, 2000 Milano; Id., *Il mobile in Italia dal Cinquecento all'Ottocento*, 2009 Milano, pp. 10-37. Per gli arredi Barberini vedi A. GONZÀLES-PALACIOS *Il Gusto dei Principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, vol. I, Milano 1993, pp. 400-408; Id., *Arredi e Ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004, per l'identificazione di tre tavoli Barberini pp. 58-59; Id., *Il Mobile a Roma*

dal *Rinascimento al Barocco*, Roma 2022, pp. 195-237.

¹¹ Fig. 2.

¹² L. CALZONA, *Andrea Sacchi...*, 2017, pp. 267-281.

¹³ L'importanza dei paramenti in stoffa nella Roma del Seicento, discussa dal Mancini e indagata nelle pagine di *Vestire i Palazzi...*, 2014, veniva già evidenziata in P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, p. 27.

¹⁴ Si tratta dell'appartamento vecchio (C22-29), dell'appartamento di Francesco Barberini (C5-C9) e di quello definito «de damaschi cremesini» (C11-C15). Gli altri due appartamenti (B19-38 e C34-C44) sono invece definiti, rispettivamente in BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 120 e in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 165, come «de quadri».

¹⁵ P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, pp. 201, 243-244; L. F. VON PASTOR, *Storia...*, 1931, pp. 966-972; come è noto la residenza era stata ideata per ospitare i fratelli Taddeo, nell'ala nord, e Francesco, in quella sud.

¹⁶ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 165. Nel testo ci si riferirà all'appartamento nel piano terreno con la denominazione inventariale «da basso». Fig. 1.

¹⁷ P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, pp. 243-244.

¹⁸ P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, pp. 243-244.

¹⁹ P. WADDY, *Architecture for Display*, in *Display of Art in the Roman Palace*, a cura di G. Feigenbaum, Los Angeles 2014, p. 33; P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, p. 245.

²⁰ P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, pp. 245.

²¹ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 120; diversamente, come già riferito, l'inventario della collezione artistica definisce la *suite* come «Appartamento da Basso di Sua Eminenza», vedi nota 16; per l'elenco delle opere esposte nell'appartamento, vedi M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 165-176, nn. 196-520 e pp. 178-185, nn. 576-757.

²² L. SPEZZAFERRO, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait-M. Hochmann, Roma 2001, p. 9. Sarà inoltre interessante sottolineare che l'inventario dei beni del cardinale Francesco Barberini, redatto da Nicolò Menghini nel 1632-1640 e che registra anche opere riferite ad Antonio Barberini, sembra definire i medesimi ambienti «Galleria dell'Eminentissimo Signor cardinale Antonio», cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 145-146.

²³ S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiani*, vol. I, Milano 2003, p. 388; un altro caso rilevante è quello dell'inventario della collezione Borghese del 1693 che descrive solo gli ambienti dedicati all'esposizione della collezione, escludendo invece quelli ad uso prettamente privato, cfr. S. PIERGUIDI, *In materia totale di pitture si rivolsero al singolar Museo Borghesiano. La quadreria Borghese tra il palazzo di Ripetta e la villa Pinciana*, in *Journal of the History of Collections*, febbraio 2014, pp. 5-6.

²⁴ Ci si riferisce all'ala sud del piano nobile e all'appartamento *vecchio*, trattati di seguito.

²⁵ Per l'elenco delle opere esposte nell'appartamento, vedi M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 165-176, nn. 196-520 e pp. 178-185, nn. 576-757. Per quanto concerne le tre opere di Caravaggio si tratta della *Santa Caterina*, oggi presso il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, dei *Bari*, oggi presso il Kimbell Art Museum a Fort Worth in Texas, e del *Suonatore di liuto*, probabilmente identificabile con quello in *permanent loan* presso il Metropolitan Museum di New York; le tre opere si trovavano esposte l'una di fianco all'altra nella Stanza del Parnaso (B27). La *Fornarina* di Raffaello si trova oggi presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma; era esposta nel 1644 nell'ambiente B25. Per le vicende di acquisizione dei dipinti da parte di Antonio Barberini e la dispersione, vedi L. CALZONA, *La collezione occulta*, in *I Barberini...*, 2007, pp. 76-77; L. M. ONORI, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini...*, 2007, pp. 633; per l'esposizione di alcuni dei capolavori in collezione vedi P. NICITA, *Le muse...*, 2023, pp. 219-224.

²⁶ Si tratta degli ambienti B23, B27, B28. Il cardinale commissionò inoltre la celebre Arpa Barberini, vedi C. GRANATA, «Un'arpa grande tutta intagliata e dorata». *Nuovi documenti sull'arpa Barberini*, in *Recercare*, XXVII, nn. 1-2, 2015; S. SUATONI, *Arpa Barberini*, in *L'immagine...*, 2023, pp. 234-235.

²⁷ Vi erano due graviorgani, una chitarra, due cembali, una spinetta e un organo, cfr. BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 124.

²⁸ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 124. Per questo ed altri strumenti, nonché per alcuni arredi

l'inventario ricorda «si comprò dall'eredità del savenier», personaggio identificabile forse con il Segretario e Protonotario Apostolico Jean Savenier, deceduto nel 1638; a confermare l'acquisizione, sono i mandati di pagamento che annotano nel 1641 un saldo in favore della famiglia Savenier, cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 53; tuttavia, l'inventario menziona anche arredi non riportati nel documento di pagamento. Il dato risulta interessante poiché la quasi totalità degli arredi riferiti a questa eredità si trovavano nell'appartamento in analisi. Per notizie relative a Jean Savenier vedi a J. GARMS, *Il ruolo dell'impero e degli stati tedeschi nella Roma barocca*, in *Studi Romani*, nn. 1-4, 2014, pp. 237-238; A. BERTOLOTTI, *Artisti Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze 1880, p. 354.

²⁹ Il «granatiglio» è un legno ricavato dalla *Brya ebenus* delle Indie Occidentali, di colore fulvo e molto duro, utilizzato per lavori di ebanisteria, cfr. *GDLI*

³⁰ Si tratta del marmo rosso di Francia, noto come Rouge Royale o Rouge de Languedoc.

³¹ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 123, 125, 128; gli ambienti in questione sono B25, B28, B34.

³² P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palace...*, 1990, p. 191.

³³ Erano qui inoltre anche giochi da tavolo.

³⁴ Secondo i precetti del Mancini, era consigliabile esporre ritratti nelle sale da ricevimento, cfr. A. MARUCCHI, *Giulio Mancini. Considerazioni sulla pittura*, vol. I, Roma 1956, p. 143. Rafforza l'ipotesi il dato per cui la camera da letto di questo appartamento (B26) non era fornita del necessario per dormire; inoltre, gli inventari del 1644 segnalano altre due stanze da letto, come ricordato in P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, p. 245; cfr. BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 100 (C8), 118 (C26), 120-21 (B26).

³⁵ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 96, 129.

³⁶ Inoltre, i corami del grande Salone (C1) e della Sala dei Palafrenieri del pian terreno (B19) mostravano «stampe» del Prefetto di Roma Taddeo Barberini, mentre gli altri due ambienti (C2 e B20) espongono portiere con le armi del cardinale Antonio, cfr. BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 96, 129.

³⁷ Come è noto, nel Salone erano esposti i cartoni per i mosaici realizzati da diversi artisti nella cappella della Colonna in San Pietro, cfr. in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 158, nn. 1-4.

³⁸ Fig. 2.

³⁹ La denominazione si trova in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 165.

⁴⁰ Come già ricordato gli altri tre appartamenti preferivano utilizzare i dipinti esclusivamente come sopra porte e finestre.

⁴¹ S. DANESI SQUARZINA, *La collezione...*, 2003.

⁴² Per l'elenco delle opere esposte in questi ambienti vedi M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 161-165, nn. 83-195.

⁴³ N. GOZZANO, *La Quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma Barocca*, Roma 2004, p. 165.

⁴⁴ Per l'elenco degli arredi vedi BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 106-112.

⁴⁵ L'inventario registra in ogni stanza, e per tutto il suo testo, la presenza di utensili per le portiere; il fatto che ne menzioni anche dove non ricorda i tessuti, come in questa *suite*, fa ipotizzare che esse fossero comunque presenti. Questo dato evidenzia, inoltre, ancora una volta la precisione e la specificità dell'inventario in oggetto.

⁴⁶ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 107.

⁴⁷ Unica eccezione è il tavolino così decorato registrato nell'ambiente C26; tavolini di questo tipo erano anche nelle stanze del cardinale presso il Palazzo Vaticano, cfr. BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 118, 135.

⁴⁸ Fig. 2.

⁴⁹ L. CALZONA, *Andrea Sacchi...*, 2017, pp. 267-281.

⁵⁰ L'esposizione esclusiva di dipinti sopra porte e finestre caratterizzava in Palazzo Barberini sia l'allestimento dell'ala sud (C6-C9, C11-C15) che quello dell'appartamento *vecchio* (C22-C29), differenziandosi da quello delle suites già analizzate (B19-B38 e C34-C44), e da quello di collezioni contemporanee come la Giustiniani o la Ludovisi, cfr. da S. DANESI SQUARZINA, *La collezione...*, 2003; K. GARAS, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633*, in *The Burlington Magazine*, gennaio 1967, pp. 339-349; C. H. WOOD, *The Ludovisi Collection of Paintings in 1623*, in *The Burlington Magazine*, agosto 1992, pp. 515-523.

⁵¹ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 158-159, nn. 16-34. Nell'appartamento di France-

sco Barberini si trovavano copie dagli arazzi, alternando scene delle storie di San Pietro e di San Paolo (unica eccezione è l'ambiente C9 ove era una replica dell'affresco vaticano del *Parnaso*, attribuito da Calzona a Rinaldo Cottoni di Bretagna, cfr. L. CALZONA, *Andrea Sacchi...*, 2017, pp. 267-281). Nelle «stanze de damaschi cremesini» alle repliche dagli arazzi si aggiungevano quelle tratte dagli affreschi vaticani. Unica eccezione si trovava nella camera da letto del secondo appartamento (C12), ove era un *Battesimo di Cristo* attribuito ad Andrea Sacchi; inoltre, nell'anticamera C5, oltre alle repliche dal Sanzio, vi era un arazzo rappresentante il ritratto del pontefice. La presenza di un dipinto a tema devozionale in una stanza da letto e di un ritratto del pontefice nella sala dell'udienza è dovuta all'uso degli ambienti, come raccomandato nei precetti del Mancini, cfr. A. MARUCCHI, *Considerazioni...*, vol. I, 1956, p. 143.

⁵² Per una disamina della cerchia di artisti vicini a Sacchi, si rimanda a A. S. HARRIS, *Andrea Sacchi: Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*, Oxford 1977. Per il ruolo di Sacchi come "regista" dell'allestimento vedi L. CALZONA, *Andrea Sacchi...* 2017, pp. 267-281. A tal proposito sono rilevanti le informazioni fornite dai mandati di pagamento in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 23-24; da essi emerge che tutti i dipinti vengono realizzati e pagati tra il 1639 ed il 1641 (ad eccezione del dipinto realizzato dal Naldini che fu saldato nel 1642) e, come già sottolineato da Calzona, l'effettiva centralità di Sacchi al quale venivano forniti gli scudi per saldare gli artefici.

⁵³ Il termine «capicciola» si riferisce ad un filato, prodotto dalla lavorazione degli scarti della seta, con il quale si realizzavano, tra gli altri, cordoni, trine e frange, cfr. S. MOSCATELLI, *Glossario*, in *Vestire i Palazzi...*, 2014, p. 437.

⁵⁴ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 97-101. Il punto francese è un ricamo a punto lanciato, caratterizzato da filati policromi in lana o seta, realizzato in diversi motivi e utilizzato soprattutto come rivestimento di sedie e sgabelli, cfr. S. MOSCATELLI, *Glossario*, in *Vestire i Palazzi...*, 2014, p. 441.

⁵⁵ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 102-104. Le tonalità del verde erano quindi riproposte per ogni componente dell'arredo: un esempio è la copertura in panno verde destinata al gioco da trucco in C11; in questo ambiente era anche un ricchissimo baldacchino di «damasco cremesino di venetia» guarnito d'oro, cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 154. Il termine «sangalla», ricorrente nell'inventario, si riferisce ad una qualità di tela unita in filato di fibra vegetale, impiegata come fodera di manufatti d'arredo e che prende il nome dalla località svizzera di San Gallo dove fu inizialmente prodotta, cfr. S. MOSCATELLI, *Glossario*, in *Vestire i Palazzi...*, 2014, p. 442.

⁵⁶ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 153-154.

⁵⁷ Ci si riferisce ancora una volta all'appartamento *da basso* (B19-B38) e alle «stanze de quadri» del piano nobile (C34-44).

⁵⁸ M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 153-154.

⁵⁹ P. F. BERTRAND, *Les tapisseries...* 2005, p. 65, nota 24; l'inventario registra anche due fregi «di chiaro scuro, con fiori et ape», uno dei quali è detto in seta, mentre il secondo in tela, cfr. BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 99-100.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ P. F. BERTRAND, *Les tapisseries...* 2005, p. 196.

⁶² P. F. BERTRAND, *Les tapisseries...* 2005, pp. 65, 138; M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 154. Per gli arazzi presenti nella collezione di Antonio Barberini si rimanda al testo di Bertrand.

⁶³ Il documento registra tutti gli arazzi presenti nella residenza all'interno della Guardarobba, poiché esposti negli ambienti del Palazzo solo in occasioni particolari; tuttavia, la presenza in due ambienti della *suite* di «cantonate di tela conforme al fregio del parato di diana vecchia» permette di ipotizzarne la collocazione in C7 e C8. Già Bertrand ricostruì la collocazione degli arazzi, ritenendo che si trovasero in C8 e C9, cfr. P. F. BERTRAND, *Les tapisseries...* 2005, p. 65.

⁶⁴ Per la pratica di rivestire interamente le pareti, utilizzando a complemento degli arazzi anche opere di materiale, e talvolta di soggetto differente, vedi J. G. HARPER, *The Barberini Tapestries. Woven Monuments of Baroque Rome*, Milano 2017, pp. 145-146.

⁶⁵ P. F. BERTRAND, *Les tapisseries...* 2005, p. 65, 196; Bertrand riteneva che la serie fosse esposta in C7. L'inventario manoscritto del 1644, come riportato da Bertrand, ricorda anche una «stanza di armida», denominazione che dovrebbe riferirsi alla serie con «l'Istoria di Rinaldo et Armida», che Bertrand riteneva esposta in C5; la serie di *Armida* è menzionata in M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*,

1975, p. 154.

⁶⁶ G. HARPER, *The Barberini...*, 2017, pp. 27-28.

⁶⁷ Per l'elenco dei dipinti M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 159-161, nn. 35-70.

⁶⁸ A. C. STELAND, *Herman van Swanevelt (um 1603-1655): Gemalde und Zeichnungen*, Petersberg 2010, pp. 30-33.

⁶⁹ S. RUSSELL, *Frescoes by Herman van Swanevelt in Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in *The Burlington Magazine*, marzo 1997, pp. 171-173.

⁷⁰ G. B. PASSERI, *Vite de pittori, scultori ed architetti, che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673, 1641-1673*, pp. 170-171.

⁷¹ S. RUSSELL, "His Great Genius Was to Make Landscapes". *The Roman Years of Herman van Swanevelt (c. 1603-1655)*, Roma 2019, pp. 101-105.

⁷² M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, pp. 24, 15, 38.

⁷³ S. RUSSELL, "His Great Genius...", 2019, p. 108; per una disamina approfondita dello stile dei dipinti dello Swanevelt vedi pp. 101-124; in questa sede sarà solo interessante sottolineare che la studiosa ritiene che la serie barberiniana sia tra i lavori più importanti dell'intera carriera dell'artista, ritracciandovi, una serie di rimandi simbolici sia agli affreschi che decoravano le volte dell'appartamento, che alla famiglia pontificia.

⁷⁴ Per Filippo Gagliardi vedi i contributi di M. MARZINOTTO e specificamente *Filippo Gagliardi disegnatore, pittore, architetto e prospettico nella Roma del XVII secolo: un artista poco noto della corte dei Barberini*, in *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, 2004, pp. 30-49.

⁷⁵ L. CALZONA, *Andrea Sacchi...* 2017, p. 279, nota 51.

⁷⁶ Gli ermisini azzurri dipinti erano peraltro già citati nell'inventario delle arti decorative del cardinale del 1636-1640, che dedica una specifica sezione ai «paramenti di ormesino», registrandone la presenza in sette stanze e specificando che si trattava di tessuti dipinti, cfr. M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth...*, 1975, p. 156; si trattava di una tipologia di parato di fattura molto particolare e che necessita di ulteriore indagine.

⁷⁷ A. BROOKS, *Richard Symonds's Account of His Visit to Rome in 1649-1651*, Londra 2007, p. 159: «Taffeta painted w'h Cornucopias & Pots of Flowrs. Other Roomes having ye same Taffeta & fountaynes painted on y»; identificazione delle stanze in nota 10. Symonds di riferisce a Swanevelt come Monsù Armano, cfr. p. 159, nota 4.

⁷⁸ A. BROOKS, *Richard...*, 2007, p. 70, nota 361.

⁷⁹ P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, p. 191.

⁸⁰ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 112-119.

⁸¹ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 115.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 117-118.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 32.

⁸⁶ L. CALZONA, *Andrea Sacchi...* 2017, p. 279, nota 51.

⁸⁷ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, ff. 23-24.

⁸⁸ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 268, f. 30.

⁸⁹ L. CALZONA, *Andrea Sacchi...* 2017, p. 279, nota 51. La «zampaniera» o «zampanaro» era un cortinaggio leggero del letto, realizzato spesso in velo di seta, utilizzato come zanzariera, cfr. S. MOSCATELLI, *Glossario*, in *Vestire i Palazzi...*, 2014, p. 445.

⁹⁰ BAV, *Arch. Barb*, Comp. 224, *Giornale C*.

⁹¹ Per Remigio Kikoltz vedi A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Il Mobile a Roma...*, 2022, pp. 195-196, 249-257; Id., *Il gusto...*, 1993, I, pp. 376, nota 53, 387.

⁹² L. CALZONA, *Andrea Sacchi...* 2017, p. 280, nota 57; tra i pagamenti riportati in nota da Calzona ed in generale tra quelli riferiti al Kikoltz personalmente consultati in *Arch. Barb*, Comp. 224, *Giornale C*, il pagamento indicato nel testo risulta interessante poiché l'unico che riguarda pietre commesse.

⁹³ Il testo, che omaggia continuamente il card. Francesco e fu realizzato con l'importante collaborazione di Cassiano dal Pozzo, dedica il capito XXI alle piante indiane presenti nel giardino della famiglia; infine, l'edizione in lingua italiana di Faciotti del 1638 fu dedicata ad Anna Colonna Barberini;

per l'argomento vedi *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra a cura di F. Solinas (Biella, Museo del Territorio 21 marzo- 27 giugno 2004).

⁹⁴ E. B. MACDOUGALL, *Fountains, Statues, and Flowers Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington 1994, pp. 250-259. L'inventario è fornito anche di una pianta che permette, tramite la numerazione dei fiori elencati, di individuarne la collocazione precisa nel giardino. MacDougall riferisce all'inventario altri due manoscritti, un trattato di orticoltura (MS. Barb. Lat. 4278) e un album di fiori (MS. Barb. Lat. 4326), che ritiene possibile furono redatti per favorire la conoscenza ed il mantenimento dei fiori presenti nel giardino del card. Antonio, cfr. pp. 226-249.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ A. BLUNT, *Guide to Baroque Rome*, Londra 1982, p. 163. Per il rapporto tra palazzo e villa nell'architettura della residenza alle Quattro Fontane, vedi P. WADDY, *Seventeenth...*, 1990, pp. 223-224.

⁹⁷ L. FAEDO-T. FRANGENBERG, *Girolamo Tezi, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Pisa 2005, p. 191, identificazione dell'ambiente in p. 191, nota 53. Tezi descrive l'ambiente addobbato con un apparato che comprendeva arbusti, pertiche e giochi d'acqua.

LA SALA DELLA CERAMICA DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO LA COLLEZIONE DI VASI DI GIACOMO SPADARO

DI MARIA REGINELLA

Nel nuovo allestimento del Museo Diocesano di Palermo¹, inaugurato il 10 luglio del 2021, è stata creata una sala dedicata esclusivamente alle opere in maiolica del museo, una piccola ma preziosa raccolta di manufatti che è stata recentemente arricchita da una donazione di vasi ad opera di un collezionista.

L'opera più antica della collezione è un rilievo centinato la Vergine in adorazione del Bambino e la figura proviene dalla Chiesa di S. Nicolò del Gurgo a Palermo ed era collocata sul lato sinistro del portale della facciata. Attribuita in un primo momento a Luca Della Robbia (Firenze 1400-1482), è stata invece restituita alla produzione del nipote Andrea Della Robbia (Firenze 1435-1525) grazie alle notevoli affinità con due sue opere, esposte al Victoria and Albert Museum a Londra e nella Chiesa di S. Margherita a Saletta (Fiesole), che raffigurano lo stesso tema. Differentemente dalla classica austerità e severità che contraddistingue Luca, l'opera di Andrea è caratterizzata da motivi descrittivi e sentimentali che risultano particolarmente evidenti, ad esempio, nello sguardo affettuoso della Madonna, nella vivacità espressiva del Bambino posto sempre alla destra della Madre, nella morbida abbondanza dei panneggi, nella luminosità del cielo affollato da nubi e cherubini e nell'intervento narrativo con la presenza della Colomba inviata da Dio Padre. Questo esemplare può essere datato agli anni ottanta del Quattrocento per la presenza della corona di Dio Padre che negli anni successivi lascerà il posto ad un'aureola, per poi scomparire completamente, come nell'opera del

in terracotta invetriata che raffigura dell'Eterno Padre² (Fig. 1). L'edicola



Fig. 1. Andrea della Robbia, ultimo quarto del XV secolo, *Madonna con Bambino*, maiolica, Palermo, Museo Diocesano.

Maria Reginella
 La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo.
 La collezione di vasi di Giacomo Spadaro



Fig. 2. Bottega napoletana, seconda metà del XVIII secolo, *San Francesco e Santa Chiara*, maiolica, Palermo, Museo Diocesano.



Fig. 3. Ceramisti palermitani, XVII e XVIII secolo, *Mattoni di censo*, maiolica, Palermo, Museo Diocesano.

Maria Reginella

La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo.
La collezione di vasi di Giacomo Spadaro⁴



Fig.4.
a-Bottega dei Lazzaro, inizi del XVII secolo, *Albarello con santo domenicano e trofei*, maiolica (recto e verso)
b-Bottega dei Lazzaro, inizi del XVII secolo, *Albarello con santa Apollonia e trofei*, maiolica (recto e verso)
c-Bottega dei Lazzaro, inizi del XVII secolo, *Albarello con figura di giovane e trofei*, maiolica (recto e verso)
d- Ceramista palermitano, I metà del XVII secolo, *Vaso con figura maschile con turbante e trofei*, maiolica (recto e verso).

Victoria and Albert Museum di Londra.

Altra opera di particolare valore è un pannello maiolicato raffigurante San Francesco d'Assisi e Santa Chiara³ (Fig. 2) all'interno di due cornici gialle sormontate da un cartiglio che invita al silenzio. Questo brano maiolicato, composto da 125 mattoni, è un frammento dell'antico *lambris* che rivestiva le pareti del refettorio del Monastero francescano di Santa Chiara a Palermo, entrato a far parte dei beni dello stato in virtù alla legge sulla soppressione degli ordini religiosi. Il pannello fu smontato e portato nei depositi del Museo Nazionale dove è rimasto fino al 1950, quando le casse contenenti i mattoni sono state cedute in deposito temporaneo dal direttore dell'epoca alla Curia di Palermo poiché il soggetto veniva considerato "strettamente claustrale" e non "rappresentativo per la collezione siciliana essendo di fabbrica napoletana". Il manufatto napoletano, infatti, è databile alla seconda metà del XVIII, periodo in cui i nobili siciliani e gli ordini religiosi cominciarono a preferire le "riggiole napoletane" non solo per adeguarsi alla moda della capitale partenopea, in cui aveva sede la corte reale, ma soprattutto per l'ottima qualità.

Nella sala è esposta inoltre una piccola raccolta di mattoni palermitani di censo⁴ del XVII e XVIII secolo (Fig. 3). Quest'ultimi venivano murati sulle facciate degli edifici per attestare il numero civico ed individuare la proprietà degli immobili, al fine di determinare l'ammontare dell'imposta annuale. Sono riconoscibili due tipologie, di cui una a carattere religioso, utilizzata dalle parrocchie, dalle congregazioni religiose, dai monasteri e dalle confraternite. Generalmente si riscontrano immagini sacre o stemmi di Ordini religiosi, come ad esempio: il calice sormontato dall'Ostia, simbolo



Fig. 5.
 a- Antonino Pantaleo, 1620, *Vaso con san Bartolomeo e trofei*, maiolica (recto e verso).
 b- Antonino Pantaleo, 1617, *Vaso con figura di giovane e trofei*, maiolica (recto e verso).
 c- Antonino Pantaleo, primo ventennio del XVII secolo, *Albarello con San Giacomo Minore e motivi decorativi a quartieri*, maiolica (recto e verso).
 d- Antonino Pantaleo, 1612, *Vaso con figura di santo martire e motivi a trofei*, maiolica (recto e verso).

della Congregazione del SS. Sacramento, la Madonna della Consolazione del deserto, venerata nell'Oratorio di San Mercurio, le insegne della Confraternita del SS. Crocifisso all'Albergheria e l'Ecce Homo seduto su un piccolo monte, simbolo del Monte di Pietà. L'altra tipologia, a carattere "laico", è contraddistinta dalla presenza di stemmi, cosiddetti "parlanti", di famiglie nobili (i Del Castillo, i De Spuches, Bonanno o i Filangeri, conti di San Marco), di sedi vescovili, ma anche di emblemi appartenenti alle categorie artigiane.

A questo piccolo e prezioso nucleo di opere⁵ si è aggiunta la collezione di vasi in maiolica di Giacomo Spadaro, donata al Museo Diocesano di Palermo nel 2014, grazie all'interessamento di Mons. Filippo Sarullo, nuovo direttore del museo. L'avvocato Giacomo Spadaro (Palermo 1912-2019), è stato presidente della Corte d'Appello di Palermo negli anni Ottanta, presidente del Tribunale di Palermo e giudice di Cassazione, amico di Gaetano Costa, il procuratore ucciso dalla mafia nel 1980, si ricorda anche per le numerose iniziative antimafia. Colto e raffinato collezionista, ha nel tempo acquistato oggetti d'arte e tra questi, una collezione di vasi di maiolica, prodotti soprattutto in Sicilia tra il XVII e XVIII secolo.

Le opere sono tutte provenienti dal mercato antiquario ed è stata cura del donatore annotare in cartellini adesivi, posti sotto la base, la provenienza e la data di acquisto, mentre su fogli di carta arrotolati e inseriti all'interno del vaso, ha indicato le notizie storiche e le sue attribuzioni. Si evince così che gli acquisti più numerosi sono stati effettuati nel 1997, mostrando una precisa volontà di costituire una collezione. Inoltre, i vasi da farmacia, albarelli e bocce, tutti di ottima fattura, sono stati scelti proprio con



Fig. 6.

- a- Ceramista di Caltagirone, fine del XVI secolo, *Albarello con decorazione vegetale stilizzata*, maiolica
 b- Ceramista di Caltagirone, metà del XVIII secolo, *Albarello con decorazione vegetale stilizzata e marmorizzata*, maiolica
 c- Ceramista di Caltagirone, I metà del XVIII secolo, *Vaso con decorazione vegetale e floreale*, maiolica
 d- Ceramista di Caltagirone, I prima metà del XVIII secolo, *Albarello con decorazione con bacche e fiori*, maiolica
 e- Ceramista di Caltagirone, II ventennio del XVIII secolo, *Albarello decorazione vegetale e fiori* maiolica
 f- Ceramista di Caltagirone, I metà del XVIII secolo, *Albarello con raffigurazione di un busto e decorazione a grandi fiori*, maiolica (recto e verso).
 g- Bottega Lo Nobile, II metà del XVIII secolo, *Albarello con figura di giovane e grandi fiori*, maiolica (recto e verso).

l'intento di documentare il periodo di maggior splendore della produzione ceramica siciliana. I nomi degli antiquari riportati sono palermitani, tra i più conosciuti dai collezionisti e specializzati conoscitori di maioliche: Daneu, Corimbo, Patella, Athena, Seidita e, infine, Squatriti che aveva un negozio a Roma ed era anche un ricercato restauratore di ceramiche. In alcuni casi, ha annotato la provenienza di alcune opere da collezioni storiche che con il passare del tempo si sono disperse, come la Russo-Perez⁶, la Bordonaro⁷ e quella della Contessa Lemore (?).

Per quanto riguarda le opere donate, gli esemplari palermitani (Fig. 4)⁸ sono quasi tutti riconducibili alla bottega di Girolamo Lazzaro⁹ e dei suoi fratelli, Paolo e Cono, ceramisti che da Naso (Me) si erano trasferiti a Palermo alla fine del XVI secolo e attivi nella produzione di un raffinato vasellame maiolicato di gusto rinascimentale influenzato da modelli faentini e di Casteldurante. In questi manufatti sono presenti tutti i motivi decorativi della bottega dei Lazzaro: la treccia gialla su fondo blu e i tralci bianchi su fondo arancio; la vivace tonalità dei colori sullo smalto bianco; la decorazione con trofei sul retro dei vasi, in cui si affastellano tamburi, iscrizioni¹⁰ con la sigla senatoriale S.P.Q.P. posta su un cartiglio; ampi medaglioni racchiusi da una robbiana o da una cornice baccellata, entro cui campeggiano su un paesaggio rarefatto figure ieratiche, allegoriche o di santi, caratterizzate da piccole teste, somiglianti fra loro. Alcuni elementi ricorrenti che si ritrovano nel repertorio decorativo di Girolamo,



Fig. 7.

- a- Ceramista di Trapani, fine del XVII secolo, *Vaso con stemma entro ghirlanda e decorazione vegetale stilizzata*, maiolica (recto e verso).
- b- Ceramista di Trapani, fine XVII secolo, *Vaso con stemma entro ghirlanda e decorazione geometrica*, maiolica (recto e verso).
- c- Trapani, fine XVII-inizi XVIII secolo, *Vaso con stemma domenicano entro ghirlanda e decorazione vegetale*, maiolica (recto e verso).
- d- Ceramista di Trapani, inizi XVIII secolo, *Vaso (di una coppia) con motivi decorativi vegetali*, maiolica
- e- Ceramista di Trapani, I metà del XVIII secolo, *Albarello (di una coppia) con motivi decorativi vegetali*, maiolica.

sono due figure zoomorfe, la testa d'aquila e di un cane, simboli di Palermo, città *prudens et fidelis* e spesso uno scudo antropomorfo posto di profilo (Fig. 4, a, c) Quattro vasi (Fig. 5)¹¹ sono, invece, realizzati da Andrea Pantaleo, “*pictor monrealensis*”, che lavorava con i Lazzaro non avendo una propria bottega. Pur aderendo alle direttive stilistiche dell'officina, Pantaleo rivolge la sua attenzione ai raffinati manufatti faentini delle botteghe degli Umili e di Calamelli, dipinti con motivi *a quartiere*, e giunti in Sicilia in gran quantità nella seconda metà del XVI secolo per arredare le farmacie del tempo. La pittura di Andrea Pantaleo è precisa e ricca di dettagli. I profili maschili e femminili, raffigurati nei medaglioni, hanno caratteri somatici simili (naso appuntito e mento sporgente), mentre nei ritratti frontali Pantaleo disegna figure esili, quasi sempre uomini calvi con piccoli ciuffi di capelli ai lati e uno centrale.

L'ultimo vaso (Fig. 4, d) con la raffigurazione di un busto di uomo barbuto con un turbante sormontato da una mezzaluna, tipico abbigliamento di un ottomano, presenta una pittura più rapida e i colori meno intensi, collocando l'opera in un periodo cronologico più tardo, alla metà del XVII secolo, e probabilmente alla produzione della bottega di Filippo Passalacqua

Il nucleo delle ceramiche di Caltagirone raccoglie diverse tipologie che rappresentano vari momenti della sua produzione. Il manufatto più antico (Fig. 6, a) è un albarello di fine Cinquecento, in monocromia blu su smalto bianco, con una minuta decorazione



Fig. 8.

a- Ceramista di Burgio, II quarto del XVII secolo *Albarello con figura di giovane, trofei e luna antropomorfa*, maiolica (recto e verso)

b-c- Ceramista di Burgio, I metà del XVII *Coppia di albarelli con l'Annunciazione e motivo vegetale stilizzato*, maiolica (recto e verso)

d- Ceramista di Burgio, I metà del XVII secolo, *Vaso con figura di santo orante e motivo vegetale stilizzato*, maiolica (recto e verso).

vegetale che avvolge interamente la superficie. È una testimonianza di come la ceramica spagnola abbia influenzato per molto tempo la cultura artistica calatina a differenza delle città costiere, come Sciacca e Palermo, che risentivano degli influssi dell'arte rinascimentale e utilizzavano una ricca policromia.

Gli altri vasi sono da collocare nell'arco del XVIII secolo, un periodo di grande attività e di rinascita per le botteghe ceramiche distrutte, insieme alla l'intera città di Caltagirone¹², nel 1693 da un violento terremoto. Eventi catastrofici come questo possono talvolta diventare occasione di rinnovamento stimolando una nuova produzione. Infatti, nei laboratori si cominciarono a realizzare opere diverse ed originali. Si elaborano manufatti con una ricca decorazione plastica, in cui il rilievo prende il sopravvento sul colore. Si sperimentano nuovi motivi decorativi, come le fasce di piccoli disegni in blu che simulano il merletto, fondi campiti con spugne imbevute di colore ad imitazione del marmo (Fig. 6, b), decorazioni vegetali con grandi fiori e foglie su fondo bianco o blu-celeste (fig. 6, c, d, e). Nella seconda metà del secolo, i ceramisti Antonio e Letterio Lo Nobile elaborano una serie di vasi dipinti in modo personale, riproponendo una elegante decorazione di ispirazione veneta della fine del '500 e inizi del '600, con foglie di acanto in verde, i frutti in giallo su un fondo blu intenso e, nella parte centrale, un medaglione chiuso da cornice a "rocaille"(Fig. 6, f, g)¹³.

La collezione del museo comprende anche tre grandi vasi secenteschi di fattura trapanese con stemmi racchiusi in una ghirlanda di foglie e frutti e, sul retro, una

Maria Reginella
 La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo.
 La collezione di vasi di Giacomo Spadaro⁴



Fig. 9.

- a- Ceramista di Burgio, ultimo quarto del XVII secolo, *Albarello con puttino alato e luna antropomorfa*, maiolica (recto e verso)
- b- Ceramista di Burgio, 1687, *Albarello con puttino alato e decorazione vegetale*, maiolica (recto e verso)
- c- Ceramista di Burgio, fine XVII secolo, *Vaso con figura di giovane e decorazione vegetale*, maiolica (recto e verso)
- d- Ceramista di Burgio, fine del XVII secolo, *bottiglia con figura di uomo e decorazione vegetale*, maiolica (recto e verso).

decorazione vegetale stilizzata in blu, detta “alla porcellana”. I primi due vasi (Fig. 7, a, b) presentano al centro un grande stemma che indica, in questo caso, l’appartenenza al corredo farmaceutico di un monastero e si collocano nel periodo di maggiore splendore dell’arte figulina trapanese che prediligeva motivi vegetali e geometrici, diversamente dai ceramisti palermitani che utilizzavano la decorazione a trofei. La raffigurazione di stemmi di famiglia, di ordini religiosi, o di ritratti, contornati da ghirlande, richiama alcuni motivi decorativi tipici della produzione napoletana conosciuta in Sicilia probabilmente per il traffico commerciale del corallo¹⁴.

Nel XVIII secolo a Trapani si continua a produrre, sia pure in quantità minore, vasellame da farmacia che conserva la stessa tipologia dei vistosi scudi frontali ma con motivi più leggeri decorati a frascame. Questo è il caso del terzo vaso appartenente alla collezione Spadaro (Fig.7 c) che mostra un cartiglio su cui è dipinto il nome del medicamento e lo stemma dell’Ordine domenicano. La decorazione vegetale nella seconda metà del XVIII finirà per prendere il sopravvento rivestendo completamente la superficie (Fig. 7 d, e) spesso su smalto celeste¹⁵.

In particolare i due vasi con gli stemmi (Fig. 7 a, c) appartengono alla farmacia del Monastero della Badia Nuova di Trapani, il primo del XVII secolo appartiene al nucleo originario del corredo farmaceutico, mentre il secondo è un’integrazione settecentesca. Infatti nell’ottobre del 1906 Antonino Salinas, direttore del museo Nazionale di Palermo, durante un sopralluogo al monastero, scrive al Ministero e riferisce del ritrovamento nella farmacia del monastero di 31 vasi di maiolica di



Fig. 10.

- a- Ceramista di Burgio, fine del XVII secolo, *Albarello con San Luigi IX e trofei*, maiolica (recto e verso)
 b- Ceramista di Burgio, fine del XVII secolo, *Albarello con Santa Fara Vergine e decorazione a trofei*, maiolica (recto e verso)
 c- Ceramista di Burgio, ultimo quarto del XVII secolo *Albarello con figura di giovane e decorazione vegetale e geometrica*, maiolica (recto e verso)
 d- Ceramista di Burgio, I quarto del XVIII secolo *Albarello con figura di giovane e decorazione vegetale stilizzata*, maiolica (recto e verso)
 e- Ceramista di Burgio, inizi XVIII secolo, *Albarello con figura e decorazione vegetale*, maiolica (recto e verso).

differenti grandezze “dei quali, tolto uno con l’immagine della Madonna e un altro con lo stemma dei Domenicani, tutti gli altri hanno uno scudo con un leone e tre stelle (probabilmente lo stemma di una badessa del monastero)”. Si rammarica inoltre che molti vasi sono stati dispersi e chiede al ministro¹⁶ di destinare i rimanenti al museo di Palermo per arricchire le collezioni. Altri esemplari del corredo farmaceutico della Badia di Trapani si trovano oggi in musei e collezioni private¹⁷.

Il nucleo più numeroso è quello costituito da manufatti realizzati a Burgio¹⁸, tra il XVII e del XVIII secolo, dove si fondono motivi decorativi palermitani e saccensi, come i trofei, la treccia, il medaglione sul verso, con quelli introdotti da alcuni ceramisti calatini come, ad esempio la decorazione a piccolo fogliame blu. Infatti, la storia della ceramica a Burgio ha inizio alla fine del XVI secolo con l’arrivo di alcuni esperti ceramisti di Caltagirone che si trasferirono con le loro famiglie intorno al 1589 per esercitare la loro arte. A questi ultimi non sfuggirono le possibilità che il territorio offriva e aprirono le loro botteghe nel vecchio rione dei figuli detto “nall’arte”, ubicato nelle immediate vicinanze del paese, a ridosso delle cave di argilla e del fiume. La prima produzione burgitana è naturalmente in sintonia con quella calatina, caratterizzata da uno smalto povero di stagno e una decorazione essenzialmente in blu con qualche tocco di colore giallo e verde su smalto bianco.

Nel XVII secolo si intensificarono i rapporti commerciali e di lavoro dei ceramisti di Burgio¹⁹ con i centri ceramici di Sciacca e Palermo, tanto che gli artigiani sentirono



Fig. 11.

a-Ceramista di Sciacca, I metà XVII secolo, *Vaso con calice e cuore entro medaglione e decorazione a trofei*, maiolica (recto e verso)

b- Ceramista di Sciacca, I metà XVII secolo, *Vaso con stemma entro medaglione e ritratto di giovane*, maiolica (recto e verso)

c-Ceramista di Sciacca?, XVII secolo, *Albarello con decoro floreale stilizzato*, maiolica

d-Ceramista di Sciacca, XVII secolo, *Albarello con stemma sorretto da putti e ritratti entro medaglione*, maiolica (recto e verso)

e- Ceramista di Burgio, I quarto del XVII secolo, *Albarello con figura di uomo barbuto e decorazione a minuto foglie*, maiolica (recto e verso)

f- Ceramista di Burgio, I quarto del XVII secolo, *Albarello con figura di giovane e decorazione a minuto foglie*, maiolica (recto e verso).

la necessità di rinnovare la decorazione di albarelli e “burnie” dei corredi apotecari mescolando i motivi vegetali della tradizione calatina con quella tardo-rinascimentale saccense. È testimonianza di questo gusto di transizione l'albarelli con la testa di un soldato (Fig. 8, a) caratterizzato da una decorazione a trofei con medaglione centrale e due fasce dipinte con fitti motivi vegetali in blu. Spesso tra i trofei vi è uno scudo antropomorfo, simile alla faccia della luna, ulteriore elemento identificativo di questo periodo²⁰-(Fig. 9, a). Inoltre, il motivo del fiordaliso (Fig. 8, c, d) e la ricca vegetazione di foglie e frutta (Fig. 9, c, d), di origine saccense, sostituiscono spesso i trofei. Molto particolari sono, inoltre, i due albarelli²¹ della collezione che insieme sembrano raffigurare l'Annunciazione - nel primo vi è dipinto l'angelo, mentre nel secondo la Vergine che si ritrae (Fig.8, b, c) - e i vasi con l'inusuale rappresentazione nel medaglione di San Luigi IX²² e di Santa Fara riconoscibile dalle spighe in mano. (Fig.10, a, b). Tra le opere di Burgio donate al museo, figura solo un albarelli settecentesco con una decorazione meno accurata e i tralci affastellati disordinatamente sul retro (Fig. 10 e).

Nella collezione Spadaro, vi sono alcuni manufatti del XVII secolo di Sciacca, uno dei centri ceramici più antichi e rinomati della Sicilia. I vasi prodotti a Sciacca in questo periodo presentano motivi affini a quella palermitana, come il medaglione



Fig. 12.

- a-Ceramista di Muel (Saragozza), fine del XVI secolo, *Piatto con motivi vegetali stilizzati*, maiolica a lustro
 b- Ceramista di Muel (Saragozza), XVI-XVII secolo, *Piatto con motivi vegetali stilizzati*, maiolica a lustro
 c- Ceramista di Deruta, inizi del XVI secolo, *Bacile con figura femminile*, maiolica a lustro
 d- Ceramista di Deruta, inizi XVII secolo, *Piatto da acquareccia con la raffigurazione della giustizia*, maiolica
 e-Ceramista di Fabbrica Manardi, 1704, *Versatoio con decorazione a ghirlanda*, maiolica
 f-Fabbrica Manardi, fine XVII inizi XVIII secolo, *Albarello con stemma e decorazione vegetale*, maiolica
 g- Ceramista di Faenza?, XVI secolo, *Albarello con decorazione vegetale*, maiolica
 h- Ceramista di Deruta, I quarto del XVI secolo, *Albarello con motivi vegetali*, maiolica.

centrale, la treccia, i trofei d'armi, la sigla senatoriale S.P.Q.S.²³, ma se ne distinguono per la tipica decorazione del fiordaliso con grossi petali sul retro, i fregi dei profili e per l'uso di una tavolozza cromatica smagliante, dal rosso-mattone e soprattutto dal verde smeraldo, che è presente in maniera preponderante. Tuttavia, un vaso secentesco donato presenta un tema particolarmente originale raffigurante un calice che contiene un cuore da cui nascono dei germogli (Fig. 11, a) e una decorazione a margherite sul collo e nella parte inferiore. In un altro vaso della collezione, invece, si ricorre a un motivo decorativo frequentemente usato dai ceramisti saccensi: il doppio medaglione (Fig. 11, b) in cui, da una parte, si scorge un ritratto sormontato da un cherubino e, dall'altro, uno stemma. Un albarello e un vaso, conservati a palazzo Abatellis, presentano le stesse caratteristiche e in più, l'iscrizione *Maurici*, per cui è possibile ipotizzare che questi esemplari appartenessero tutti allo stesso corredo farmaceutico²⁴, oggi disperso.

Spesso l'accostamento di decori diversi nasce dal fatto che molti ceramisti di Burgio avessero aperto altre botteghe anche a Sciacca, con lavoranti provenienti da altri paesi e con esperienze differenti, rinnovando e mescolando i repertori iconografici. Quindi, molte volte è difficile attribuire con certezza il centro di produzione e infatti i due albarelli²⁵ (Fig. 11, e, f), che presentano dei ritratti dentro i medaglioni, sono molto simili a quelli realizzati a Burgio ma la decorazione del corpo del vaso è più vicina alla tradizione saccense.

Maria Reginella
 La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo.
 La collezione di vasi di Giacomo Spadaro⁴

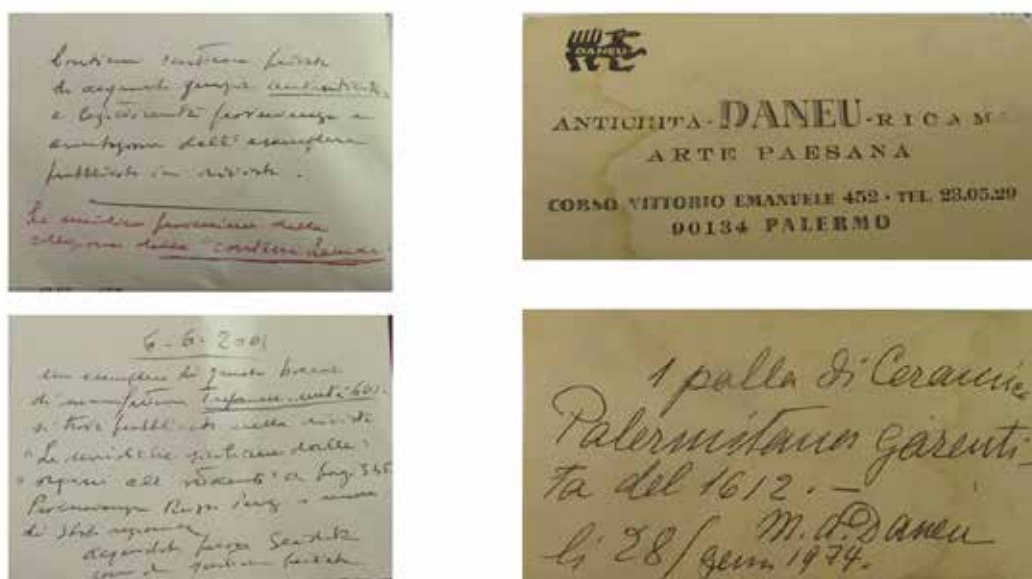


Fig. 13.
a--Biglietto d'appunti dell'avvocato Spadaro circa l'albarello fig. 7 e
b-Biglietto d'appunti dell'avvocato Spadaro circa il vaso trapanese fig.7 d
c- Biglietto pubblicitario della ditta "Antichità Daneu" Palermo
d-Certificato di autenticità della signora Daneu per il vaso di A. Pantaleo Fig. 5 d.

L'ultimo albarello di Sciacca (Fig. 11, d) mostra sul recto, sostenuto da due putti, uno stemma raffigurante un braccio che regge un grappolo d'uva. Lo stesso stemma si ritrova da un mattone da censo di fattura palermitana, esposto nella stessa sala²⁶. Oltre la produzione locale, la collezione si arricchisce di alcuni manufatti non siciliani²⁷. Sono esposti due piatti da parata spagnoli dipinti con motivi vegetali a lustro e blu cobalto (Fig. 12, a, b), prodotti a Muel (Saragozza) tra la fine del XVI e inizi del XVII secolo, da ceramisti aragonesi che si ispiravano alle antiche maioliche di Manises. La caratteristica di questa produzione è l'inserimento nella decorazione di alcuni motivi in negativo²⁸. Vi sono inoltre due bacili di ambito derutese²⁹ (Fig. 12, c, d): il primo dipinto a lustro e in blu cobalto, della prima metà del XVI secolo, presenta al centro un profilo femminile circondato da una decorazione ad embrici e da elementi vegetali; il secondo è un vassoio da acquereccia (o versatoio), tipologia diffusa a Deruta agli inizi del XVII secolo che deriva dalla forma dei piatti cinquecenteschi, lavorati in argento³⁰. Il bacile è decorato con motivi a grottesche e, al centro, vi è dipinta la figura della giustizia con la bilancia e la spada in mano. Infine, i quattro vasi che completano la collezione sono: un albarello a rocchetto, un boccale, - ambedue con un'iscrizione a caratteri gotici, della bottega Manardi di Bassano (Fig. 12, e, f) attiva tra la fine XVII inizi XVIII³¹ secolo - e un albarello di produzione derutese (Fig. 12, h), della prima metà del XVI secolo³², con una decorazione vegetale ed un'iscrizione sul verso. L'ultimo vaso (Fig. 12, g) del XVI secolo è probabilmente di fattura faentina ed è decorato in blu su smalto bianco, con motivi vegetali e un grande cartiglio con l'iscrizione farmaceutica.

NOTE

¹ Il percorso scientifico è stato curato da Pierfrancesco Palazzotto, vice direttore del museo Diocesano e l'allestimento da Lina Bellanca, allora Soprintendente BBCCAA di Palermo. La creazione di una sala dedicata al tema della ceramica è stata proposta da Mons. Giuseppe Randazzo, allora direttore del Museo Diocesano.

² M. Reginella, *“Le collezioni ceramiche nel Museo Diocesano e nel Palazzo Arcivescovile di Palermo”*, in *“Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo”*, a cura di M.C. Di Natale, Edizioni O.DI.PA., Palermo 1999, p. 48

³ M. Reginella, 1999, p.51; M. Reginella, *Due pavimenti maiolicati del Museo Diocesano in Museo Diocesano di Palermo. Ambienti e mostre a cantiere aperto*, Palermo, 2011, p.37-39; M. Reginella, *“Maduni pinti. Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Sicilia”* Catania 2003, pp. 242-243.

⁴ La raccolta proviene dall'ex Museo Nazionale di Palermo, nel dopoguerra una parte fu trasferita ed esposta nel vestibolo dell'aula Capitolare della Cattedrale di Palermo e un'altra parte è oggi custodita nei locali del Museo Diocesano. F. Azzarello, *I mattoni di censo murali maiolicati di Palermo*, Palermo 1985; M. Reginella 1999, pp. 40-44; M. Reginella, 2003, pp.108-113.

⁵ Il numero dei vasi e alberelli donati sono 43 e 4 piatti. Si ringrazia Mauro Sebastianelli per aver fornito le foto dei manufatti.

⁶ Nel 1954 la Regione Sicilia acquistò una parte della sua collezione di maioliche siciliane di Guido Russo-Perez, oggi esposta presso il Museo regionale della ceramica di Caltagirone e una parte è stata acquisita dalla Fondazione Sicilia ed esposti a Palazzo Branciforte. Si veda: G. Russo Perez, *Catalogo ragionato della raccolta Russo Perez di maioliche siciliane di proprietà della Regione siciliana*, Palermo 1954.

⁷ Gabriele Chiamonte Bordonaro (1834-1913) collezionista-amatore costituì una notevole collezione di dipinti dal trecento all'ottocento insieme a reperti archeologici, sculture, maioliche ispano-moresche e italiane.

⁸ L'albarello a) e c) sono stati acquistati presso Antichità Squatriti (1997), Roma; l'albarello b) proviene dalla collezione Bordonaro (1997)

⁹ Si veda: A. Ragona, *I Lazzaro. Maiolicari nasitani tra Naso e Palermo*, in catalogo *“Maduni di lustro dei maiolicari di Naso, Mostra di maioliche nasitane dal XIV al XX secolo*, Palermo, 1986, pp. 35-59

¹⁰ Nei cartigli spesso si legge la firma e la data e la sigla senatoriale S.P.Q.P. Senatus Populusque Panormitanus

¹¹ Foto 5: il vaso: a) è stato acquistato da Corimbo, negozio di antichità e modernariato (1997); b) proviene dalla collezione Russo-Perez (1971); c) presso Antichità Squatriti, Roma (1999); d) presso *“Antichità Daneu”* 1974.

¹² Per un approfondimento sulla ceramica di Caltagirone si veda: A. Ragona, *Terracotta La cultura ceramica a Caltagirone*, Catania 1991.

¹³ Foto 6: il vaso a) proviene della collezione Bordonaro (1997); b) Antichità Palella; c, e, f) Antichità Athena; g, f) sono stati acquistati nel 1997.

¹⁴ La sigla senatoriale è SPQD *Senatus Populusque Drepanensis*.

¹⁵ Foto 7: i vasi a, b) sono stati acquistati nel 1997; c) Antichità Athena; d) la coppia di vasi uguali di cui è pubblicata solo una foto sono stati acquistati da Rosario Seidita. Nell'appunto scritto su un foglietto l'avvocato annota la provenienza in maniera poco chiara *“Collezione Contessa Lemore?”* (foto13).

¹⁶ Il monastero dopo la soppressione degli ordini religiosi, avvenuta nel 1866, dipendeva dal Ministero degli Interni.

¹⁷ Presso la Galleria regionale di Palazzo Abatelli sono conservati due esemplari appartenente ai due corredi (inv. 5891 e inv.5773).

¹⁸ Si veda: Governale A., *La maiolica di Burgio dalla metà del secolo XVI al XX*, Palermo, 2002; V. Ferrantelli, *‘nall’arte. Attività delle officine maiolicare di Burgio*, Agrigento 2004.

Maria Reginella
 La sala della ceramica del Museo Diocesano di Palermo.
 La collezione di vasi di Giacomo Spadaro⁴

¹⁹ Foto 8: a) è stato acquistato a Roma da antichità Squatriti; b, c) i due albarelli da Antichità Athena.

^{Foto 9:} a) è stato acquistato da Antichità Athena 2005; albarellino b, d) acquistato nel 1997; c) acquistato da Antichità Athena.

^{Foto 10:} il vaso b) è stato acquistato nel 1997; e) da Antichità Athena.

²⁰ Pubblicato in R. Daidone, 2005, p. 132.

²¹ Gli albarelli della fig. 8 b, c; quello della fig. 10 c sono stati pubblicati in Daidone 2005, pp. 137-139.

²² Una raffigurazione di san Luigi, in maniera più pittorica, sempre prodotto a Burgio agli inizi del XVII secolo, è presente in un albarellino di Palazzo Abatellis (inv. 5533) pubblicato in M. Reginella, *La farmacia di San Martino delle Scale* in Daidone 2005, p. 200.

²³ *Senatus Populusque Saccensis*, oppure S.P.Q.R.

²⁴ L'albarellino (inv. 5618) e il vaso (inv. 5677) presentano uno stemma con un leone rampante, il vaso (inv. 5753) invece un vascello.

²⁵ Pubblicato in Daidone 2005, p. 139.

²⁶ Foto 11: b) acquistato nel 1997; d) l'albarellino proviene dalla collezione Bordonaro; e) acquistato nel 1997; f) da Antichità Athena.

²⁷ Foto 12: a, c) Provengono dalla collezione Bordonaro (1995); h) Proviene dalla collezione Bordonaro ed acquistato da Antichità Seidita insieme a quelli di fattura trapanese.

²⁸ Si veda per un confronto: *Museo d'Arti Applicate. Ceramiche*, tomo III, Milano 2002, pp. 271-273

²⁹ Si veda per un confronto: *Museo della Ceramica di Deruta* a cura di G. Busti e F. Cocchi, Milano 1999, p. 237.

³⁰ *Museo d'Arti Applicate*. tomo I, 2002, p. 92

³¹ La fabbrica dei fratelli Manardi è documentata dalla seconda metà del seicento presso Porta di Brenta. Il versatoio presenta il nome del medicamento, la data e la sigla probabilmente del ceramista AF e alla base del manico l'iscrizione *Salamandra*. L'albarellino presenta uno stemma raffigurante un'aquila e un cane passante.

³² Si veda per un confronto: *Museo della Ceramica di Deruta*, 1999, p. 175. Iscrizione: *Gera pigra* utilizzata per le emicranie.

L'ATTIVITÀ DELL'ARGENTIERE GIOVANNI PAOLO ZAPPATI (1691-1758)
NELLA ROMA DEL SETTECENTO. DALLE «STANZE DELLI ARGENTIERI»
NEL PALAZZO DELL'ACCADEMIA DI PORTOGALLO ALLE MONUMENTALI
CANCELLATE DELLA BASILICA PATRIARCALE DI LISBONA

DI TERESA LEONOR M. VALE

Quando, nel marzo del 1728, tutti i portoghesi che non avevano residenza stabile a Roma, per obbedire all'ordine del re Giovanni V (1689-1750) loro sovrano lasciarono la città pontificia seguendo le orme del loro ambasciatore, trasferitosi a causa dell'interruzione dei rapporti diplomatici tra i due Stati¹, chiuse i battenti anche Palazzo Magnani, sede dell'Accademia di Portogallo.

Un inventario, redatto nel maggio successivo di quello stesso anno², ci conduce attraverso le sale ormai vuote di Palazzo Magnani, in via di Campo Marzio, che fino a pochi mesi prima aveva ospitato l'Accademia della Sacra Corona di Portogallo, e ci svela (a f. 71) l'esistenza delle «stanze delli Argentieri». Dalla lettura del documento apprendiamo inoltre che quegli ambienti avrebbero davvero potuto funzionare come una bottega, dato che troviamo il riferimento a «Vna padella di Rame che seruiua nel focone di argento» (f. 65v.): indicazione che rimanda all'esistenza di una stufa o forno per servizio degli argentieri. La notizia trova conferma in un pagamento reperito fra i conti dell'Accademia, avvenuto nel settembre 1728 (ma relativo a spese effettuate in precedenza), riguardante il carbone necessario al lavoro degli argentieri: «un conto di carbone dato per seruitio dell'Argentieri è cucina doppio l'ultimo saldo.»³.

Oltre a queste informazioni, una piccola nota posta sull'ultimo foglio dell'inventario sopra citato, scritta in una lingua fra il portoghese e l'italiano, recita quanto segue: «Libras 79:5 18 foram dadas a Giacomo Possi e Gio. Paolo Zapatti per scoagliare e mettere in opera nelli candelieri quali faceuano la muta per uno scontato nelli suoi conti.», consentendoci di comprendere come ai due argentieri Giacomo Pozzi (1682-1735) e Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) fossero stati consegnati pezzi di argento da fondere per essere utilizzati in seguito nei candelieri che stavano realizzando, regolandosi più tardi i conti. Infatti, in quegli anni sia Pozzi che Zappati erano impegnati nella realizzazione di diversi oggetti destinati all'uso liturgico nella Reale Basilica di Mafra, la cui opera era in corso⁴. Se Pozzi, scomparso nel 1735, non ebbe l'opportunità di continuare a lavorare a lungo per la committenza portoghese, tutt'altro occorre a Giovanni Paolo Zappati.

In effetti, una lunghissima collaborazione, durata sin dall'inizio della sua attività come argentiere patentato (1726) fino a pochi anni dalla sua scomparsa, vide Giovanni Paolo Zappati lavorare per la committenza portoghese. Il rapporto non si esaurì con le commissioni della Corona ma riguardò anche la chiesa nazionale in Roma, il cui governatore riferisce di Zappati come «nostro Argentiere

della Regia chiesa de Portoghesi»; l'argentiere operò inoltre per committenti privati quali il Terzo Ordine di S. Francesco, come avremo occasione di vedere più avanti. Questa collaborazione ebbe ulteriori sviluppi con altri membri della stessa famiglia. Sia il fratello di Giovanni Paolo, Giuseppe, indoratore e ottonaro, che i tre figli, Pietro (1720-1781), Antonio (n. 1726) e Giovanni Domenico (1729-1802), continueranno a lavorare tutti quanti per i portoghesi.

Col presente contributo ci proponiamo ripercorrere le vicende del sodalizio tra gli Zappati e la committenza portoghese, puntando l'attenzione in particolare su Giovanni Paolo e sugli aspetti finora meno studiati che lo riguardano⁵, per avviare una riflessione finalizzata a una conoscenza più approfondita del tema.

Argenti per Lisbona: la committenza reale

A partire della prima metà del Settecento e almeno fino ai primi decenni del secolo successivo, la famiglia Zappati ha avuto un ruolo importante nella scena della fiorente attività orafa romana, in particolare nella persona di Giovanni Paolo, figlio del capostipite Pietro, la cui attività si svolse tra il 1726, quando ottenne la patente di maestro argentiere, e il 1758, anno della scomparsa. Le notizie sul suo conto ce lo presentano come apprendista nella bottega di Francesco Morelli dal 1706 al 1708 e come lavorante già nel maggio del 1717; nel 1724 risulta esserne il deputato. A trent'anni si trasferì con la moglie, Margherita Ojetti, in via del Pellegrino, in una casa all'altezza del vicolo Savelli. Qui Giovanni Paolo stabilì la sua bottega, dove lavorò anche il fratello Giuseppe, la cui attività vi è attestata dal 1728. Il 30 maggio 1726 fu ammesso all'esame per la patente di maestro argentiere, che conseguì il 21 giugno dello stesso anno: come punzone scelse le due lettere A e M sovrapposte (con probabile allusione all'Ave Maria). Il periodo di massima fioritura professionale per l'argentiere romano va dal 1726 al 1747, a cui risale la maggior parte delle opere di carattere sia sacro che civile, e un forte incremento della clientela; egli abita e lavora sempre in via del Pellegrino, esattamente nella terza casa a sinistra che si incontra arrivando da via Sora. Nel 1748, tuttavia, lo si ritrova nuovamente in prossimità del vicolo Savelli. Giovanni Paolo Zappati si spense il 9 dicembre del 1758, dopo aver ricoperto le cariche di Quarto Console (1741-1743), Secondo Console (1743-1748) e Camerlengo (1748) all'interno della corporazione degli argentieri di Roma, e fu sepolto nella chiesa della Sacre Stimate⁶.

Per quanto riguarda la collaborazione con la Corona portoghese, Zappati legò il nome a due delle più importanti opere che il re Giovanni V commissionò a maestri argentieri italiani: gli arredi sacri per la Reale Basilica di Mafra e quelli per la Basilica Patriarcale di Lisbona. Su questi lavori, il cui studio ho avuto modo di approfondire in altra sede, mi limiterò a fare alcuni brevi cenni focalizzati sulla figura dell'argentiere capitolino.

Il documento più antico finora conosciuto che testimonia l'investimento da parte della Corona lusitana in arredi di manifattura italiana per la basilica di Mafra, risale al 17 dicembre del 1728: si tratta di una lettera⁷ scritta da José Correia de Abreu, alto funzionario della Segreteria di Stato portoghese (che fino al 1728, anno dell'interruzione dei rapporti diplomatici con la Santa Sede, fu uno dei responsabili dell'Accademia di Portogallo in Roma), indirizzata a Fra José Maria da Fonseca Évora (1690-1752),

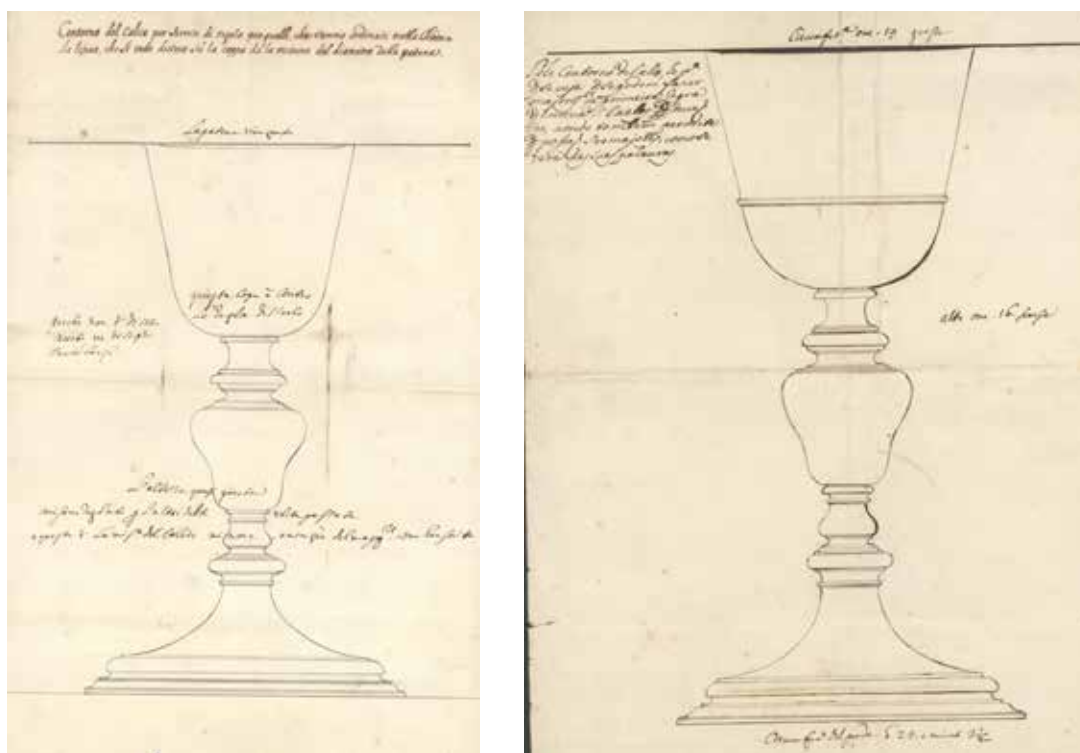
religioso francescano, allora agente diplomatico della Corona portoghese in territorio pontificio⁸. In questa missiva si gettano le basi per una commissione di argenti sacri successivamente definita e dettagliata in una fitta corrispondenza nella quale, insieme a minuziose indicazioni per gli artisti romani, furono inviati i disegni degli oggetti richiesti (non sempre di carattere artistico ma sempre con scopo informativo) (Fig. 1): soprattutto quest'ultimo aspetto pone in evidenza il rigido controllo esercitato da Lisbona sui lavori commissionati in Roma.

Il primo documento relativo alla ricezione degli argenti romani data invece al mese di luglio del 1729⁹: curiosamente, essa non rivela grande entusiasmo da parte dei committenti, che vi lamentano la scarsa qualità dei pezzi e le modalità d'imballaggio, considerate la causa di alcuni danni subiti dagli oggetti preziosi. Nella lettera del luglio 1729 sono nominati per la prima volta alcuni degli argentieri coinvolti nei lavori: si parla in concreto di Giacomo Pozzi e di Giovanni Paolo Zappati. Ecco cosa scriveva a tale proposito José Correia de Abreu: «[...] ho ricevuto gli argenti per Mafra, che si trovarono molto ordinari in generale, il che supongo risulterà del fatto che Pozzi e Zappati fossero molto presi dalle altre opere in corso, il calice maggiore, e più ricco, è arrivato rotto nel piede dovuto alla sua eccessiva sottilezza [...]»¹⁰,

D'altra parte, le fatture dei pagamenti effettuati dall'ambasciata portoghese, conservati presso la Biblioteca da Ajuda di Lisbona, attestano che Giuseppe Zappati, probabilmente il fratello più giovane di Giovanni Paolo, nel 1728 aveva ricevuto da Miguel Lopes Rosa, membro della Confraternita della chiesa nazionale, la somma di 208 scudi e 97 baiocchi per alcuni oggetti in metallo realizzati nella bottega di famiglia, e destinati al «palazzo di José Correia de Abreu»¹¹. Se ne può desumere quindi che già in quell'anno la famiglia Zappati fosse al servizio di committenti portoghesi, servizio che si protrasse per lungo tempo, e che vide la realizzazione di innumerevoli opere in argento, rame dorato e altri materiali, per non parlare della doratura di diversi pezzi¹². Alcuni destinati all'arredo dell'ambasciata, altri da inviarsi in Portogallo: tra questi ultimi rientrano con ogni probabilità quelli elencati nella ricevuta datata 16 agosto 1728: 12 basi quadrangolari per cartegloria, 8 capitelli, 4 busti di apostoli e 2 balaustre, tutto in rame dorato¹³.

Della numerosa e variegata collezione di oreficeria barocca che José Maria da Fonseca Évora, in veste di agente diplomatico della Corona portoghese, acquistò e/o commissionò nella città pontificia per la Basilica di Mafra, non ci è pervenuta che una minima parte, attualmente conservata nel Palácio Nacional di Mafra. Fra i tredici pezzi tuttora appartenenti alla collezione si individuano quattro calici (Fig. 2) e una pisside di Giovanni Paolo Zappati¹⁴.

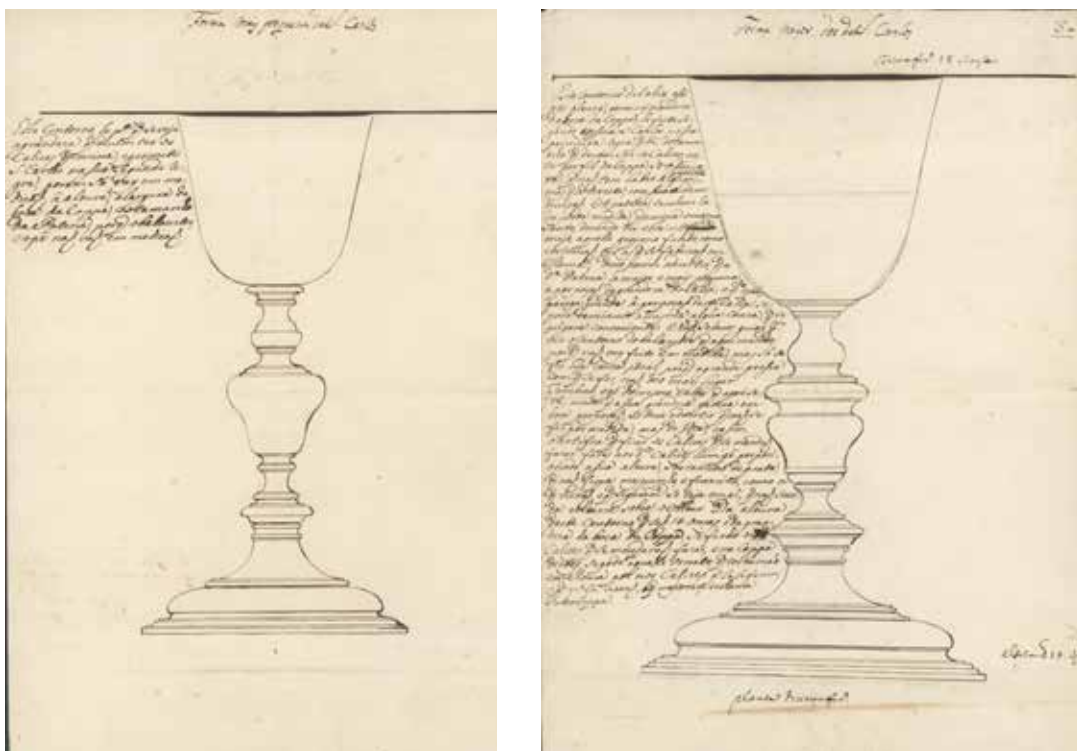
Sebbene stilisticamente ascrivibili al barocco, i calici e la pisside se ne distinguono tuttavia per una certa sobrietà negli ornati, in cui è ravvisabile l'intervento di Lisbona, e, in particolare, di José Correia de Abreu¹⁵: come si accennava sopra, infatti, il lavoro degli argentieri capitolini era tenuto sotto la costante supervisione della committenza portoghese (lettere e disegni circolavano in entrambe le direzioni tra Lisbona e Roma), che tendeva a sacrificare il fastoso stile romano a favore di un gusto nazionale, nonché di una maggiore funzionalità dei pezzi, secondo i dettami forniti da Carlo Borromeo¹⁶, le cui disposizioni erano osservate dai committenti con particolare attenzione. Così, ad esempio, non si doveva ridurre eccessivamente il diametro della



Figg. 1a-1b. *Disegno di modello di calice, destinato alla Reale Basilica di Mafra, inchiostro su carta. Biblioteca da Ajuda, Lisbona, Ms. 54-XIII-14, N° 57, N° 58. Courtesy of DGPC.*

base, poiché «giustamente si può temere che facilmente cada un calice sull'altare, cosa assolutamente da evitare»¹⁷. Allo stesso modo, nei calici non dovevano esserci ornati in alto rilievo, per non rendere difficile al celebrante tenerli in sicurezza durante la messa¹⁸.

La decorazione è infatti molto semplice, limitandosi a ricoprire la superficie con elementi prevalentemente geometrizzanti e vegetali, organizzati intorno a cartigli e incorniciati da cornici ritagliate, a bassissimo rilievo. Tale tipologia ornamentale è talvolta citata nella documentazione come «alla cinese», riferendosi ad una motivazione orientale, che va naturalmente ridimensionata nella sua accezione letterale. La verità è che tutti i pezzi di Mafra giunti fino a noi vantano una scelta decorativa eccezionale nel contesto della produzione romana. È interessante notare come sia stato possibile individuare, in quell'ambito, un calice di Giovanni Paolo Zappati (appartenente alla chiesa romana di Santa Caterina da Siena, in via Giulia) con le medesime caratteristiche descritte da Anna Maria Pedrocchi in questi termini: «Il calice presenta un modello dalle linee arrotondate ed una decorazione piuttosto inconsueta nell'argenteria romana dell'epoca, con ornati 'profani' stilizzati, in leggero aggetto.»¹⁹. Appare di conseguenza ancor più interessante il fatto che Giovanni Paolo Zappati sia l'autore di questo calice e che la data dell'oggetto, 1737-1739, corrisponda al periodo di pochi anni successivo alla realizzazione di quelli destinati alla Basilica di Mafra, quando



Figg. 1c-1d. *Disegno di modello di calice, destinato alla Reale Basilica di Mafra*, inchiostro su carta. Biblioteca da Ajuda, Lisbona, Ms. 54-XIII-14, N° 59, N° 60. Courtesy of DGPC.

l'argenteo romano continuava a lavorare per il Portogallo e per i portoghesi. Quindi, dal nostro punto di vista, questo calice può essere considerato come una solida testimonianza della diffusione del gusto veicolato dai pezzi di Mafra tramite il suo autore, al quale non è estraneo l'intervento del committente e dei suoi agenti, nel contesto romano²⁰.

Lo stesso principio è all'origine del programma decorativo dei calici: mentre la tendenza stilistica romana coeva prevedeva soluzioni ornamentali dal carattere accentuatamente scultoreo, in forte rilievo, negli analoghi oggetti destinati a Mafra i decori sono essenzialmente piani e consistono in motivi fitomorfi che racchiudono cartigli profilati da cornici a margine libero leggermente sbalzate. Sarà interessante notare che i due calici eseguiti dalla bottega familiare degli Arrighi (in cui lavoravano in quegli anni sia Giovanni Francesco, che Antonio e Agostino)²¹ e da Giacomo Pozzi, si rifanno chiaramente allo stesso modello e obbediscono agli stessi programmi morfologici e decorativi di quelli di Giovanni Paolo Zappati: ciò dimostra che furono forgiati sotto le rigorose direttive provenienti dal Portogallo (Fig. 3).

Quanto alla pisside dello Zappati, essa manifesta la stessa volontà di moderare gli ornati che abbiamo osservato nei calici, senza per questo allontanarsi eccessivamente, dal punto di vista formale, dal resto della produzione contemporanea²² (Fig. 4).

Teresa Leonor M. Vale
L'attività dell'argenteo Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento



Fig. 2a. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Calice*, 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 286, PNM 296, PNM 297, PNM 361). Courtesy of DGPC.

Un altro importante lavoro che vide impegnati gli argentieri romani per il Portogallo fu la realizzazione di arredi sacri destinati alla cappella reale di Giovanni V: questa fu elevata alla dignità di Basilica Patriarcale dal papa Clemente XI con la bolla *In supremo apostolatus solio* del 7 novembre 1716 e finalmente consacrata il 13 novembre 1746. Il nuovo statuto del tempio comportò la necessità di rinnovarne gli arredi, cui corrispose la decisione del sovrano di commissionare agli artisti della città pontificia – i quali, nello stesso periodo, erano impegnati nell'elaborazione dei pezzi destinati alla basilica di Mafra (fine anni '20-inizio anni '30) e alla cappella di San Giovanni Battista della chiesa di São Roque (anni '40) – oggetti liturgici che iniziarono ad arrivare a Lisbona nel febbraio del 1742: oltre a varie suppellettili e a numerosissimi reliquiari, ricordiamo qui un intero gruppo in argento dei Dodici Apostoli, una cancellata di modello romano destinata alla cappella maggiore, alle cappelle laterali e al battistero, e tre croci d'altare con rispettivo corredo di candelieri: di queste tre mute, due furono eseguite negli anni 30 da Antonio Arrighi, mentre la terza da Filippo Tofani (1694-1767) nel decennio successivo. Tali opere andarono distrutte in seguito al terremoto che rase al suolo

Lisbona il 1° novembre 1755. Ma attraverso i documenti sappiamo come fossero riconducibili a un preciso programma compositivo dettato da Giovanni V, che mirava a sposare il proprio gusto per la sontuosità e la ricchezza figurativa con la volontà di emulare l'allestimento dell'ambiente liturgico osservato nelle più importanti chiese capitoline, le caratteristiche decorative degli arredi sacri e l'uso che di essi veniva fatto durante la celebrazione. Questa parziale ricostruzione dei manufatti è resa possibile attraverso fonti scritte e illustrate: tra quelle scritte si annoverano la corrispondenza di cui si è precedentemente parlato, vari volumi manoscritti conservati nella Biblioteca da Ajuda di Lisbona, contenente i registri della contabilità dell'ambasciata portoghese a Roma. Grazie alla scrupolosa solerzia con cui l'ambasciatore Manuel Pereira Sampaio (1691-1750) annotava ogni spesa effettuata, la documentazione di cui disponiamo relativamente a questo periodo (anni '40 del Settecento) è ampia. La corrispondenza scambiata con il gesuita napoletano Giovanni Battista Carbone



Fig. 2b. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Calice*, 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 286, PNM 296, PNM 297, PNM 361). Courtesy of DGPC.



Fig. 2c. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Calice*, 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 286, PNM 296, PNM 297, PNM 361). Courtesy of DGPC.

Teresa Leonor M. Vale
L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento

(1694-1750), segretario del re (in Lisbona dal 1722) ci consente inoltre di conoscere meglio il procedere degli atti. Infatti, Pereira Sampaio, in una lettera del 1° agosto 1743, riferisce che in quei giorni quattro artefici stanno facendo le cancellate che si spera possano concludersi nella «più grande perfezione», «rispettando in tutto e per tutto gli avvisi, pianta e istruzioni inviate da V. Rma.»²³.

Tra le fonti illustrate, più o meno dirette, si segnalano invece i disegni presenti nel Museu Nacional de Arte Antiga e nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, ma il documento più prezioso per la conoscenza delle opere perdute è senza dubbio il cosiddetto *Album Weale*, dal nome dell'editore inglese John Weale che ne venne in possesso nell'Ottocento. Dopo varie vicissitudini che ne fecero addirittura ipotizzare la distruzione²⁴, esso fa attualmente parte dei fondi della Biblioteca della École Nationale Supérieure de Beaux-Arts di Parigi e fu da noi pubblicato nel 2017²⁵. Il codice riporta, sotto il titolo *Libro degli Abbozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte*, testimonianze scritte e disegni delle opere commissionate dalla corona portoghese agli argentieri romani per la Basilica Patriarcale e per la cap-



Fig. 2d. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Calice*, 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 286, PNM 296, PNM 297, PNM 361). Courtesy of DGPC.



Fig. 3a. Giacomo Pozzi (1682-1735), *Calice* 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 288).

PELLA di San Giovanni Battista²⁶, riunite anch'esse sulla base dei registri compilati da Manuel Pereira Sampaio.

Il *Libro degli Abbozzi...* costituisce dunque la pressoché unica fonte visiva per conoscere le caratteristiche degli oggetti andati distrutti in seguito al terremoto del 1755, che travolse la capitale portoghese. Tra questi se ne annovera uno proveniente dalla bottega Zappati: la cancellata destinata alla Cappella della Sacra Famiglia della Basilica Patriarcale, opera assai costosa commissionata tra il 1743 e il 1744.

Il 28 ottobre del 1747, il giornale *Mercúrio Histórico de Lisboa*, annunciava la collocazione delle quattro cancellate, menzionando la loro provenienza romana²⁷. I dettagli riguardanti la commissione e la realizzazione di questi lavori si trovano in un apposito volume, il *Libro delle Canscelate, Battistero et Altro*²⁸. Ciò che interessa qui sottolineare è che quella destinata alla cappella della Sacra Famiglia fu certamente forgiata dalla bottega degli Zappati, tra il 1744 e il 1747. E che per il suo compimento furono



Fig. 3b. Giovanni Francesco (1646-1730) o Antonio Arrighi (1687-1776), Calice, 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 287). Courtesy of DGPC.



Fig. 4. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Pisside*, 1729-1730, argento dorato, Palácio Nacional de Mafra (inv. PNM 183). Courtesy of DGPC.

Teresa Leonor M. Vale
 L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento

sicuramente interessati vari membri della famiglia, tra cui certamente Giuseppe, sia per la fusione che per l'indoratura.

Per questo lavoro l'argentiere romano ricevette a un ritmo regolare somme tra 200 i 3000 scudi romani per un periodo compreso tra il mese di agosto del 1744 e giugno del 1750²⁹, riguardanti alla «Cancellata di rame dorato, che si sta lauorando per ordine della Maestà di Portogallo», come si legge nel registro di uno di questi pagamenti, con data dell'11 novembre 1744³⁰. Ormai scomparsa, la cancellata dagli Zappati è però rappresentata nel *Libro degli Abbozzi...* dal quale possiamo dedurre come avrebbe potuto essere (Fig. 5).

Il *budget*, che ammontava complessivamente a 23000 scudi, comprendeva i costi del rame (1600 scudo), dell'oro, destinato alla doratura (6000 scudi), del modello (900 scudi) e, naturalmente, dell'esecuzione (14.500 scudi)³¹.

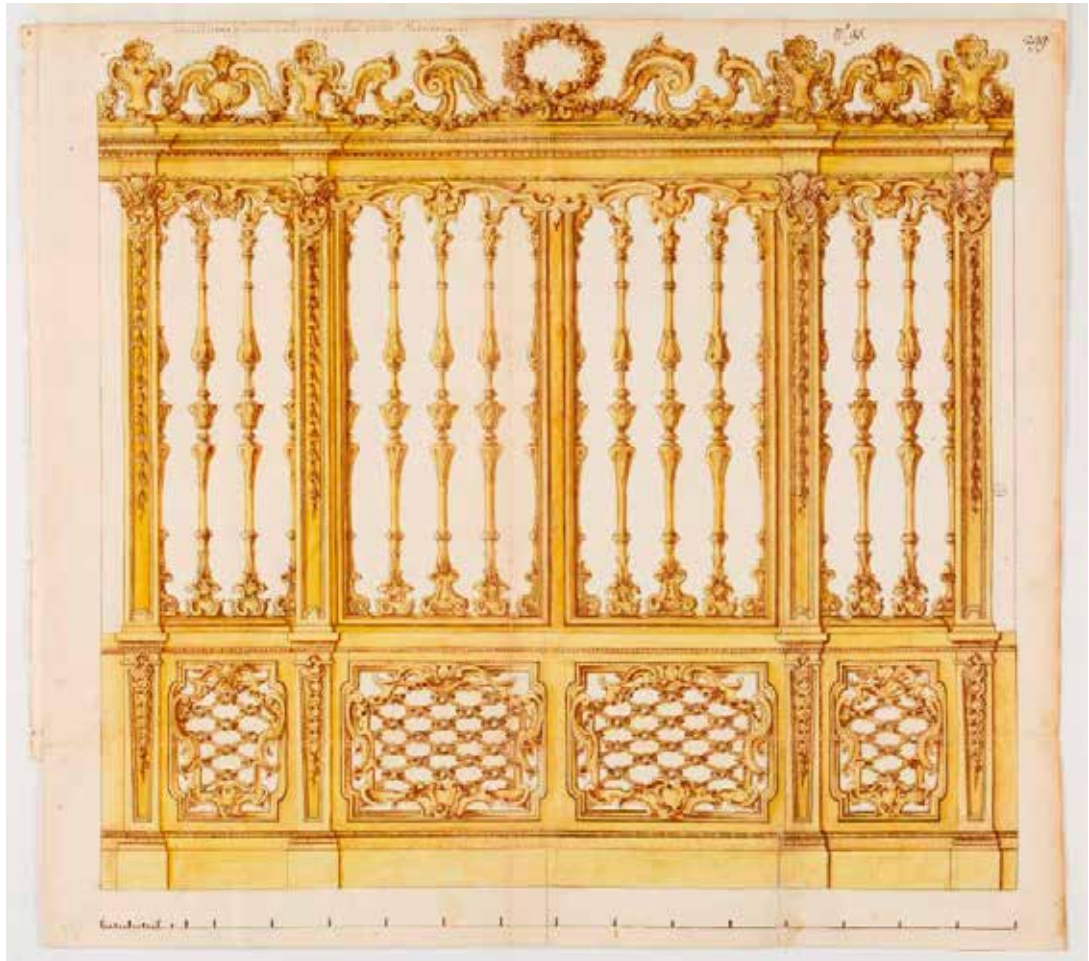


Fig. 5. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), disegno per la cancellata della cappella della sacra famiglia della Basilica Patriarcale di Lisbona. Libro degli Abozzi de Disegni delle Commissioni che si fanno in Roma per Ordine della Corte, f. 299. Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure de Beaux-arts de Paris, ms. 497. Courtesy of ENSBA.

Nel 1749 la cancellata realizzata dai Zappati era pronta, visto che nel registro del pagamento di 500 scudi, avvenuto l'8 dicembre di quell'anno, si può leggere «già terminate»³².

Stranamente, nell'ambito della complessa commissione di opere che oggi testimoniano con particolare eloquenza il desiderio di Giovanni V nel portare Roma a Lisbona, Giovanni Paolo Zappati sembra essere assente: considerando i lavori per la cappella regia fatta costruire nella città pontificia e poi installata all'interno della chiesa gesuitica di São Roque. Infatti, sembrerebbe che gli Zappati non fossero stati chiamati a collaborare nella magnifica e sontuosa collezione di argenti sacri destinati al servizio nella cappella di San Giovanni Battista. Tra i cospicui fondi della Biblioteca di Ajuda siamo riusciti a trovare un solo riferimento: un pagamento di 600 scudi fatto il 21 marzo del 1747 a Pietro³³ Zappati, «à Conto delli dorati per servizio della Cappella di S. M. di Portogallo»³⁴.

Teresa Leonor M. Vale

L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento



Fig. 6a. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Urna della Reposizione*, c. 1741, argento e argento dorato, Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma. Courtesy of IPSAR.

Teresa Leonor M. Vale
 L'attività dell'argenteiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma
 del Settecento



Fig. 7. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Urna della Reposizione*, c. 1741, argento e argento dorato: marchio dell'argenteiere, Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma.



Fig. 8. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Urna della Reposizione*, c. 1741, argento e argento dorato: rilievo di Cristo Morto, Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma. Courtesy of IPSAR.

Gli Zappati e la chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi di Roma

Se i manufatti di Giovanni Paolo Zappati realizzati per il Portogallo non sono stati oggetto di grande attenzione da parte della critica, quelli per la chiesa nazionale portoghese sono, fino a qualche anno fa, passati praticamente del tutto inosservati, se si eccettuano menzioni sporadiche³⁵. Eppure, i documenti conservati nell'archivio dell'Istituto Portoghese di Sant'Antonio parlano di una collaborazione lunga e continuativa: tra le *Filze delle giustificazioni della Venerabile Chiesa di S. Antonio dei Portoghesi* appaiono ricevute di pagamento risalenti agli anni '30, '40 e '50 del Settecento. Lo studio intrapreso a suo tempo da chi scrive sulle collezioni di argenti sacri della chiesa nazionale portoghese ha consentito di avere un più ampio panorama di

questa collaborazione lunga più di trent'anni, attestata da numerosi documenti tuttora conservati nell'Archivio dell'Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma, di cui, avendo avuto occasione di riferire e pubblicare, non si ritiene opportuno ripercorrere informazioni ormai note³⁶. Basta sottolineare che l'attività di Giovanni Paolo Zappati si svolgeva sia nell'ambito del restauro e della valorizzazione degli oggetti sacri che nella realizzazione di nuove opere, di cui ci danno notizia i registri dei pagamenti. Infatti, da una fattura del 4 luglio 1741, veniamo a sapere che l'argenteiere romano realizzò una muta di cartegloria: «La carta di Gloria, con l'In principio et Lauabo, com due Euangelista [sic] nella Cornice per ciascheduna di basso rilieuo, quattro puttini, é otto teste di Cherubino com nuuole é piastre per l'iscrizione [...]»³⁷. La descrizione, soprattutto nel particolare degli Evangelisti sbalzati, fa pensare alle cartegloria che Zappati aveva eseguito, qualche anno prima, per la chiesa del Terzo Ordine Francescano di Elvas, di cui ci occuperemo più avanti.

In un'altra ricevuta, del 17 maggio 1746, si fa riferimento a sei calici in argento dorato, «con piastra centinata è testine di Cherubino alla pianta balaustro, è sottocoppa è numero quattro patene»³⁸, la cui produzione valse a Zappati 294 scudi e 92 baiocchi, pagatigli il successivo 3 giugno³⁹, e a una coppia di torcieri per cero «Tutti Triangoli con rippoti di cartelle nelle cantonate, festoni, e teste di cherubino», per i quali ricevette 6.198 scudi e 82 baiocchi e mezzo il 6 ottobre del 1750⁴⁰.

Ma l'autore di questi pezzi non fu l'unico membro della famiglia Zappati a collaborare con la chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi: l'Archivio dell'IPSAR contiene documenti relativi ad almeno un pagamento effettuato a suo fratello Giuseppe, maestro fonditore, che, il 26 dicembre del 1748, emise una fattura in cui riferisce di «n.º 6 para



Fig. 9. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Urna della Reposizione*, c. 1741, argento e argento dorato: stemma reale, Istituto Portoghese di S. Antonio di Roma. Courtesy of IPSAR.

Teresa Leonor M. Vale
L'attività dell'argenteiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento

Teresa Leonor M. Vale
 L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma
 del Settecento



Fig. 10. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Cartagloria centrale*, 1734-1736, argento, chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas. Carlos Pombo e Courtesy of Nuno Grancho.



Fig. 11. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Cartagloria centrale*, 1734-1736, argento: marchi (della Reverenda Camera Apostolica e dell'argentiere), chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas. Courtesy of Nuno Grancho.

di cartegloria cioè N.º 12 piccole, e sei grande di ottone di verga di peso libre quattordici e mezzo in circa per muta, com sue tauole, e cartegloria stampate [...]»⁴¹. I 36 scudi richiesti per questi lavori in ottone gli furono pagati l'8 febbraio dell'anno seguente. Si deve notare che anche una parte dei pagamenti della committenza reale riguarda entrambi i fratelli e da quanto riferito si evince che comportava ogni genere di lavorazione concernente i metalli, preziosi e non⁴².

D'altra parte, in botteghe di famiglia come quella degli Zappati (o degli Arrighi, o ancora dei Gagliardi, anch'essi fonditori e argentieri romani impegnati in lavori commissionati dal Portogallo) accadeva assai di frequente che vari membri della stessa famiglia prendessero parte alla lavorazione di un oggetto ordinato da un cliente fisso. Una tale bottega poteva così ricoprire tutte le varie fasi della lavorazione dei metalli e, in alcuni casi, prestare il proprio servizio anche ad altre botteghe: è quanto accade, ad esempio, nel caso di dodici calici commissionati dall'ambasciatore José Maria da Fonseca Évora alla bottega degli Arrighi, che furono però dorati in quella degli Zappati⁴³.

Dopo la morte di Giuseppe e di Giovanni Paolo Zappati, la gestione della bottega passò ai figli di quest'ultimo, i quali continuarono a collaborare con la chiesa portoghese. Infatti, Pietro, Antonio, Giovanni e Domenico eseguirono un tabernacolo a baldacchino oggi perduto di cui si è già occupata Jennifer Montagu⁴⁴, e quattro mute di cartegloria. Una di queste, si noti, ai punzoni originali aggiunge quello di Tommaso Zappati (1748-1817) e il bollo camerale del 1795, dovuti probabilmente a un restauro successivo⁴⁵, che attesta ancora una volta tale continuità.

L'opera più importante nell'ambito della collezione di argenti sacri della chiesa nazionale portoghese di Roma è senza dubbio l'Urna della Reposizione, o del Santissimo Sacramento (Figg. 6 e 7). Destinata ad essere usata durante le celebrazioni del Giovedì Santo e del Venerdì Santo, essa presenta soluzioni decorative caratteristiche dell'epoca e un programma iconografico affidato ad attributi della Passione di Cristo: putti piangenti, la colonna della flagellazione, i flagelli, i chiodi della croce e la corona di spine, tutto dotato di una straordinaria carica espressiva. La suppellettile, dalle pareti trapezoidali, poggia su quattro piedi a voluta il cui disegno ritorna nei vertici superiori del trapezio, sui quali campeggiano cherubini. Sulla superficie principale, in rilievo, alcuni angeli piangono sul cadavere del Cristo (Fig. 8), mentre le due minori



Fig. 19. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Carta gloria centrale*, 1734-1736, argento (part.), chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas. Courtesy of Nuno Gancho.



Fig. 20. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Cartagloria centrale*, 1734-1736, argento: marchi (della Reverenda Camera Apostolica e dell'argentiere), chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas. Courtesy of Nuno Gancho.

sono occupate, rispettivamente, l'una da foglie di palme e gigli, simboli del martirio e della purezza, l'altra dallo stemma della casa reale portoghese (Fig. 9). Sulla parte superiore del coperchio, di foggia puramente architettonica, si indovina la presenza della colonna della flagellazione, e, sui lati, altri due cherubini in forte rilievo espongono alla vista dell'osservatore i chiodi e la corona di spine. A sormontare la struttura è una croce con l'iscrizione *INRI*; davanti ad essa, si incrociano la lancia e la canna con la spugna imbevuta d'aceto, dalle quali pendono i flagelli.

Dal punto di vista morfologico, l'opera risponde complessivamente ai canoni che emergono dalle incisioni raccolte e pubblicate da Filippo Passarini nelle *Nuove Inventioni d'Ornamenti* del 1698 e da Giovanni Giardini nel *Promptuarium Artis Argentariae* del 1714 (la cui prima edizione recava il titolo ben più modesto di *Disegni Diversi*)⁴⁶; queste, difatti, avevano riscosso molto successo presso gli argentieri, la stragrande maggioranza dei quali ben presto iniziò a trarne i modelli per le proprie creazioni. Ciononostante, è assai arduo trovare termini di paragone per l'Urna della Reposizione della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi. Forse un raffronto può essere proposto con quella conservata nel Museo degli Argenti di Firenze⁴⁷, attribuita a Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740) e realizzata agli inizi del Settecento in bronzo e argento dorato con lapislazzuli, perle, rubini, smeraldi e granati incastona-

ti. Di dimensioni minori ma dalla struttura morfologica molto simile a quella della chiesa portoghese⁴⁸ (superfici trapezoidali su piedi a voluta), l'Urna fiorentina si fa notare per l'armonia dell'elemento plastico e del ritmo scultoreo, unita a un perfetto equilibrio policromatico conferito dalle pietre preziose. Le scene della Passione di Cristo sono state attribuite all'orafo e argentiere di Augsburg, Adolf von Gaap (1600-1690) o, più verosimilmente per motivi cronologici, al figlio di questo, Johann Adolf (1667-1724).

La fama degli artisti coinvolti nella realizzazione di quest'opera aveva già raggiunto il Portogallo al tempo in cui fu commissionata l'Urna della chiesa lusitana: in una lettera inviata il 10 maggio 1730 da José Correia de Abreu – che in quella data aveva già lasciato la città capitolina ma ne conosceva profondamente l'ambiente artistico – all'allora ambasciatore portoghese José Maria da Fonseca Évora, è citato il nome di Soldani Benzi: “Padre Tambini introdusse qui il nome di un scultore chiamato Massimiliano Soldani Benzi; Vostra Reverendissima vi informerà sulle sue capacità, e considerandolo Professore in grado di sodisfare in modo capace, si servira di lui.”⁴⁹ La lettera, che aveva come oggetto la commissione di lavori destinati alla Reale Basilica di Mafra, rivela dunque che il nome dello scultore e bronzista italiano era conosciuto in Portogallo almeno dal 1730, quando si cercò di accertarne le competenze in vista di un suo coinvolgimento in un'opera così imponente. Dunque, non è da escludersi anche una conoscenza della sua poliedrica produzione artistica. Quanto a Johann Adolf von Gaap, i suoi contatti con l'ambiente lusitano sono addirittura precedenti e si ricollegano alla figura di Johann Friedrich Ludwig (1673-1752, in Portogallo conosciuto come João Frederico Ludovice). Anch'egli orafo, Ludwig esercitò una notevole influenza in campo artistico all'interno della corte di Giovanni V. Giunto a Lisbona da Roma nel 1700 per eseguire un tabernacolo destinato alla chiesa del collegio di Santo Antão-o-Novo, nella città pontificia era stato al servizio dei Padri Gesuiti almeno dal 1698, quando aveva preso parte alla decorazione dell'altare di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù⁵⁰. Proprio nell'ambito di quest'opera, Ludwig e Gaap ebbero occasione di lavorare insieme; in seguito, collaborarono nella stessa città (tra il 1699 e il 1700) anche all'urna sepolcrale di S. Luigi Gonzaga nella chiesa di S. Ignazio, eseguita con disegno dello scultore genovese Angelo de Rossi (1671-1715). Da questi dati emerge chiaramente come, agli inizi del XVIII secolo, esistesse un vivacissimo scambio culturale e artistico tra Roma e Lisbona favorito dall'azione di un personaggio carismatico quale l'ambasciatore e governatore della chiesa nazionale portoghese Manuel Pereira Sampaio. Alla luce di ciò, è lecito ipotizzare che l'Urna di Firenze fosse conosciuta, anche se solo attraverso dei disegni, dai committenti di quella destinata alla chiesa della nazione lusitana.

Lo stemma reale su uno dei lati minori ha fatto pensare che questo arredo fosse stato un dono dall'ambasciatore José Maria da Fonseca Évora, in nome del sovrano portoghese, alla chiesa nazionale. A confutare ciò è tuttavia l'esistenza di una ricevuta rilasciata il 7 novembre 1740 da Giovanni Paolo Zappati per il pagamento dell'Urna della Reposizione, che rivela chiaramente che essa fu commissionata dai responsabili della chiesa portoghese: «[...] in conto dell'Urna, è Carta di Gloria com l'In principio et Lauabo, che da me sottoscritto si fanno per seruizio della detta Regia Chiesa [...]»⁵¹.



Fig. 21. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Cartagloria del Vangelo*, 1734-1736, argento: marchi della Reverenda Camera Apostolica e dell'argenteiere, chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas. Courtesy of Nuno Gancho.

Inoltre, l'equilibrio fortemente prospettico degli elementi in rilievo che compongono l'effigie del Cristo Morto denuncerebbe l'utilizzo di un modello, o quanto meno di uno studio preliminare elaborato dall'argenteiere stesso o da uno scultore. Anche in questo caso, la risposta ci viene dall'archivio. In un'altra ricevuta emessa dallo Zappati il 4 luglio del 1741 si può infatti leggere: «La guarnizione del'Vrna de cartellami, putti, è basso rilieuo d'un Crocefisso morto nella parte d'auanti pesa libre quarantuno oncie dieci denari sedici ll^o (?) 41 d 10 i b che importa l'argento à l'oncia – scudi 502:70. Doratura di tutta l'ossatura della medesima Vrna, è doratura di mlti riporti – scudi 100:=. Fattura di tutta sopradetta guarnizione della medesima Vrna – scudi 350:= [...] Per le due Vrne di legno, cioè la prima seruita di Modello è farci tutti li Modelli di cera, è l'altra seruita d'ossatura per fermare l'argento accordato con l'intagliatore hauendola fatte considerare d'altri Professori intagliatori di Legno [...]»⁵². Particolarmente interessante è il riferimento ai «Professori intagliatori di legno», che confermerebbe l'ipotesi circa l'eventuale partecipazione di uno scultore all'elaborazione dell'Urna.

La committenza del Terzo Ordine Franciscano di Elvas

Sempre per la committenza portoghese, non dovuta però alla casa reale, Giovanni Paolo Zappati ha eseguito una muta di cartegloria in argento, destinata alla chiesa



Fig. 22. Giovanni Paolo Zappati (1691-1758), *Cartegloria dell'Epistola*, 1734-1736, argento: marchi della Reverenda Camera Apostolica e dell'argentiere, chiesa del Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, in deposito nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido, Elvas. Courtesy of Nuno Gancho.

dello Terzo Ordine di S. Francesco di Elvas, città del sud del Portogallo, oggi custodita nel Museu de Arte Sacra-Casa do Cabido della stessa città (Figg. 10 e 11). Un'ulteriore osservazione dei bolli ci consente di fare risalire la sua esecuzione al biennio 1734-1736 e correggere la datazione precedentemente proposta⁵³. Infatti, i marchi della Reverenda Camera Apostolica sarebbero il 99 e il 100⁵⁴ (Fig. 12). In alcuni documenti pervenuti nel frattempo si possono trovare dei riferimenti a queste cartegloria sin dal 1738, anno in cui proseguivano ancora i pagamenti, tuttavia senza nominare l'argentiere⁵⁵. Nel 1740 le cartegloria erano già a Elvas e si mandava pagare all'«agente della Compagnia di Gesù, il Reverendo Padre Francisco Gomes, in Roma per il lavoro che ebbe con la commissione delle cartegloria di argento che ora si trovano in casa nostra»⁵⁶.

Un altro documento⁵⁷ fornisce un ulteriore contributo per la più ampia conoscenza delle vicende della commissione della muta di cartegloria destinata alla chiesa del Terzo Ordine Franciscano di Elvas, rivelandoci come per il buon successo dell'operazione ebbe un ruolo essenziale il maggiordomo (dal 1732) D. Bernardino Mançano e Aguilar, un militare («Sargento-Mór da Cavallaria») ⁵⁸ che infatti prestò la somma necessaria alla realizzazione dei pezzi. Un'altra informazione altrettanto importante per la comprensione dell'accaduto, è senza dubbio la menzione esplicita al ruolo

Teresa Leonor M. Vale
L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma del Settecento

Teresa Leonor M. Vale
L'attività dell'argentiere Giovanni Paolo Zappati (1691-1758) nella Roma
del Settecento

svolto da due sacerdoti della Compagnia di Gesù, uno di Elvas, il reverendo padre Henrique da Silva (nato a Lisbona nel 1680 e che tra il 1734 e 1749 era al Collegio del Salvador di Elvas⁵⁹), e un altro, il reverendo padre Francisco Gomes, chiaramente nominato come «agente» in Roma, ossia un rappresentante della Compagnia nella città pontificia, forse impegnato nella risoluzione di questioni direttamente riguardanti il collegio di Elvas.

Questo fatto pone in evidenza quanto abbiamo sempre affermato: quando la committenza riguarda individui o congregazioni in ambito religioso il ruolo svolto nello stesso terreno dagli agenti intermediari è fondamentale. In questo caso, l'unica domanda pertinente sarebbe quella di chiarire per quale motivo i membri del Terzo Ordine Francescano si siano rivolti a un prete gesuita e non a un esponente dei francescani in Roma. Forse l'intervento del prete gesuita di Elvas (Padre Henrique da Silva) risultò più efficace e immediato, essendo probabilmente padre Francisco Gomes una persona con cui aveva un rapporto di prossimità o amicizia.

Il percorso intrapreso e sviluppato nel presente contributo pone in evidenza le occasioni e le molteplici modalità con cui Giovanni Paolo Zappati e la sua bottega cercarono di soddisfare la committenza portoghese: quando questa partiva dalla città lusitana, nel momento in cui riguardava il sovrano; oppure quando giungeva da Roma per la Chiesa di Sant'Antonio; o ancora quando proveniva dalla piccola città di Elvas ai confini con la Spagna, dove i membri del Terzo Ordine Francescano ricorsero a un sacerdote gesuita allora residente nella città pontificia, cui fu affidato in modo informale il ruolo di agente intermediario, pur di ottenere per la loro chiesa una muta di cartegloria realizzata nella prestigiosa Roma.

NOTE

¹ Si veda T. L. M. Vale, “L’interruzione dei rapporti diplomatici tra il Portogallo e la Santa Sede nel 1728: l’impatto sugli artisti e sulle commissioni in corso”, in *Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia*, (a cura di M. Coppolaro, G. Murace, G. Patrone), Roma 2022, pp. 43-49, 73-75 e la bibliografia precedente li indicata.

² Biblioteca da Ajuda (d’ora in poi BA), Ms. 49-IX-25, fls. 63-73: *Inventario di tutta la robba di Caza e Palazzo della Academia delli Signori Cavalieri Giuseppe Georgeo de Siqueira, e Giuseppe Correa de Abreu a di 23 Maggio 1728*- l’inventario fu da noi pubblicato nel libro *A Academia de Portugal em Roma ao tempo de D. João V*, Lisbona 2021, pp. 86-101.

³ BA, Ms. 49-VII-13, N° 220c, f. 265v.

⁴ Si vedano gli innumerevoli pagamenti fatti tra 1728-1734 in BA. Ms. 49-VII-13.

⁵ Dai Zappati ci siamo già occupati in T. L. M. Vale, ‘*só para ostentação da magestade, e grandeza*’. *Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basilica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra*, “Revista de Artes Decorativas”, N° 2, 2008, pp. 19-44, T. L. M. Vale, *L’atelier degli Zappati: opere per il Portogallo di una famiglia di argentieri romani del Settecento*, *Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura*, Vol. I, (a cura di E. Debenedetti) Roma 2011, pp. 197-215, T. L. M. Vale, *A Coleção de Prataria Sacra da Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma / La Collezione di Argenti Sacri della chiesa di Sant’Antonio dei Portoghesi in Roma*, Roma 2014, pp. 49-58, T. L. M. Vale, *Para o Rei e não só. Obras dos Zappati, ourives do Settecento romano, em Portugal*, in *Portugal, A Europa e o Oriente. Circulação de Artistas, Modelos e Obras*, (a cura di M. J. Ferreira, P. Flor, T. L. M. Vale), Lisbona 2015, pp. 87-103.

⁶ Questa sintesi biografica di Giovanni Paolo Zappati risulta di contributi colti da C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d’Italia*, Roma 1958-1959, A. Bulgari Calissoni, *Maestri Argentieri, Gemmari e Orafi d’Italia*, Roma 1987, *Studi sul Settecento Romano. Artisti e Artigiani a Roma I e II, Degli Stati delle Anime nel 1700, 1725, 1750, 1775*, (a cura di E. Debenedetti), Roma 2004-2005.

⁷ Biblioteca Nacional de Portugal (d’ora in poi BNP), Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, N° 7 Doc. 1, in parte pubblicato da A. A. de Carvalho, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, II, Lisbona 1962, p. 399.

⁸ Su Fonseca Évora si veda T. L. M. Vale, *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*, Lisbona 2015.

⁹ BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, N° 7 Doc. 5. Un brano di questa lettera fu pubblicato da A. A. Carvalho, *D. João V e a Arte do Seu Tempo*, cit., vol. II, p. 400. Il rinvenimento di questa lettera consente di anticipare la collaborazione di Zappati con la Corona portoghese di due anni rispetto a quanto riportato da Alvar González-Palacios sulla base di fonti precedenti – cfr. A. González-Palacios, *Appunti per un lessico Romano-Lusitano*, in *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del Suo Tempo*, (a cura di S. Vasco Rocca, G. Borghini), Roma 1995, p.444.

¹⁰ “[...] recebi a encomenda de prata pera Mafra, a qual se achou muito ordinaria no seo tanto, o que suponho naceria de Pozzi e Zappati terem muito que fazer nas outras obras, que tem entre mãos pera câ, o cálix major, e mais rico já vinha quebrado no pê pella sua muita sotilleza [...]”, BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, N° 7 Doc. 5, f. 1v.

¹¹ BA, Ms. 49-VII-13, N°5a; forse si trattava infatti di Palazzo Magnani, visto che in quelli anni il palazzo di via di Campo Marzio veniva menzionato nei documenti come “*Palazzo dei Signori Portoghesi*”, e lì residivano José Correia de Abreu e José Jorge de Sequeira, i due responsabili dell’accademia.

¹² Cfr. BA, Ms. 49-VII-13, N°5a, N° 23, N° 42, N° 65, N° 67, N° 101, N° 114, N° 132, N° 136, N° 138, N° 229, N° 245, N° 258, N°275, N° 275b, N° 278, N° 278b, N° 278c, N° 301, N° 305, N° 324, N° 328, N° 331, N° 338, N° 342, N° 348a, N° 348b, N° 335, N° 359, N°363, N° 367, N° 370, N° 373, N° 380, N° 387, N° 403, N° 412, N° 420, N° 435.

¹³ Cfr. BA, Ms. 49-VII-13, N°278.

¹⁴ Inv. PNM 286, inv. PNM 296, inv. PNM 297, inv. PNM 361 e inv. PNM 183.

¹⁵ Come conferma il seguente brano tratto da una lettera dal 2 agosto 1729: “*Todos os ditos cálices serão dourados por dentro, e por fora, e por baixo dos pés; os quais terão diuerso feitio dos que Vossa Reverendissima mandou, porque alem de estes terem as copas feitas ao estilo Romano, e não segundo as regras de S. Carlos, tinham os pés muito pequenos, que justamente se pode reçar que com facilidade volte um calix sobre o Altar, o que se beue obviar por todos os principios, e pera isto não he necessario faze-los demaziadamente grandes os pés, porque alem de parecerem obra de Aldea, he desnecessario, e assim basta que sejam alguma couza maiores daqueles que mandou Vossa Reverendissima. Tambem se deue aduertir que não sejam tão franzinos de prata, como ja notei a Vossa Reverendissima na minha ultima carta, e se deue procurar que esta noua Commissão seja feita com mais atenção pellos artefices, tanto em terem mais prata, que não fiquem tã franzinos, como em serem os mais pequenos da altura de 14 onças de passeto, com as copas do garbo e feitio do risco que mando a Vossa Reverendissima. Estes Calices terão um Lauor moderado, porem destinto dos 3 maiores, e que deuem ser mais ricos.*”, BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, N° 7 Doc. 8., f. 2v.

¹⁶ C. Borromeo, *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae Libri II*, (edizione di Stefano della Torre e Massimo Marinelli), Vaticano 2000 (1ª ed. 1577).

¹⁷ «*justamente se pode reçar que com facilidade volte um calix sobre o Altar, o que se deue obviar por todos os principios*», BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, N° 7 Doc. 8., f. 2v.

¹⁸ «*sem que o rilievo do Lavor possa molestar as mãos do Sacerdote quando nellas pegar*», lettera di José Correia de Abreu per Fonseca Évora, 6 aprile 1734, BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, Mss. 41, N° 7, Doc. 72, f. 1v.

¹⁹ A. M. PEDROCCHI, *Argenti Sacri nelle Chiese di Roma dal XV al XVIII Secolo*, Roma 2010, p. 85.

²⁰ Su questa decorazione «alla cinese» nell'ambito della committenza portoghese di veda T. L. M. Vale, *A decoração 'alla cinese': expressão de um gosto português no contexto do barroco romano*, “*Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património*”, 2ª Série, N° 1, 2013, pp. 96-101.

²¹ Sugli Arrighi si veda: J. Montagu, *Antonio Arrighi Silversmith and Bronze Founder in Baroque Rome*, Todi 2009.

²² Seppure estranei alla committenza portoghese ci sembra opportuno riferire che, databili degli successivi anni 30 e 40, sussistono tutt'oggi opere reallizzate da Giovanni Paolo Zappati nelle chiese dei Cappuccini di Ascoli Piceno, di San Marcello al Corso e di Santa Caterina da Siena in via Giulia, in Roma e di Santa Maria delle Grazie a Faenza: rispettivamente, un reliquiario a ostensorio di San Serafino da Montegrano, uno del Legno della Santa Croce datato 1737 e una lastra da Messale eseguita tra il 1749 e 1751 - cfr. A. Bulgari Calisconi, *Maestri Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, 1987, p. 446, G. Barucca, B. Montevecchi, *Beni Artistici. Oreficeria*, Milano 2006, p. 200 e G. Barucca, J. Montagu, *Ori e Argenti. Capolavori del Settecento da Arrighi a Valadier*, Milano 2007, p. 126.

²³ BA, Ms. 49-VII-33, f. 301: “*unindo-se em tudo aos avizos, planta, e instrucção que V. Rma. Me remete*”.

²⁴ Si veda Marie Thérèse Mandroux-França, *Rome, Lisbonne, Rio de Janeiro, Londres et Paris: Le Long Voyage du Recueil Weale, 1745-1995*, “*Colóquio Artes*”, N°109, 1996, pp. 5-22.

²⁵ Ove giunse come donazione dell'architetto Joseph-Michael Lesoufache, nel 1889. Collocazione attuale: Biblioteca della École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, Parigi, ms. 497, pubblicato come *From Rome to Lisbon. An album for the Magnanimous King*, (a cura di T. L. M. Vale), Lisbona 2015.

²⁶ Sugli argenti romani per la Patriarcale si veda T. L. M. Vale, *Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon*, “*The Burlington Magazine*”, Vol. CLV, N° 1.323, 2013, pp. 384-389 e su quelli della cappella di S. Giovanni Battista: T. L. M. Vale, *Eighteenth-century Roman Silver for the chapel of St John the Baptist of the church of S. Roque, Lisbon*, “*The Burlington Magazine*”, Vol. CLII, N° 1.289, 2010, pp. 528-535 e T. L. M. Vale, *A Ourivesaria. Do carácter único da coleção de ourivesaria da Capela de S. João Batista*, in *A Capela de S. João Batista da Igreja de S. Roque. A Encomenda, a Obra, as Coleções*, (a cura di T. L. M. Vale), Lisbona 2015, pp. 199-247

²⁷ “*Tem-se posto os 4 cancellos na Sta. Igreja Patriarcale em os Altares da Capella mor, Sacramento, Sacra Familia e Coreto, os quais vierão de Roma [...]*”, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CIV/1-17.

- ²⁸ BA, Ms. 49-IX-33; cfr. anche BA, Ms. 49-VIII-29, Ms. 49-IX-22 e Ms. 49-IX-31.
- ²⁹ Si veda T. L. M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal: presença e influência*, Lisbona 2016, pp. 592-596 (Tabella 44) con riferimento a tutti i pagamenti fatti a Zappati.
- ³⁰ BA, Ms. 49-VIII-13, f. 288, un' esempio tra tanti.
- ³¹ Biblioteca della École Nationale Supérieure de Beaux-Arts, Parigi, ms. 497, f. 297, pubblicato come *From Rome to Lisbon. An album for the Magnanimous King...*, 2015.
- ³² BA, Ms. 49-VIII-18, f. 229.
- ³³ Forse un errore nel riferirsi a Paolo Zappati (che così viene spesso chiamato neidocumenti) o Pietro ha ricevuto questa somma al nome di suo padre, com'è anche successo con qualche altro pagamento.
- ³⁴ BA, Ms. 49-VIII-16, f. 30.
- ³⁵ Cfr. P. Maglione, *Sant'Antonio dei Portoghesi in Roma*, Roma 1931, p. 43, e S. Vasco Rocca, *Giovanni Paolo Zappati (1691-1758). Repositorio*, in *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del Suo Tempo...*, p. 464 e A. P. Cardoso, *A Presença Portuguesa em Roma*, Lisbona 2001, p. 136.
- ³⁶ T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi in Roma / A Coleção de Prataria Sacra da Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma*, Roma 2014.
- ³⁷ T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri ...*, 2014, Appendice documentaria, Doc. 5.
- ³⁸ AIPSAR, Filza 9, 1745-1746 (senza titolo), Doc. 56.
- ³⁹ AIPSAR, Filza 9, 1745-1746 (senza titolo), Doc. 56.
- ⁴⁰ T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri ...*, 2014, Appendice documentaria, Doc. 6.
- ⁴¹ T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri ...*, 2014, Appendice documentaria, Doc. 7.
- ⁴² Si veda T. L. M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal...*, 2016., pp. 592-596 (Tabella 44).
- ⁴³ Archivio di Stato di Roma, *Ospizi*, SS.Trinità dei Pellegrini, busta n° 228.9, f. 51v., pubbl. da J. Montagu, *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze founder in baroque Rome...*, 2009, p. 200.
- ⁴⁴ Cfr. "Due appunti sugli argenti romani del Settecento", in *Studi sul Settecento Romano. Palazzi, chiese, arredi e scultura I*, (a cura di E. Debenedetti), Roma 2011, pp. 217-227
- ⁴⁵ Su questi oggetti si veda T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri ...*, 2014., pp. 34-35.
- ⁴⁶ Filippo Passarini, *Nuove Inventioni d'Ornamenti d'Architettura e d'Intagli Diversi Utili ad Argentieri Intagliatori Riccamatori et Altri Professori delle Buone Arti del Disegno*, Roma 1698, f. 9 e Giovanni Giardini, *Promptuarium Artis Argentariae: ex quo, centum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aere incisus tabulis propositis, elegantissimae, ac innumerae educi possunt novissimae ideae ad cujuscumque generis vasa argentea, ac aurea inveniendae, ac conficiendae. Opus non modo artis tyronibus, verum etiam provecis magistris sane per utile invenit, ac delineavit Joannes Gierdini ac in duas partes distribuit*, Roma 1759, ff. 19 e 20
- ⁴⁷ Inv. A.s.E. 1911 n. 78.
- ⁴⁸ 62cm di altezza, l'urna della chiesa dei Portoghesi ha 89 cm di altezza; per l'Urna del Santissimo del Museo degli Argenti di Firenze, si veda Marilena Mosco, Ornella Casazza, *Il Museo degli Argenti, Collezioni e Collezionisti*, Firenze 2007, pp.156-157.
- ⁴⁹ "O Padre Tambini mandou aqui enculcar um Escultor, que chamão Massimiliano Soldani Benzi; V. Rma. Se informe da sua Capacidade, e achando ser Professor capas de dar boa satisfação de si, se servirá delle.", BNP, Secção de Reservados, Fundo Geral, mss. 41, N° 7, Doc. 21, f. 6v., pubbl. da T. L. M. Vale, *A escultura Italiana em Mafra*, Lisbona 2002, pp. 128-132.
- ⁵⁰ Sull'attività di Ludwig a Roma e in Portogallo si veda T. L. M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal...*, 2016, pp. 279-303.
- ⁵¹ T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri ...*, 2014, Appendice documentaria, Doc. 4.
- ⁵² T. L. M. Vale, *La Collezione di Argenti Sacri ...*, 2014, Appendice documentaria, Doc. 5.
- ⁵³ Si veda T. L. M. Vale, *Da forma e da preciosidade da palavra. A presença de sacras barrocas italianas na celebração religiosa do Portugal de Setecentos*, in *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, (a cura di G. V. Sousa), Porto 2012, pp. 81-97 e T. L. M. Vale, *Para o rei e não só. Obras dos Zappati, ourives do Settecento romano, em Portugal...*, 2015, pp. 96-97; sulle cartegloria si veda anche: M. H. Z. Cabeças, 'Com suas figuras de relevado mil vezes bem feytas', "Invenire. Revista de Bens Culturais da Igreja", N° 11, 2015, pp. 40-45 e M. H. Z. Cabeças, *O Triunfo do Barroco. Talha*,

escultura de madeira e ourivesaria de prata da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Elvas na primeira metade do século XVIII, "ARTis On", N° 1, 2015, pp. 96-98.

⁵⁴ E non i 120a e 120b – si veda C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, 1958-1959 e A. Bulgari Calissoni, *Maestri Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, 1987.

⁵⁵ Arquivo da Ordem Terceira de S. Francisco, Elvas (d'ora in poi AOTSFE), Livro de Despesa, Livro 176, f. 20. Ringrazio il Dott. Nuno Gancho l'indicazione dei documenti degli archivi di Elvas.

⁵⁶ "Despendeu o N. Ir. Sindico vinte e quatro mil reis, que a Meza mandou dar de luvas ao Agente da companhia de Jezus o R. Padre Francisco Gomes assistente en Roma por mam do R. Padre Henrique da Silva, pelo trabalho que teve com a encomenda, que se lhe fes das Sacras de prata que se acham em nossa casa", AOTSFE, Livro de Despesa, Livro 176, f. 28; le cartegloria compaino poi negli inventari successivi: AOTSFE, *Livro do Inventário dos Bens da Ordem*, N° 45, 1765, f. 28 e *Livro do Inventário da Venerável Ordem 3ª de S. Francisco da Cidade de Elvas*, 1837, f. 26.

⁵⁷ AOTSFE, *Memórias e Princípios da Nossa Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Elvas*, ff. 33-34; si veda anche Arquivo Histórico Municipal de Elvas, *Outros Documentos*, Memórias para a História de Elvas (Legado de Luiz F. A. Nunes), Mss. V/ 113, f. 87v.

⁵⁸ Questo membro e benefattore del Terzo Ordine Francescano di Elvas è sepolto (assieme alla moglie) nella chiesa e l'epitaffio fa riferimento alla sua generosità; su di lui si veda Pe. Fr. J. de Belém, *Chronica Seráfica da Santa Provincia dos Algarves da Regular Observancia de Nosso Serafico padre S. Francisco...*, Parte IV, Lisbona 1758, pp. 467-468.

⁵⁹ Sul collegio si veda A. J. T. C., *A Companhia de Jesus em Elvas. Notas para a História do Collegio de S. Thiago*, Elvas 1931, L. Keil, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*, Lisbona 1943, F. Rodrigues, *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, Tomo 3, Vol. 1, Porto 1944, L. B. Guerra, *Colégios de Lisboa, Setúbal, Santarém, Évora e Elva- Companhia de Jesus: Arquivo do Tribunal de Contas*, Lisbona 1972, R. Lobo, *O colégio jesuíta de Santiago, em Elvas*, "Monumentos", N° 28 (2008), pp. 120-127 e I. G. Pinho, M. J. Coutinho, *O Colégio Jesuíta de São Tiago de Elvas: construção, materiais e intervenientes*, "Construir Património", N° 40, 2022, pp. 29-48.

LE ARDESIE DIPINTE DELLA CHIESA DEL SANTO SEPOLCRO A BAGHERIA E L'INEDITA MATER DOLOROSA: IPOTESI DI STUDIO

DI LISA SCIORTINO

La prima pietra della Chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme di nostro Signore Gesù Cristo nella cittadina alle porte di Palermo fu posta nell'anno 1740, come si evince dall'atto notarile firmato da Stefano Sardo e Fontana del 2 luglio di quell'anno, dal principe don Nicolò Branciforti per dare la possibilità a tutti i contadini che abitavano in quel territorio e a coloro che venivano a villeggiare nel feudo di Sant'Elia, di partecipare alla santa Messa nei giorni festivi e di precetto. A causa della morte del principe, i lavori furono sospesi per riprendere nel 1744 con il sacerdote don Giuseppe Toscano di Casalvecchio di Puglia, in carica fino al 1769. La chiesa fu benedetta da don Silvestro Allone, cappellano curato di Bagheria. Don Toscano, cappellano della chiesa battesimale Maria Vergine 'della Bagaria', fu nominato primo Rettore della chiesa del Santo Sepolcro. Qui commissionò e fece collocare cinque tavole in ardesia dipinte ad olio¹.

L'ardesia, che è una roccia tenera, facilmente divisibile in lastre sottili, leggere, compatte, di colore nerastro, tende a schiarirsi per ossidazione dal momento dell'estrazione fino ad assumere una pigmentazione grigio chiara. Generalmente considerata materiale di impiego popolare, fu utilizzata anche per pitture di uso domestico, immagini devozionali, capezzali o edicole votive². La sua fragilità ha fatto sì che molti esemplari, con il tempo, si deteriorassero o si rompessero. Per tale motivo, le opere custodite nella chiesa del Sepolcro di Bagheria, in buono stato di conservazione soprattutto grazie al fatto di non essere state mai rimosse dalle pareti, risultano ancora più preziose.

I cinque dipinti raffigurano soggetti diversi.

La *Deposizione* (96x73 cm), la sola della serie a soggetto unico, mostra il Cristo esanime, in parte avvolto nel sudario, che divide in diagonale la scena da destra verso sinistra. Mentre tre uomini spostano il corpo di Cristo, Maria Maddalena prega in ginocchio. In basso sono ripresi i simboli della Passione di Cristo: i tre chiodi, la tenaglia, il martello, la corona di spine, i dadi, il contenitore della mirra (?), il velo della Veronica, la spugna imbevuta di aceto. Dietro, la Madonna sorretta da una figura femminile assiste alla scena con dolore. Il dipinto è completato nella sezione inferiore dall'iscrizione PRO DEVOTIONE ET EXPENSIS REV. SAC. D. IOSEPH TOSCANO/ TERRAE CASALIS VETERENSIS ANNO DOMINI MDCCXXXVI (Fig. 1) e da uno stemma coronato che è ripetuto su tutte le tavole della serie (Fig. 2). Così com'è dipinto, lo stemma è piuttosto insolito e sfugge alle regole canoniche e consuete dell'araldica, a partire dalla corona che non rappresenta alcuna dignità nobiliare. Il troncato superiore potrebbe essere dei Pilo, antico casato giunto in Sicilia nel XVI seco-

Lisa Sciortino
 Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita
 Mater Dolorosa



Fig. 1. Pittore siciliano, *Deposizione*, olio su ardesia, 1736, Bagheria, Chiesa santo Sepolcro.



Fig. 2. Pittore siciliano, *Stemma*, olio su ardesia, 1744, Bagheria, Chiesa santo Sepolcro, part.

lo, la cui arme si presenta con campo azzurro, due leoni coronati d'oro, affrontati e contrarampanti ad un albero di pero sradicato sormontato da stelle. Ma la sezione inferiore dello stemma non ha riscontro preciso sebbene rassomigli a quello dei Ranieri, famiglia di Messina estinta alla fine del Settecento. Riguardo al committente Toscano e alla sua provenienza da Casalvecchio di Puglia, si osserva che gli scudi del Comune nonché delle famiglie locali sono del tutto diversi. Forse il prelado aveva uno stemma di famiglia che non risulta nei testi e nei siti dedicati consultati, oppure aveva realizzato uno stemma proprio sfuggendo alle regole dell'araldica e concedendosi diverse 'licenze poetiche', cosa affatto sporadica per gli ecclesiastici che componevano la propria arme³. La data riportata sul dipinto, il 1736, dimostra una committenza dell'opera da parte del prelado antecedente all'erezione della chiesa. Una delle tavole presenti in chiesa raffigura *Sant'Elia* (127x97 cm), verosimilmente in riferimento alla denominazione del feudo in cui insisteva l'edificio. L'immagine centrale del Santo, accompagnata in basso a destra dal medesimo stemma che si ritrova sul citato dipinto con la *Deposizione*, è raffigurata come un anziano dalla barba bianca, stante, accompagnato da alcuni suoi attributi iconografici come il libro delle Sacre Scritture e la spada di fuoco. Dal momento che il monoteismo pareva soffocato e la maggioranza del popolo aveva abbracciato l'idolatria, Elia si presentò dinanzi al re Acab ad annunciargli, come castigo, tre anni di siccità. Abbattutosi

il flagello sulla Palestina, Elia ritornò dal re e per dimostrare la vacuità degli idoli lanciò la sfida sul monte Carmelo contro i quattrocento profeti di Baal. Quando sul solo altare innalzato da Elia si accese prodigiosamente la fiamma e l'acqua invocata scese a porre fine alla siccità, il popolo esultante linciò i sacerdoti idolatri. Non appena Elia sembrò avere un attimo di cedimento alle affezioni, un angelo lo confortò porgendogli una focaccia e una brocca d'acqua; poi Dio stesso gli apparve, restituendogli l'indomito coraggio di un tempo. Ad Elia sono attribuiti anche alcuni miracoli i quali, assieme ai fatti salienti della sua vita riferiti, sono narrati nelle venti scene che circondano la figura del profeta. L'opera è completata in basso dall'iscrizione SAC. D. GIUSEPPE TOSCANO 8 MARZO 1750 13^a INDITIONE (Fig. 3).

Santa Rosalia (127x97 cm) ha la medesima impostazione e le stesse dimensioni del dipinto con Sant'Elia. La Santa, in posizione centrale, è ripresa in piedi e accompagnata dagli usuali emblemi che la contraddistinguono: la croce, la corona di rose sul capo che rievocano il nome, la conchiglia del pellegrino, il bastone. L'iconografia è dunque costruita intorno a dei simboli che diventano un richiamo al vissuto e alle vicende della Santa cosicché l'apparente similitudine delle immagini, lungi dall'essere una mera e sterile ripetizione, entra a far parte del linguaggio universale che ha attraversato luoghi e secoli. Proprio il popolo, che è il principale referente dell'immagine sacra, è così in grado di riconoscere la figura rappresentata senza necessariamente essere in grado di leggerne il nome, unicamente guardando gli elementi che la identificano. Nella sezio-



Fig. 3. Pittore siciliano, *Sant'Elia*, olio su ardesia, 1750, Bagheria, Chiesa santo Sepolcro.



Fig. 4. Pittore siciliano, *Santa Rosalia*, olio su ardesia, metà XVIII secolo, Bagheria, Chiesa santo Sepolcro.

Lisa Sciortino
 Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita
 Mater Dolorosa



Fig. 5. Pittore siciliano, *Sant'Onofrio*, olio su ardesia, 1747, Bagheria, Chiesa santo Sepolcro.



Fig. 6. Pittore siciliano, *Sacra Famiglia*, olio su ardesia, 1744, Bagheria, Chiesa santo Sepolcro.

ne inferiore dell'ardesia in esame sono ritratti Monte Pellegrino con il porto della città di Palermo e la grotta che accolse la Santa. In basso a destra è ripetuto lo stemma coronato. La figura centrale della Patrona del capoluogo siciliano, assunta a protettrice della città nel 1624 quando furono ritrovate le sue spoglie mortali proprio su Monte Pellegrino con la conseguente liberazione dalla peste che affliggeva la popolazione, è incorniciata da venti piccole scene che narrano momenti della vita dell'eremita (Fig. 4).

Sant'Onofrio (127x97 cm) ripete ancora una volta la stessa impostazione e le identiche dimensioni delle ardesie appena descritte. Il Santo, al centro, è raffigurato ricoperto di peli e in preghiera con lo sguardo volto verso l'alto. La leggenda lo vuole figlio di un re, a lungo desiderato, ma che, appena nato, fu indicato da un demone come figlio di una relazione adulterina della regina. Tuttavia, sottoposto alla "prova del fuoco", ne sarebbe uscito indenne. Giovane, si isolò dedicandosi alla vita eremitica. Il monaco egiziano Pafnuzio, desideroso di conoscere la vita degli anacoreti del deserto, lo incontrò e trascorse con lui gli ultimi giorni di vita di Onofrio a cui dette sepoltura in una grotta. È, assieme a Santa Rosalia e altri, uno dei patroni di Palermo, dove è ritenuto protettore di chi cerca oggetti smarriti nonché delle donne che cercano marito. Il dipinto custodito nella chiesa del Sepolcro è completato da venti scene della vita del Santo e in basso trova posto il consueto stemma e l'iscrizione S. ONOFRIO RE DI PERSIA ED EREMITA A. 8 APRILE 1747 (Fig. 5).

La tavola con la *Sacra Famiglia*, di poco più piccola delle altre (118x95 cm), presenta al centro le figure della Vergine, di Gesù volto verso la Madre, e di Giuseppe con il ba-



Fig. 7. Pittore siciliano, *Addolorata*, olio su ardesia, metà XVIII secolo, Bagheria, collezione privata.



Fig. 8. Pittore siciliano, *Addolorata*, olio su ardesia, metà XVIII secolo, Bagheria, collezione privata, part.

Lisa Sciortino
 Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita Mater Dolorosa

stone fiorito. La scena è completata in alto dalla colomba dello Spirito Santo e da una nuvola di testine di cherubini alate. In basso è l'usuale stemma nobiliare. L'immagine della Famiglia di Nazareth è circondata da quindici scene concernenti gli episodi più celebri della Loro vita e ospita in basso la lunga iscrizione: IESV ESTO MIHI JOSEPH ET VIRGO MARIA SUSCIPIANT ANIMAM, DEPRECOR INDE MEAM/PER DEVOTIONE, E SPESE DEL SACERDOTE D. GIUSEPPE TOSCANO DELLA TERRA DI CASA/VECCHIO FVNDATORE DEL SANTISSIMO SEPOLCRO DI NOSTRO Signore GESU/CRISTO * NELLA VILLA DELLA BAGARIA A. 20 SETTEMBRE 1744 * (Fig. 6).

Le cinque tavole di ardesia, volute da Giuseppe Toscano per impreziosire le pareti della chiesa del Santo Sepolcro, fanno parte da sempre dell'arredo delle navate ma pare assai curioso constatare che a pochi passi dalla chiesa, presso un'abitazione privata che insiste sulla stessa piazzetta prospiciente l'edificio chiesastico, si conservi un'altra ardesia, coeva e affine a quelle studiate sia per impostazione iconografica che per stesura pittorica. Troppo grande per essere un'edicola votiva, secondo una tradizione orale passata indenne attraverso le generazioni, di cui però ad oggi non si trova riscontro presso gli archivi consultati⁴, alcune ristrutturazioni della chiesa avvenute tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento hanno fatto sì che una delle ardesie fosse smurata e 'temporaneamente' affidata alla custodia della parrocchiana Maria Chiello. Il trascorrere dei decenni, la mancanza di carte documentarie per la certificazione del trasferimento, il cambio generazionale, hanno fatto il resto. Oggi

Lisa Sciortino
 Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita
 Mater Dolorosa



Fig. 9. Incisore italiano, *Addolorata*, acquaforte, XIX secolo, Palermo, collezione privata.

dolorata risale al XVIII secolo e alla posa della prima pietra proprio della chiesa del Santo Sepolcro. Una felice coincidenza.

L'inedita ardesia presenta Maria, dall'intenso coinvolgimento emotivo, secondo la consueta iconografia della *Mater Dolorosa*: uno spadino che Le trafigge il cuore, il fazzoletto tra le mani giunte con dita intrecciate, il vestito scuro del lutto, il viso inclinato e rivolto al cielo. La figura mariana è caratterizzata da una monumentalità quasi scultorea concepita come una massa che emerge dal fondo scuro. Il velo sul capo e il manto nero sono modulati da eleganti pieghe; il corpo presenta una torsione che conferisce naturalezza compositiva (Fig. 8). L'iconografia della Vergine dolente sarebbe stata ideale per un luogo di culto dedicato alla morte di Gesù, in cui è peraltro custodita la riferita immagine della *Deposizione* di Cristo dalla Croce.

L'Addolorata dipinta rievoca iconograficamente un'acquaforte del XIX secolo di collezione privata⁵ in cui la Vergine si propone con le medesime movenze, la stessa torsione del busto contrapposta a quella del volto, lo spadino conficcato nel petto e le mani intrecciate che stringono il fazzoletto (Fig. 9). L'immagine pittorica e l'ac-

l'ardesia dipinta con l'*Addolorata* (89x60 cm) riemerge dall'oblio grazie all'interessamento dei privati che l'hanno ereditata (Fig. 7) e che, attraverso questo studio, la rendono nota. L'Addolorata è un titolo con cui viene molte volte appellata Maria Madre di Gesù e già nel Vangelo secondo Luca (Lc. 2,34-35) l'anziano Simeone preannuncia alla Vergine le sofferenze che dovrà inevitabilmente incontrare, profetizzando la passione e morte del Figlio.

Il culto alla Vergine Addolorata si diffuse a partire dalla fine dell'XI secolo ampliandosi nel secolo successivo anche grazie alla composizione dello *Stabat Mater*, attribuito a Jacopone da Todi, una meditazione sulle pene di Maria ai piedi della Croce. In un primo momento tale culto fu strettamente collegato alla Settimana Santa; poi si istituì una vera e propria festività, originariamente celebrata il venerdì prima della Settimana Santa o dopo la Pasqua ed infine fissata al 15 settembre, in relazione alla festa dell'Esaltazione della Santa Croce celebrata il giorno precedente. A Bagheria, la devozione alla Vergine Ad-

Lisa Sciortino

Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita Mater Dolorosa

quaforte, più tarda, mostrano certamente una matrice iconografica comune. La figura bidimensionale di Maria ripresa sull'ardesia ha anche un suo corrispettivo scultoreo nell'*Addolorata* lignea di Girolamo Bagnasco, realizzata all'inizio dell'Ottocento e custodita nella chiesa Madre di Caccamo⁶ ma anche nell'immagine in telacolla del Santuario di Maria SS. Addolorata di Corleone e nella statua settecentesca della chiesa Madre di Comiso.

La sezione inferiore dell'opera è oggi priva della pellicola pittorica andata irrimediabilmente perduta mentre la parte superiore lascia intravedere alcune delle scene sacre con le relative iscrizioni. La perdita della cromia, oltre al danno generale per l'omogeneità decorativa, priva anche della possibile presenza documentaria dello stemma ripetuto sulle ardesie della serie nonché della possibile iscrizione che avrebbe potuto corredare il dipinto e certificarne la committenza.

La *Mater Dolorosa* in esame è circondata da una cornice pittorica divisa in sezioni, in origine verosimilmente ventiquattro, con raffigurazioni della vita di Maria e della Passione di Cristo che bene si sarebbero inseriti in una chiesa dedicata al culto del Cristo morto, qualora l'ardesia facesse effettivamente parte della serie voluta da don Toscano. L'impostazione del dipinto, dunque, è identica a quella degli altri sopra citati e ripropone quella già in uso nel XVI secolo scandendo i laterali dell'ardesia con una serie di riquadri. L'immagine centrale circondata da scene più piccole disposte a cornice non è inusuale nell'arte. Si veda, ad esempio, la tavola del 1540 realizzata da Vincenzo da Pavia e custodita nella chiesa di San Domenico a Palermo⁷. La *Madonna del Rosario*, al centro tra un trionfo di angeli, santi e devoti, è circondata da scene sacre dallo Sposalizio all'Annunciazione, dall'Orazione nell'orto alla Crocifissione, dalla Resurrezione alla Dormitio Virginis. Tali scene parrebbero non dissimili da quelle andate perdute sull'ardesia in esame. Un ulteriore documento in tal senso è la tavola di Simone da Wobrek della chiesa del Rosario di Isnello dalla scelta iconografica non dissimile⁸; oppure ancora il dipinto di Giuseppe Salerno del 1606 della chiesa Madre di Polizzi Generosa che propone al centro la raffigurazione della *Madonna del Rosario*⁹.

Le pitture su ardesia, mute testimonianze della devozione, della preghiera, della fede, appartengono a quella dimensione della figurazione che richiama il legame con il mistero divino e costituiscono un corredo significativo sul piano storico, artistico e antropologico oltre che un prezioso patrimonio culturale da tutelare e custodire.

Lisa Sciortino
 Le ardesie dipinte della chiesa del Santo Sepolcro a Bagheria e l'inedita
 Mater Dolorosa

NOTE

¹ *La nostra parrocchia*, fascicolo commemorativo per il decimo anniversario della erezione canonica della parrocchia del S. Sepolcro in Bagheria 9 ottobre 1932-9ottobre 1942, Bagheria 1942, pp. 13-14. Si ringrazia il parroco d. Filippo Custode per la disponibilità mostrata durante le ricerche.

² D. D'Oca, *La pittura nelle edicole sacre del quartiere Capo a Palermo*, Palermo 2004, pp. 23-24.

³ Si ringrazia l'Arch. Giuseppe Ingaglio per i preziosi suggerimenti.

⁴ Si ringrazia per la gentile collaborazione nelle ricerche il prof. Riccardo Mazzarino dell'Accademia Belle Arti e il Dott. Marcello Messina dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo.

⁵ *Una collezione siciliana di immagini devozionali. Incisioni, litografie e xilografie dal XVII al XIX secolo*, a cura di M. Reginella, Monreale 1997, p. 64, n. 88.

⁶ M.C. Di Natale, *Imago Virginis*, Palermo 2003, p. 74.

⁷ M.C. Di Natale, *Ave Maria*, Palermo 2003, p. 112.

⁸ M.C. Di Natale, *Ave...*, 2003, p. 127.

⁹ M.C. Di Natale, *Ave...*, 2003, p. 135.

PAOLO ROSSI: L'ARGENTIERE ACESE CHE INTERPRETA IL NEOCLASSICO

DI FABIO FRANCESCO GRIPPALDI

L'ultimo scorcio del Settecento vede il progressivo affievolimento dei capricci Rococò i quali cedono garbatamente alle più eleganti e modulari soluzioni decorative neoclassiche. Ad alimentare questo movimento artistico fu il fervore creatosi già dalla metà del secolo, grazie ad alcuni ritrovamenti archeologici, che spinsero la colta aristocrazia ad interessarsi delle opere classiche. Rapita dalla bellezza delle opere greche e romane, la nobiltà iniziò a collezionare reperti, monete e statue. In Sicilia furono diversi gli esponenti di facoltose famiglie che occuparono la scena del collezionismo di reperti archeologici come, ad esempio, a Catania, il principe Biscari, che si distinse per la sua notevole collezione di antichità¹. Ad Acireale, invece, fu Pasquale Pennisi Cagnone a fondare, nell'ultimo scorcio del XVIII secolo, il famoso gabinetto numismatico, che accoglieva una delle più importanti collezioni di monete al mondo². Questo pullulare di collezioni, capace di infiammare il dibattito culturale dell'epoca, influi in maniera incisiva nell'affermazione degli stilemi neoclassici in tutte le branche dell'arte: dalla pittura alla scultura, dall'intaglio alle oreficerie. A partire dagli anni settanta del Settecento si assistette, dunque, ad un progressivo, lento, mutare dello stile. In modo particolare, nelle arti decorative, la trasformazione fu caratterizzata da una iniziale fusione tra le parti, che presentava, sul finire del XVIII secolo, ancora una maggiore presenza di caratteri dinamici e fantasiosi tipici del barocchetto. Col passare degli anni tali decori sono stati soppiantati dai severi elementi classici. Le argenterie, soprattutto quelle destinate al culto, testimoniano più di tutte questo passaggio graduale ma continuo verso il neoclassicismo, con espressioni eclettiche originate dalla coesistenza di elementi di stili diversi, frutto anche di resistenze da parte della committenza, ancorata alla tradizione. Nell'ultimo ventennio del XVIII secolo, dunque, si abbandonarono le torsioni del fusto dei calici o degli ostensori per lasciare spazio a composizioni più lineari caratterizzate da un repertorio decorativo sempre più tendente all'arte classica³. Tali considerazioni trovano applicazione in alcune opere come, ad esempio, sull'ostensorio realizzato da Giuseppe Vella nel 1778, per la basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo⁴. L'opera seppur evidenzia un preponderante impianto architettonico classicista, mostra chiari elementi decorativi tipici della temperie culturale precedente. Questi ultimi si palesano nella raggiera ancora fortemente baroccheggiante o nella sinuosa posa dell'angelo all'apice del fusto⁵. Anche il calice realizzato nel 1783 da un argenterie palermitano per la chiesa di Santa Maria della Pietà, mostra un evidente tendenza verso spiccate linearità neoclassiciste pur in presenza di motivi *rocaille*⁶. Del 1787 sono due



Fig. 1. Alfio Strano, 1793, *Ostensorio*, argento, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Acireale, Chiesa Santa Maria Odigitria.



Fig. 2. Alfio Strano, 1802, *Pisside*, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Acireale, Basilica Cattedrale.

calici della cappella Palatina di Palermo i quali, analogamente ai precedenti manufatti, «presentano una più lineare scansione spaziale nell'impianto strutturale di matrice architettonica e un repertorio decorativo orientato verso forme più classiche»⁷, senza abbandonare totalmente gli elementi rococò. Anche gli argentieri acesi seppero farsi interpreti di tali mutamenti, realizzando opere che, a differenza di quelle prodotte nel resto dell'Isola, palesano un linguaggio autonomo⁸. Seppur capaci di evidenziare il cambiamento stilistico in atto, le maestranze utilizzarono elementi decorativi afferenti a stili diversi. Tali soluzioni, magistralmente combinate tra loro, danno origine ad un risultato eclettico, armonizzato e modulare, che caratterizza i manufatti neoclassici acesi. Tra gli argentieri della maestranza di Acireale, l'artista che più di tutti seppe interpretare la fase di passaggio è certamente Alfio Strano⁹, le cui opere sono in maniera evidente caratterizzate da una compresenza di stilemi che attingono al repertorio decorativo del barocchetto e del neoclassico. Tale gradevole convivenza può, come ha intuito Maria Accascina, presentare composizioni non esenti da ingenuità decorativa¹⁰. Un esempio mirabile di questa originale sovrapposizione di stili è l'ostensorio che Alfio Strano realizzò nel 1793, per la chiesa di Santa Maria Odigitria ad



Fig. 3. Paolo Rossi, 1807, *Coperta di messale*, argento, sbalzato e cesellato, Acireale, Museo Basilica San Sebastiano.



Fig. 4. Paolo Rossi, 1788, *Calice*, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Caltanissetta, Museo Diocesano.

Fabio Francesco Grippaldi
Paolo Rossi: l'argentiere acese che interpreta il Neoclassico

Acireale (Fig. 1). L'opera è definita da un impianto architettonico ancora pienamente settecentesco, ma con un ornato che, come evidenzia Maurizio Vitella, colloca l'opera «entro la corrente neoclassica: accettati i precipui registri decorativi quali le volute a greca, i fardelli e i festoni»¹¹. L'opera più emblematica di Strano è sicuramente la pisside della Cattedrale di Acireale (Fig. 2), datata 1802, che «si caratterizza per una compresenza di stilemi neoclassici e *rocaille*, in una sorta di simbolico passaggio di testimone tra uno stile e l'altro»¹². Un altro artista che conquistò la committenza acese dei primi anni dell'Ottocento, diventando uno degli artefici più prolifici della storia del Consolato di Acireale, fu Paolo Rossi¹³, figlio di Salvatore, console per l'argento nella seconda metà del Settecento. È dunque ipotizzabile che il figlio si formò presso la bottega paterna e in essa acquisì quell'abilità che nel primo ventennio del XIX secolo, lo qualificò come uno degli argentieri più richiesti da ordini religiosi, confraternite e cappellanie per la realizzazione di manufatti neoclassici. Tra le poche opere censite e assegnabili a Rossi, vi è una coperta di libro liturgico della basilica San Sebastiano di Acireale (Fig. 3), realizzata nel 1807, in cui è ancora possibile notare la presenza di elementi di ornato ridondante. Sul dorso, al centro, sono, infatti, cesellati



Fig. 5. Paolo Rossi, 1816, *Calice*, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Acireale, Basilica SS. Pietro e Paolo.



Fig. 6. Paolo Rossi, 1822, *Ostensorio*, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Acireale, chiesa Santa Maria degli Angeli.

gli attributi iconografici del santo martire titolare, costituiti da una corona, composta da volute e girali, entro cui, in posizione decussata, sono collocate la palma e la freccia. Lungo il perimetro, invece, è cesellata una fascia decorativa che presenta un motivo a catena contornato esternamente da una cornice a perline, intervallata dalle tipiche soluzioni floreali acesi, utilizzate abbondantemente già da Alfio Strano. Lo stesso motivi fitomorfo caratterizza il decoro del sottocoppa di un calice custodito nel Museo Diocesano di Caltanissetta (Fig. 4) e proveniente dal convento domenicano nisseno, realizzato dallo stesso Rossi nel 1788¹⁴. L'opera, seppur realizzata nell'ultimo scorcio del XVIII secolo, sembra non avere nostalgie degli stilemi che ancora prepotentemente cercavano di resistere alla nuova temperie, palesando, invece, un elegante decoro neoclassico. È soprattutto nel fusto che Paolo Rossi inserisce un elemento architettonico di forte impatto estetico, costituito da quattro colonnine entro cui è collocato un vaso con anse alla greca, da cui fuoriesce un bouquet di fiori. Tale soluzione, forse messa in atto originariamente dallo stesso Rossi, dona levità all'intera architettura senza rinunciare all'imponenza tipica dello stile. Questo decoro sarà utilizzato su numerosi calici e ostensori del XIX secolo. Repliche quasi identiche del

calice nisseno sono individuabili nelle due chiese acesi dedicate ai SS. Apostoli Pietro e Paolo (Fig. 5) e a Maria SS. Annunziata. I manufatti, ancora inediti, sono datati rispettivamente al 1816 e 1817, e presentano la stessa tipologia decorativa e compositiva, tranne che per le scanalature lungo il basamento del piede che conferiscono ai due calici maggiore aderenza agli stilemi classici. Le stesse rigature solcate sono ravvisabili nella cornice della base dell'ostensorio custodito nella chiesa acese di Santa Maria degli Angeli, realizzato dal Rossi nel 1822¹⁵ (Fig. 6). Il linguaggio neoclassico qui raggiunge una delle massime espressioni. Infatti, alle già espedito greche, che caratterizzano le volute, e il fusto con le colonnine corinzie, si aggiungono decori che sono quasi esclusivamente di natura fitomorfa, come i lunghi fardelli e i festoni che pendono tra le volute. Le scanalature sono ancora presenti in tutte le cornici che scandiscono i diversi registri architettonici, mentre la base del fusto e la circonferenza della teca sono contornati da una cornice perlinata. L'ostensorio ha il suo prodromo in quello custodito nella basilica di san Sebastiano¹⁶ (Fig. 7), che risulta essere quasi uguale se non fosse per un apparato decorativo semplificato. Il ricco ornato dell'ostensorio di Santa Maria degli Angeli è invece ancora ravvisabile in altre opere mature di Paolo Rossi, accomunate dallo stesso impianto architettonico costituito da base tripartita e caratterizzata da altrettante volute alla greca e dal nodo vasiforme che può presentare elementi di decoro differente. Questi si individuano ad esempio, nel piede del reliquiario di san Sebastiano dell'eponima basilica acese¹⁷ e nell'altra base di reliquiario dello stesso edificio¹⁸, entrambi realizzati nel primo decennio dell'Ottocento, o ancora nell'elegante coppia di calici¹⁹ (Fig. 8), sempre nella stessa chiesa, ove è visibile il punzone con la data 1811. La formale eleganza neoclassica è altrettanto ravvisabile nell'inedito fermaglio di piviale della già citata chiesa acese di santa Maria Odigitria (Fig. 9). Il manufatto deve la sua forma prevalentemente al movimento di un sinuoso nastro con decoro a catena, intrecciato con altre fasce semplici e all'inserimento di alcuni elementi fitomorfi. Al centro, all'interno di un clipeo con doppia cornice a foglie lanceolate e a perline, è posto il monogramma della Madonna costituito da tralci acantiformi e sormontato da una corona. Il fermaglio potrebbe datarsi



Fig. 7. Paolo Rossi, 1808, *Ostensorio*, argento, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Acireale, Museo Basilica San Sebastiano.

Fabio Francesco Grippaldi

Paolo Rossi: l'argenterie acese che interpreta il Neoclassico



Fig. 8. Paolo Rossi, 1811, *Coppia di Calici*, argento dorato, sbalzato e cesellato, con parti fuse, Acireale, Museo Basilica San Sebastiano.



Fig. 9. Paolo Rossi, 1817, *Fermaglio di piviale*, argento dorato, sbalzato e cesellato, Acireale, chiesa Santa Maria Odigitria.

al 1817, come suggerisce l'incompleto punzone del console, MBGC..., riferibile forse a Mariano Bottino il maggiore, che ipoteticamente dovrebbe essere indicato con la G di "giuniore", termine locale sostitutivo di senior. Tra le opere della maturità di Rossi, è l'inedita porta del tabernacolo, realizzata negli ultimi anni di operatività del consolato, dell'altare principale della basilica dei SS. Pietro e Paolo di Acireale (Fig. 10). La lamina, inserita all'interno di una cornice lignea con motivo decorativo fitomorfo, presenta un impianto semplicissimo, in cui spicca al centro l'Agnello immolato disteso sopra il libro con i sette sigilli e adagiato su un gruppo di nuvole con un'ampia raggiera retrostante. Nella parte bassa è posta una composizione simmetrica di tralci di uva e spighe di grano, sostenute al centro da un fiocco, mentre nella zona sommitale è un altro gruppo di nuvole. L'opera si inserisce appieno tra quelle che appartengono formalmente al Neoclassico ma che, ad Acireale, si compone di elementi di stile diverso, accostando, ad esempio, i tralci in basso di tendenza classicista con le nuvole dove è posto l'Agnello, i cui girali spiraliformi richiamano il gusto baroccheggiate.

L'analisi necessita di un maggiore approfondimento in quanto ad oggi il Consolato degli argentieri di Acireale e quanto prodotto dai suoi maestri è per lo più sconosciuto. Come annotava acutamente Maria Accascina «Tali opere tra le molte custodite amorosamente nelle varie chiese di Acireale testimoniano l'artigianato illustre di Acireale sul quale una più approfondita indagine guidata dalla lettura dei marchi, dalla conoscenza dei vari argentieri che lavoravano nel Settecento e nell'Ottocento rivelata dai preziosi libri delle maestranze ...può metterne in evidenza il posto e il valore nell'ambito della oreficeria di Sicilia»²⁰. A quanto già auspicato dall'Accascina e da altri studiosi, si potrebbe aggiungere una meticolosa ricerca tra gli archivi storici e parrocchiali che consentirebbe di ricostruire la storia del Consolato e l'elenco degli argentieri. Tale studio, corredato dalle opere dei maestri, metterebbe in risalto l'operosità di autori come Paolo Rossi, Alfio Strano, i Bottino, Monforte, Cali, Di Bella ai quali si devono opere di straordinaria bellezza ancora utilizzate durante le funzioni religiose nelle chiese acesi.



Fig. 10. Paolo Rossi, 1822, *Porta di tabernacolo*, argento, sbalzato e cesellato, Acireale, Basilica SS. Pietro e Paolo.

Fabio Francesco Grippaldi
 Paolo Rossi: l'argentiere acese che interpreta il Neoclassico

NOTE

¹ Cfr. S. Pafumi, *Museum Biscarianum. Materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1716-1786)*, Catania 2006.

² S. Bella, *La famiglia Pennisi di Floristella nell'Acireale dell'Ottocento*, in Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici, *Memorie e Rendiconti*, serie VI - vol. III, Acireale 2017-2018, pp. 339-345.

³ Cfr. S. Grasso – M.C. Gulisano, *Dal Rococò al Neoclassicismo*, in *Argenti e Cultura Rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra (Lubecca, 21 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di S. Grasso – M.C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 395-398;

⁴ Eadem.

⁵ Cfr. M. De Luca, scheda n. 105, in *Argenti e Cultura ...*, 2008, p. 418;

⁶ Cfr. R. Civiletto, scheda n. 114, in *Argenti e Cultura...*, 2008, p. 423;

⁷ Cfr. S. Grasso – M.C. Gulisano, *Dal Rococò ...*, 2008, p. 398;

⁸ La maestranza degli argentieri di Acireale, seppur già documentata ampiamente sin dagli inizi del XVIII secolo, ottenne il riconoscimento del consolato autonomo nel 1738, anno in cui vennero eletti i primi consoli. Lo statuto consta di ben diciassette capitoli e contiene le norme per la lavorazione, la punzonatura e la vendita dei manufatti preziosi. I consoli, solitamente erano eletti a gennaio, ma considerato lo stato attuale delle ricerche, non è possibile redigere un elenco completo e chiaro per tutti gli anni che vanno dalla istituzione fino al 1781. La punzonatura era costituita, così come per gli altri consolati isolani, da tre punzoni: quello della sede del Consolato, corrispondente allo stemma civico di Acireale e cioè il castello con i tre faraglioni e le lettere AG, (Aci e Galatea), seguito dal punzone con le iniziali del console e le cifre dell'anno in corso e l'ultimo con l'acronimo dell'autore. Cfr. A. Blanco, *Il Consolato degli Argentieri e Orafi della città di Acireale*, in *Il Tesoro dell'Isola. Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Praga, Maneggio di Palazzo Wellestein, 19 ottobre – 21 novembre 2004), a cura di S. Rizzo, 2 voll., Catania 2008, II, pp. 1155-1165.

⁹ Cfr. R. Pace, *ad vocem*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, 2 voll., Palermo 2014, II, pp. 578-579

¹⁰ Cfr. M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, Palermo 1974, p. 430.

¹¹ M. Vitella, scheda n. 205, in *Il Tesoro dell'Isola...*, 2008, II, pp. 995-996.

¹² S. Intorre, *Suppellettili liturgiche in argento tra rococò e neoclassicismo nella produzione di Alfio Strano*, in *Arredare il Sacro. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di M.C. Di Natale e M. Vitella, Milano 2015, pp. 121-124.

¹³ Cfr. P. Li Pani, *ad vocem*, in *Arti decorative...*, 2014, II, p. 533.

¹⁴ *Catalogo delle Opere del Museo Diocesano "Giovanni Speciale" di Caltanissetta*, a cura di F. Fiandaca, Caltanissetta 2013, p. 202.

¹⁵ C. Cosentini, *Acireale*, Acireale 1984, pp. 230-231.

¹⁶ T. Catania – A. Fichera, scheda n. 73, in *Arte e devozione. Argenti e arredi sacri*, Giarre 2004, p. 66.

¹⁷ T. Catania – A. Fichera, scheda n. 35, in *Arte e...*, 2004, p. 42.

¹⁸ T. Catania – A. Fichera, scheda n. 70, in *Arte e...*, 2004, p. 64.

¹⁹ T. Catania – A. Fichera, scheda n. 23, in *Arte e...*, 2004, p. 32.

²⁰ M. Accascina, *Oreficeria...*, 1974, p. 433.

L'IMMAGINE A COLORI DELLA "CORAZZA DI TEODORICO", CAPOLAVORO SCOMPARSO DEL *CLOISSONNÉ* TARDOANTICO

DI ELISA EMALDI

Alla metà dell'Ottocento avvenne a Ravenna, in un contesto di necropoli, il ritrovamento¹ di una rara e complessa opera di oreficeria nota come corazza di re Teodorico; del suo rocambolesco ed enigmatico furto accaduto a settant'anni dalla scoperta è stato scritto molto ma senza che ciò abbia portato al recupero della refurtiva². L'unico mistero ad essersi nel frattempo dissolto è la funzione dell'oggetto, oggi unanimemente riconosciuto come decorazione di una sella da parata³: nella letteratura specialistica più aggiornata il manufatto è giustamente definito "sella di Ravenna".

Il presente contributo vuole far conoscere un'immagine poco nota del reperto che, a differenza delle fotografie d'epoca⁴, rende possibile apprezzare quel "fastoso senso del colore", dato dalla composizione a *cloisonné* di granati, che ne aumentava l'effetto di grande pregevolezza estetica. Pare innanzi tutto opportuno riportare alcuni elementi⁵ sulla storia del rinvenimento di quel "preziosissimo cimelio" ad oggi ancora purtroppo perduto⁶.

Nella primavera del 1854 vennero organizzati a Ravenna alcuni lavori per allargare un ramo della Darsena di città. Durante gli scavi si intercettò parte di un'antica necropoli⁷, con sepolture in terra, in cassa di laterizio e in anfora: vennero rinvenuti anche svariati oggetti di corredo, alcuni in metalli preziosi. I materiali pregevoli vennero subito recuperati dagli operai che se li spartirono e fusero in parte gli oggetti in oro. L'accaduto giunse però alle orecchie delle autorità e scattarono le indagini: nei giorni successivi le forze dell'ordine riuscirono a salvare dalla dispersione alcuni manufatti e a rientrare in possesso di una parte dell'oro ottenuto dalla fusione.

Gli oggetti di maggiori dimensioni recuperati dopo le indagini furono "tre pezzi di oro gioiellati di minute ingranate": due elementi speculari e una lamina curva. Le due guarnizioni d'oro di forma a D, che erano tra loro analoghe per dimensioni (pari a circa 24 centimetri di lunghezza e 8,5 di larghezza) e per ornato, in filigrana e *cloisonné* con piccoli granati di diverse forme, furono dapprincipio definite come "opera bizantina di somma eleganza e precisione", ma vennero poi riconosciute come prodotti "della oreficeria barbarica dei Goti", attribuzione rafforzata dall'analogia tra il motivo decorativo al bordo dei manufatti e il cosiddetto fregio a tenaglia⁸ scolpito nel cornicione sotto la cupola monolitica della tomba del re goto (Fig. 1).

Inizì presto la *querelle* degli eruditi ravennati sia sull'appartenenza del corredo, che per ricchezza e perfezione era evidentemente espressione di una committenza principesca, sia sulla natura dei due manufatti speculari, definiti come "corazza" pur senza nessun tipo di confronto disponibile. L'ipotesi che si trattasse di ornamenti legati al re goto ebbe comunque molti sostenitori, anche per il fatto che la zona dello sterro si trovava a poca distanza dal Mausoleo.

Elisa Emaldi
L'immagine a colori della "Corazza di Teodorico", capolavoro scomparso del cloisonné tardoantico

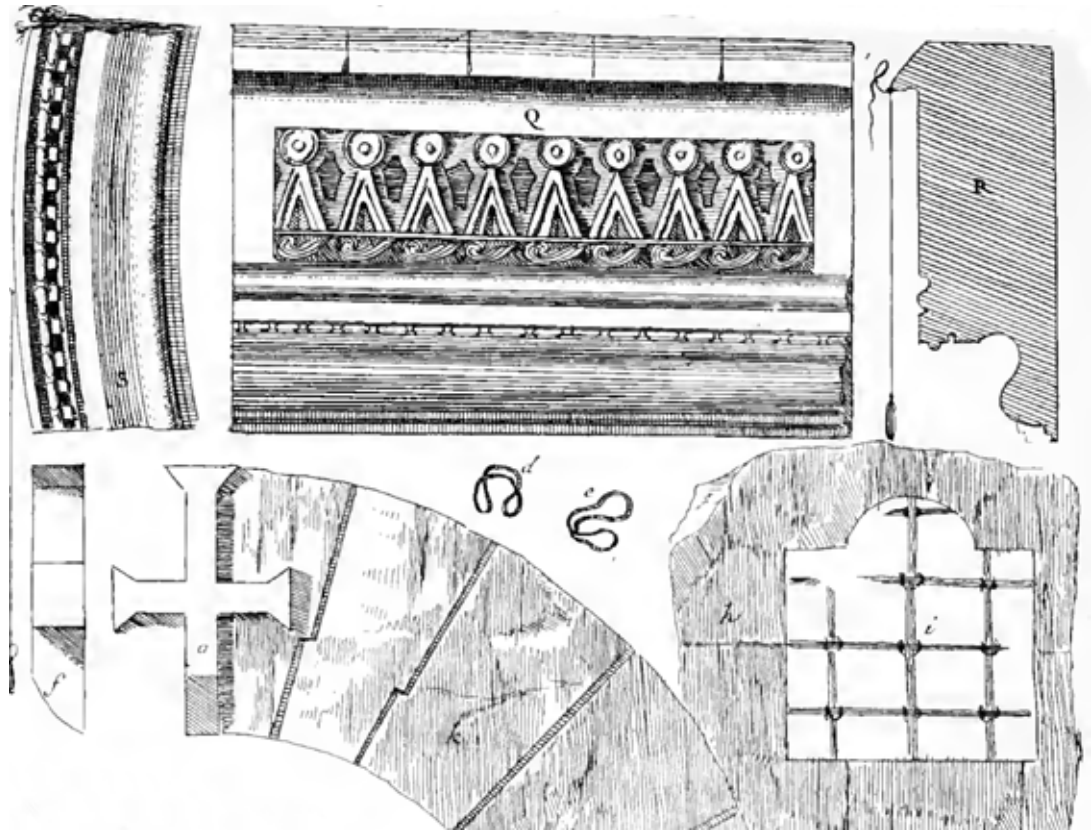


Fig. 1. Particolare del fregio sulla cupola del Mausoleo di Teodorico, acquaforte di Pietro Santi, tav. VII del volume di G. Rasponi, *Ravenna liberata dai Goti*, [In Ravenna: per l'erede del Landi, 1766].

Alla fine degli anni settanta il prezioso ritrovamento era noto anche oltre i confini nazionali e nel 1878, dopo una visita al Museo di Ravenna, dove i reperti erano esposti⁹, Ferdinand de Lasteyrie produsse per la *Society of Antiquaries of London* un intervento, che venne pubblicato postumo in inglese nel 1880¹⁰, corredato da una “riproduzione fedele” degli “ornamenti di corazza” a *cloisonné*.

L'erudito li definì “gli esemplari più perfetti di questo tipo di lavorazione che abbia mai visto”. Occorre ricordare che il conte Ferdinand-Charles-Léon de Lasteyrie du Saillant (1810-1879) – che già dagli anni quaranta, oltre a ricoprire incarichi politici, era membro delle Commissioni dei Monumenti Storici di Francia, della *Société des Antiquaires de France*, dell'*Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* – nel 1875 aveva pubblicato la monumentale *Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Nonostante la sua preparazione tecnica e il suo interesse per l'artigianato, buona parte del saggio è un resoconto di carattere generale con poche note artistiche e la descrizione effettiva del manufatto è piuttosto limitata. Lasteyrie fornisce soprattutto informazioni storiche¹¹ ma traccia altresì un sicuro confronto con le oreficerie gotiche a *cloisonné*; sottolinea con particolare enfasi l'enorme importanza degli oggetti, “la loro perfetta lavorazione, raffinatezza e ammirevole stato di conservazione” e afferma che “nulla può dare un'idea adeguata della regolarità e delicatezza del lavoro, in cui migliaia di minuscoli pezzi di granati orientali sono intarsiati e separati tra loro da

Elisa Emaldi

L'immagine a colori della "Corazza di Teodorico", capolavoro scomparso del cloisonné tardoantico

sottili tramezzi d'oro". E la forma data ai granati, così varia e complessa, renderebbe tanto ardua la descrizione da rendere assolutamente necessario il ricorso a una tavola illustrata¹² (Fig. 2).

Ma quale attendibilità si può attribuire alla fotolitografia, unica testimonianza visiva a colori del manufatto ad essere stata pubblicata¹³? Il confronto con il materiale grafico e fotografico conservato è già una risposta sufficiente, ma va ricordato anche che Ferdinand è un grande conoscitore della tecnica di riproduzione a stampa. Suo padre, il conte Charles Philibert de Lasteyrie du Saillant (1759-1849) era stato il pioniere della stampa litografica in Francia. Ferdinand già in un'opera precedente, la sua imponente *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France* (1853-1857) non solo aveva personalmente rilevato le vetrate ma aveva curato direttamente le riproduzioni litografiche delle 110 tavole che l'illustravano, per evitare che gli incisori ne "abbellissero" il disegno. Non fidandosi della cromolitografia che, ancora agli albori, non avrebbe reso con efficacia la

trasparenza dei colori, aveva in quell'occasione fatto colorare a pennello ognuna delle tavole¹⁴. Questa preoccupazione di utilizzare la tecnica di riproduzione più fedele non lo abbandonò mai. Per la riproduzione della corazza la *Society of Antiquaries* de Lasteyrie si rivolse a William Griggs (1832-1911) un pioniere della diffusione delle stampe a colori oltre che inventore del procedimento di cromolitografia a base fotografica. La tavola che riproduce la 'corazza' rende evidente come l'aspetto preponderante del manufatto fosse l'effetto coloristico rosso/oro che, come ebbe a scrivere la storica dell'arte Eva Tea, sovrastava la stessa decorazione plastica: la struttura ad alveoli conteneva circa 1200 pietre, quasi esclusivamente almandini (Fig. 3).

È opportuno sottolineare la grande diffusione e l'enorme apprezzamento riservato al granato¹⁵, o *carbunculus*¹⁶ sin dall'Antichità, e non solo nell'Europa barbarica, tanto da rendere la definizione *Garnet millenium*¹⁷ assolutamente calzante. In Occidente l'uso di tali pietre (già utilizzate almeno dal 3000 a.C.) si riscontra massicciamente in glittica e gioielleria dal tardo IV – inizio III secolo a.C. fino al VII secolo d.C., accomunando Etruschi, Greci, Romani e Bizantini. Tanto nell'impero romano come in quello persiano, i granati erano lavorati principalmente a *cabochon*, o per ottenere gemme da intaglio, sigilli e camei per ornamenti personali. Celebrati per i magnifici colori e le proprietà di rifrazione della luce, tali cristalli erano indubbiamente caricati di valenze simboliche: in epoca tardo

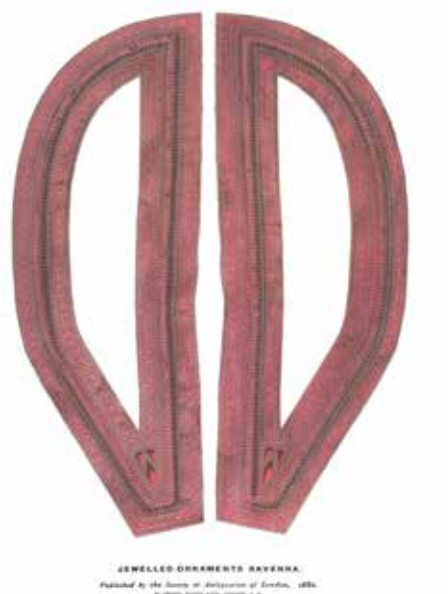


Fig. 2. W. Griggs, Tavola degli "ornamenti gemmati di Ravenna" per F. de Lasteyrie, *On two Gold Ornaments of the time of Theodoric, preserved in the Museum at Ravenna* «Archaeologia», 46(1), 1880.

Elisa Emaldi
L'immagine a colori della "Corazza di Teodorico", capolavoro scomparso del cloisonné tardoantico

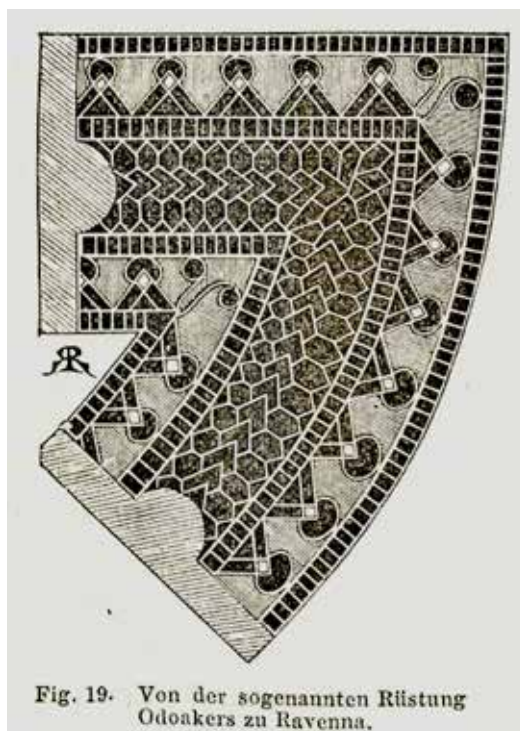


Fig. 3. Johann Rudolf Rahn, tav. 19 raffigurante "la cosiddetta corazza di Odoacre", *Ein Besuch in Ravenna*, «Jahrbücher für Kunstwissenschaft», Leipzig 1868.



Fig. 4. J.-J. Chifflet, Tav. *Phalera Reg Equi* raffigurante manufatti del "Tesoro di Childeric", *Anastasis Childerici I Francorum regis, sive Thesaurus sepulchralis Tornaci*, Anversa 1655.

imperiale ad esempio l'uso delle pietre rosse insieme alle perle e agli smeraldi era riservato, così come i tessuti di porpora, per gli usi della casa imperiale.

Dal V secolo d.C. e fino all'età carolingia¹⁸, per rispondere alla domanda dei ceti dirigenti nei Regni barbarici, si sviluppò un ulteriore utilizzo: il granato veniva tagliato in lamine sottili (anche meno di 10 mm) e in forme diverse, per adattarsi a piccole celle in metallo, in *cloisonné* sempre più complessi e di grande effetto visivo. Definita da generazioni di studiosi come arte barbarica *par excellence*, negli ultimi decenni nuovi dati, ulteriori ritrovamenti e il proseguire della ricerca scientifica hanno messo in discussione la correlazione univoca tra le migrazioni delle popolazioni germaniche orientali e la diffusione della tecnica *cloisonné*. Sempre più numerosi sono gli studiosi¹⁹ che sostengono poi il ruolo di Ravenna, sin dal V secolo, come uno dei più importanti centri di produzione di gioielli a *cloisonné* nel Mediterraneo occidentale. Potrebbero provenire da Ravenna oltre ai gioielli di Domagnano²⁰, come già da tempo proposto, anche corredi più antichi, in particolare i magnifici gioielli della tomba di Childeric²¹ e manufatti dalle tombe dei principi gepidi di Apahida²² (Fig. 4).

Già alla metà del V secolo dunque sarebbero state presenti a Ravenna maestranze orafe di altissimo livello²³, *aurifices* legati alla corte - prima imperiale e poi regia - che realizzarono preziosi e vistosi *status symbol* per l'aristocrazia militare dell'Occidente, composta da una grande varietà etnica, "barbarica", ma che risentiva decisamente di quella cultura imperiale romana che era stata per secoli capace di rinnovarsi integrando popoli e tradizioni diverse in un comune orizzonte, anche di carattere estetico

NOTE

¹ Sul ritrovamento si veda P. Novara, *Storia delle scoperte archeologiche di Ravenna e Classe. I secoli XV-XIX*, Ravenna 1998.

² Per una sintesi degli accadimenti si veda F. Cavani, *La cosiddetta Corazza di Teodorico* in «Orizzonti. Rassegna di archeologia» XII (2011) pp. 143-162.

³ La svolta interpretativa avvenne grazie al rinvenimento nel 1962, all'interno della tomba regale franca di Krefeld-Gellep, di due preziose decorazioni che, sebbene meno ricercate nella fattura, erano di forma e dimensioni simili a quella della *Corazza*. L'identificazione tipologica fu proposta da H. Vierck, *Prunksättel aus Gellep und Ravenna*, «Archäologisches Korrespondenzblatt», II (1972), pp. 213-317.

⁴ La prima fotografia - attualmente nota - della corazza fu realizzata da Luigi Ricci intorno al 1882. Si veda sul tema P. Novara, *Luigi e Corrado Ricci. Archeologia e monumentalità nella fotografia ravennate della seconda metà del XIX secolo*, in «Quaderni Friulani di Archeologia», XXVI/1, Pasian di Prato 2017, pp. 123-134.

⁵ Il furto del manufatto aureo, avvenuto nel 1924, è un episodio ancora ben noto e non solo a livello locale, tanto da divenire persino il pretesto narrativo di un recente romanzo giallo. Un evento espositivo a cura dell'Archivio di Stato di Ravenna ha permesso di conoscere documentazione inedita sulle indagini: <https://asravenna.beniculturali.it/il-furto-della-corazza-di-teodorico>.

⁶ Secondo le voci popolari i gioielli furono smembrati e fusi: ipotesi accreditate anche a livello ministeriale considerano invece un possibile furto su commissione, che avrebbe perciò garantito la sopravvivenza del manufatto, pur sottraendolo alla pubblica fruizione.

⁷ Sulla possibilità che si trattasse di una necropoli gota si veda M.G. Maioli, *Nuovi dati sulle necropoli gote in Emilia-Romagna*, «Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 36 (1989), pp. 227-252.

⁸ V. P. Novara, *Corrado Ricci e la corazza di Teodorico*, in S. Simoni, *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, Ravenna 2013, pp. 115-117.

⁹ Il Museo aveva sede negli spazi del monastero camaldolese di Classe Dentro, odierna Biblioteca Classense. Il furto avvenne dopo il trasferimento delle collezioni nella nuova sede del Museo, divenuto nel frattempo Nazionale, presso l'ex monastero benedettino di San Vitale. I pochi frammenti scampati al furto sono tutt'ora conservati presso il Museo Nazionale di Ravenna: sono stati recentemente riallestiti nella custodia ottocentesca, in una sala tematica dedicata alla Ravenna dei Goti.

¹⁰ F. De Lasteyrie, *On two Gold Ornaments of the time of Theodoric, preserved in the Museum at Ravenna*, «Archaeologia», 46(1), 1880, pp.237-240. L'articolo è citato in forma non corretta alla nota 18 in M.G. Maioli, op.cit. p. 235.

¹¹ Contesta in particolare l'ipotesi sostenuta da Zabberoni che l'oggetto potesse essere appartenuto ad Odoacre. Cfr. G. Zabberoni, *Relazione degli scavi fatti nel 1854 per l'allargamento del canale Corsini in Ravenna*, Ravenna 1871.

¹² Per una precisa analisi del reperto si veda C. Cavallari, *Sugli stili decorativi di alcuni oggetti dell'ornatus personale tra V e VII secolo dal territorio ravennate*, «Ravenna Studi e Ricerche», V/2 (1998), pp. 143-144.

¹³ Molto accurato è il disegno acquerellato dei reperti, che ne illustra anche il retro, realizzato a corredo della relazione del 1855 predisposta dalla Deputazione incaricata di sovrintendere agli scavi (composta da F. Donati, don P. Pavirani e R. Massi). Il disegno non ebbe diffusione e l'originale è conservato insieme alle altre relazioni di analogo soggetto presso la Biblioteca Classense, Archivio Storico Comunale di Ravenna, *Buste speciali*, n. 123.

¹⁴ J.-F. Luneau, *F. de Lasteyrie*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, ed. on-line <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/>

¹⁵ La scienza moderna riconosce in questo gruppo di minerali neosilicati 24 specie, molto diverse per composizione e anche per colore e translucenza, che suddivide in due serie isomorfe a seconda della

composizione chimica. Nella serie detta delle pirlaspiti vi è l'almandino, la varietà più comune di colore rosso, conosciuta anche come granato orientale o rubino almandino: moderni esami gemmologici e analisi chimiche sui granati antichi hanno stabilito che la stragrande maggioranza delle pietre utilizzate nel mondo classico e altomedievale appartengono appunto alla serie delle pirlaspiti.

¹⁶ Con il termine *carbunculus* si designava in latino qualsiasi pietra "lucida e vermiglia". Di 'carbonchi' si parla nella Bibbia come di una delle pietre del Paradiso: il muro che circondava l'Eden secondo una tradizione ebraica era realizzato completamente in carbonchio. Anche nel Medioevo si riteneva che i fiumi paradisiaci trasportassero verso il nostro mondo gemme e altre pietre preziose.

¹⁷ Cfr. N. Adams, *The Garnet Millennium: the Role of Seal Stones in Garnet Studies* in: C. Entwistle -N. Adams, *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600*, Londra 2011.

¹⁸ Gli studiosi ritengono che il diminuire dell'utilizzo del granato all'inizio del medioevo sia da attribuire a varie cause, come l'interruzione dei canali di acquisizione, l'estinguersi dei giacimenti, la difficoltà negli approvvigionamenti o un diffuso cambiamento di gusto. Altre gemme di color rosso, come il rubino o la tormalina, aumenteranno progressivamente la loro popolarità nel medioevo e fino al Rinascimento.

¹⁹ Tra i primi P. Périn, M. Kazanski, *La tombe de Childeric, le Danube et la Méditerranée*, in L. Verslype, *Villes et campagnes en Neustrie. Société - Économie - Territoires - Christianisation. Actes des XXV Journées internationales d'archéologie mérovingienne*, 2007 Montagnac, pp. 29-37.

²⁰ V. Bierbrauer, *Archeologia degli Ostrogoti in Italia*, in *I Goti a San Marino. Il tesoro di Domagnano* (catalogo della mostra), Milano 1995, pp. 34-47. Allo studio comparativo del Bierbrauer sugli oggetti *cloisonné* nell'Italia ostrogota dobbiamo il confronto delle particolarità stilistiche dei motivi geometrici, che accomunano i reperti di Domagnano, le guarnizioni della sella di Ravenna e la fibula di Testona.

²¹ Anche l'incredibile corredo della tomba di Childerico I, rinvenuta nel 1653 a Tournai, fu funestato da un destino di criminale dispersione. Ancor più preziosi, a fronte del gran numero di oggetti scomparsi nel furto del 1831, sono l'opera e le tavole pubblicate da Jean-Jacques Chifflet, *Anastasis Childerici I. Francorum regis, sive thesaurus sepulchralis Tornaci Nerviorum effusus, & commentario illustratus*, pubblicata ad Anversa nel 1655. Per i granati di Tournai si veda F. Farges, *Mineralogy of the Louvres Merovingian garnet cloisonné jewelry: Origins of the gems of the first kings of France*, «American Mineralogist», Vol. 83, No. 3/4, pp. 323-330 (1998).

²² G. Niculescu, R. Oanță-Marghitu, M. Georgescu, On the Gold Adornments from Apahida, *Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry*, a cura di I. Turbanti-Memmi, Berlin 2011, pp. 617-623.

²³ Cfr. M. Aimone, *Nuovi dati sull'oreficeria a cloisonné in Italia fra V e VI secolo. Ricerche stilistiche, indagini tecniche, questioni cronologiche*, in «Archeologia medievale vol. 38 (2011) pp. 459-506.

^{Per} un inquadramento dei commerci, della produzione artistica e dei rapporti tra Ravenna e i poli economici tra tarda antichità e medioevo, E. Cirelli, *Il ruolo delle città portuali nelle dinamiche del commercio tra Adriatico e Ionio nell'alto Medioevo (V-IX secolo)*. «Hortus artium medievalium», Vol. 22 (2016), pp. 33-43 e *Ravenna and the Traditions of Late Antique and Early Byzantine Craftsmanship: Labour, Culture, and the Economy*, a cura di S. Cosentino, Berlin 2020.

UN'INEDITA PIANETA SICILIANA IN CORALLO DELLA SCUOLA PROFESSIONALE "REGINA MARGHERITA" DI ROMA (1898)

DI ELVIRA D'AMICO

Una pianeta finora sconosciuta nel panorama delle arti decorative siciliane, interamente ricamata in corallo col doppio scudo dei Savoia, la cui foto mi è pervenuta senza nessun'atra notizia se non quella relativa a una sua provenienza da una chiesa di Erice¹, pone degli interessanti interrogativi sulla sua presenza nell'Isola². Essa, in teletta d'argento bianca, è suddivisa alla maniera tradizionale in tre colonne i cui divisori sono costituiti da minuscoli rami serpentinati punteggiati da boccioli di rose (Fig. 1). La colonna centrale contiene la raffigurazione più rilevante anche in termini dimensionali: un *bouquet* legato da un articolato fiocco, costituito da una margherita centrale e due papaveri laterali adagiato su due tralci vegetali ricurvi. Nella parte superiore della colonna vi è ancora una palmetta al centro di un ramo e in quella inferiore un piccolo tulipano legato da un fiocco. Il ricamo è eseguito per applicazione, cioè su pezzi di stoffa sagomata, ritagliata e poi cucita al manufatto di fondo. All'estremità inferiore della colonna è apposto poi l'emblema araldico dei Savoia, costituito da due scudi con croce bianca di raso applicata su fondo rosso costituito da coralli (Fig. 2). Gli scudi si presentano inclinati e convergenti tra loro con nastri annodati alla base a formare il cosiddetto "nodo savoia" e sono sormontati da una spessa corona ricamata in filati d'oro a rilievo. Il doppio scudo si configura come lo stemma araldico di Margherita di Savoia, prima regina del Regno d'Italia (1878 - 1900), riferentesi alla sua famiglia d'origine dei Savoia-Genova e a quella acquisita del marito re Umberto I di Savoia. Pure lo stile del ricamo quasi esclusivamente in corallo, punteggiato solo sporadicamente da piccoli virgulti dorati, che grandeggia dispiegandosi in eleganti composizioni vicine all'Art



Fig. 1. Scuola professionale "Margherita di Savoia", Pianeta con ricami in corallo, 1898 ca., Erice, ubicazione sconosciuta.

Elvira D'Amico
 Un'inedita pianeta siciliana in corallo della scuola professionale
 "Regina Margherita" di Roma (1898)



Fig. 2. Scuola professionale "Margherita di Savoia", Pianeta con ricami in corallo (part.), 1898 ca., Erice, ubicazione sconosciuta.



Fig. 3. Scuola professionale "Margherita di Savoia", Pianeta con ricami in corallo, 1897-98, Torino, santuario della B.V.Consolata.



Fig. 4. Scuola professionale "Margherita di Savoia", Pianeta con ricami in corallo (part.), 1897-98, Torino, santuario della B.V.Consolata.

Elvira D'Amico
 Un'inedita pianeta siciliana in corallo della scuola professionale
 "Regina Margherita" di Roma (1898)

Nouveau, fa propendere per un'attribuzione dell'opera ericina a una manifattura della fine dell'800-inizi del '900. Ma quale può essere la sua genesi culturale? Di recente è stata posta l'attenzione sulla Scuola professionale femminile fondata a Roma nel 1876 per volontà del Comune della capitale e posta dal 1895 sotto il patrocinio della regina Margherita. Una sezione della scuola era dedicata alla realizzazione di ricami in corallo, finalizzata alla promozione delle abilità femminili del tempo, in vista di un futuro inserimento lavorativo e in allineamento al comune sentire del periodo. Una recente esposizione a Palazzo Boncompagni Ludovisi (2019) ha reso noti al grosso pubblico gran parte dei materiali di arte decorativa e documentaria prodotti da tale Istituto e lasciati in comodato permanente al museo romano (2001). Altri manufatti reperiti in varie città italiane, realizzati dalle allieve della scuola, sono stati raccolti per la prima volta assieme ad oggetti, abiti e suppellettili appartenuti alla sovrana, nell'altra recente mostra "Margherita di Savoia Regina d'Italia", tenutasi a Palazzo Madama a Torino tra la fine del 2022 e l'inizio del 2023, il cui corposo catalogo ha fornito ampi ragguagli anche su alcuni pregiati manufatti usciti dalla scuola romana³.

In particolare una pianeta, completa di stola, manipolo, velo e borsa, proveniente dal Santuario della Beata Vergine Consolata di Torino, appare come una gemella di quella siciliana (Fig. 3). Dalla scheda in catalogo⁴ si apprende che essa, commissionata dalla sovrana in vista dell'Esposizione nazionale di Torino del 1898, fu da lei donata al santuario torinese, in ricordo della festosa accoglienza ricevuta assieme alla nuora Elena principessa di Napoli nell'anno precedente. Si sa inoltre che il servizio liturgico, di cui esiste una replica donata dalla stessa regina alla Casa madre delle Suore di Carità di Roma, fu eseguito dalle allieve del corso di ricamo della maestra Bianca Crapelli Folini, su disegno di Pia Rondanini.

L'opera siciliana si configura dunque come uno dei parati sacri realizzati dalla Scuola professionale romana nel 1897-98, che ammontano finora al numero di tre. Le differenze tra le opere sono minime, nel senso di una maggiore profusione di oro e un disegno leggermente più elaborato negli scudi e più incline al gusto liberty in quella torinese (Fig. 4).

La pianeta siciliana che – sulla scia delle altre due similari – potrebbe essere stata destinata in origine a un santuario mariano o a un convento di Erice, si viene ad anno-



Fig. 5. Manifattura italiana, Manto per la *Madonna Addolorata* (part.), 1895, Palermo, cappella della Soledad.

Elvira D'Amico
 Un'inedita pianeta siciliana in corallo della scuola professionale
 "Regina Margherita" di Roma (1898)



Fig. 6. Manifattura italiana, Manto per l' *Addolorata dei Sette Dolori* (part.), manifattura italiana, 1903, Palermo, chiesa dei 40 martiri alla Guilla

verare a buon diritto tra i doni effettuati dalle reali di Casa Savoia alle chiese siciliane, tra cui spicca il manto della Madonna della Soledad, elargito nel 1895 dalla stessa consorte di re Umberto I all' omonima confraternita palermitana (Fig. 5); ed ancora il manto dell' *Addolorata dei Sette dolori* alla Guilla (Fig.6), dono della regina Elena del Montenegro, sul quale è applicato a ricamo, assieme alla firma e alla data 1903, lo stemma della sovrana costituito da un doppio scudo (di Savoia e Montenegro), molto simile a quello che la regina Margherita sua suocera fece apporre sulla pianeta in corallo di Erice⁵.

NOTE

¹ Ringrazio il prof. Rosario Daidone per la segnalazione dell'opera.

² L'opera non è annoverata tra quelle finora censite nelle chiese ericine, come mi comunica il prof. Maurizio Vitella; cfr. M. Vitella, *Il tesoro della chiesa madre di Erice*, Premessa di M.C. Di Natale, Trapani 2004.

³ *Margherita di Savoia Regina d'Italia*, a cura di M.P. Ruffino, Venezia 2022.

⁴ M. P. Ruffino, scheda n. IV.17, in *Margherita di Savoia...cit.*, 2022.

⁵ E. D'Amico, *Devoti e preziosi. I doni delle regine di Casa Borbone e Savoia alle chiese di Palermo*, in *Scritti di donne*, 2° Quaderno di Aboutartonline.com, a cura di S. Maciocie, 2022, pp.125-130.

Elvira D'Amico

Un'inedita pianeta siciliana in corallo della scuola professionale
"Regina Margherita" di Roma (1898)

PEGNI D'AMORE NEGLI ELEGANTI RITRATTI AL FEMMINILE DI CASA BONCOMPAGNI

DI FLORA FERRARA

Ancora oggi l'immagine di Alice Blanceflor Bildt Boncompagni Ludovisi accoglie i visitatori all'ingresso del Salone delle Vedute del villino Boncompagni. L'opera di Philip de László è affiancata da un altro ritratto di una giovane donna, Alexandra Keiller, madre di Alice, opera del pittore norvegese Christian Meyer Ross¹.

Essendo stato a lungo una "forma d'arte principalmente elitaria"² il ritratto e la sua committenza erano spesso direttamente legati a eventi dall'alto valore sociale come il matrimonio, anche se non necessariamente veniva rappresentato in maniera esplicita negli aspetti cerimoniali. Nel caso di questi due ritratti gli indizi visivi che ne segnalano il contesto matrimoniale sono specificamente i gioielli indossati dai due soggetti: un anello ("solitario") con diamante nel ritratto di Alice Blanceflor, e una spilla di diamanti a forma di luna crescente in quello di Alexandra Keiller. Il gioiello è un oggetto altamente simbolico, nonché decorativo e funzionale: oltre ad adornare il corpo, può essere utile per tenere un vestito allacciato o comunicare qualcosa del carattere, del ruolo, della personalità della persona che lo indossa, come lo status sociale e civile, l'appartenenza a un gruppo, il gusto personale³. Ha una posizione di "centralità decentrata"⁴ per la capacità di definire l'identità di una persona anche solo come elemento accessorio. Nel ritratto questo potere simbolico può essere ancora più forte perché si è scelto di renderlo non più aggiuntivo ma parte integrante e fissa dell'immagine.

Per il suo ritratto Alexandra Keiller (1864-1948) si rivolse a Christian Meyer Ross (Flekkefjord, 1843 - Roma, 1904), artista norvegese stabilitosi in Italia nel 1879⁵. Questi poneva una cura quasi maniacale nei dettagli di abiti e tessuti ed è proprio tale attenzione ai dettagli sartoriali e tessili che lo rese un ritrattista alla moda e fece coniare in Norvegia l'espressione la "seta di Ross"⁶. Il ritratto come opera d'arte certamente esprimeva il talento dell'artista e il gusto di un'epoca ma anche la mondanità delle effigiate che ostentavano il dipinto agli ospiti del proprio salotto⁷. Questa esigenza di immagine presupponeva un'attenta scelta dell'abito da indossare e rappresentare nel dipinto per esaltarne la finezza della foggia e dei tessuti: altrettanta attenzione meritavano gli accessori.

L'opera non è datata ma con tutta probabilità fu commissionata in occasione del matrimonio tra Alexandra e Carl Bildt (Stoccolma, 1850 - Roma, 1931), nobile diplomatico, politico e storico. Un confronto di date e l'analisi dell'abbigliamento di Alexandra Keiller suggeriscono una datazione abbastanza precisa e confermano il contesto in cui fu eseguito il ritratto. Poco prima di ricevere un incarico a Roma, nel 1889 Carl Bildt conobbe Alexandra sull'isola di Särö, luogo di villeggiatura



Fig. 1. Christian Meyer Ross, 1890 ca., *Alexandra Keiller*, pastello su tela, Roma Museo Boncompagni Ludovisi.

della famiglia reale e di altri esponenti dell'alta società svedese⁸. Si sposarono un anno dopo, il 15 settembre 1890, probabilmente a Roma⁹. Nel 1893, il ritratto apparve in un articolo sulla vita romana degli sposi dal settimanale svedese *Idun*¹⁰, estendendo così a un pubblico molto ampio l'effetto dell'opera d'arte¹¹. Si può dunque presumere che l'esecuzione del dipinto fosse avvenuta all'arrivo della coppia nella capitale, dove entrarono in contatto con Ross.

L'immagine di Alexandra conferma che il ritratto sia stato dipinto per celebrare questa unione: il suo abbigliamento aderisce alle convenzioni sartoriali, legate a un ideale morale di purezza che la moda aveva codificato e commercializzato per le spose fino a quel momento¹². Ciò che più dimostra come Alexandra si tenesse al veloce passo della moda - emulando forse la figura della *Parisiennes*¹³ - è la spilla di diamanti a forma di luna crescente appuntata sul corpino dell'abito. È proprio tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento infatti che varie tipolo-

gie di gioielli di diamanti a falce di luna crescente (spille, spilloni per capelli, pendenti) diventarono di moda e pervasero la produzione artistica e la stampa¹⁴. Ad esempio nei ritratti raffiguranti *Madame X* (1884) di Sargent, *Madame Edgar Stern* (1889) di Carolus-Duran, e *Madame M. F.* (1891) di Petiet, le *Parisiennes* raffigurate presentano un gioiello quasi identico a quello indossato da Alexandra Keiller, appuntato però tra i capelli rafforzando le allusioni all'iconografia classica della dea Diana. Erano così in voga che qualche anno dopo si potevano trovare anche d'imitazione e raggiungere altre fasce di consumatrici¹⁵. La falce poteva essere accompagnata anche da altri motivi, quali fiori, iniziali o stelle, montati con altre pietre preziose: questo tipo di spilla veniva chiamata significativamente "luna di miele" per l'uso di donarla alle spose come simbolo di un nuovo inizio, di una potente femminilità e di purezza¹⁶. Il ritratto di Alice Blanceflor (Siena, 1891 - Roma, 1972) fu iniziato a Roma quando era fidanzata con il principe Andrea Boncompagni Ludovisi, che sposò nel dicembre del 1924, e fu completato a Londra nel 1925. Rispetto al ritratto di Ross, l'opera di de László è meno dettagliata e precisa nella rappresentazione della moda e del lusso del tempo. Il pittore prediligeva una stesura più vibrante e in linea con il mutamento del gusto dalla fine dell'Ottocento. La posa sicura della modella e le dimensioni del dipinto dimostrano però la raffinata furezza di Blanceflor. La colonna è parallela alla

sua figura, che vi posa fiduciosa il gomito e appare statuarica e al tempo stesso gentile fasciata dal vestito aderente. Questa immagine certamente simboleggia uno status sociale e un potere economico inscalfibili, ma sottolinea soprattutto un forte legame personale con la cultura e l'arte classica che conferiscono maggiore significato alla tenacia con cui ottenne il trionfo sentimentale¹⁷. Non a caso l'elemento che riassume e celebra l'unione tra i due sposi è l'anello con diamante all'anulare sinistro, unico gioiello raffigurato nel dipinto. Esso ha un assoluto rilievo, indossato alla mano sinistra che sporge dalla parte più in ombra della composizione. In quel periodo, donare alla promessa sposa un anello di fidanzamento con diamante non era scontato: fino all'inizio del XX secolo, in Europa il diamante era solo una delle tante opzioni¹⁸. La scoperta di nuove miniere di diamanti in diverse parti del mondo, che crearono una grande disponibilità di offerta, aveva portato verso la seconda metà dell'Ottocento alla diffusione di questa usanza soprattutto negli Stati Uniti e, negli anni Quaranta, alla creazione di un rito moderno grazie alle acute strategie di marketing della società De Beers, che diffuse lo slogan "Un diamante è per sempre"¹⁹. È probabile che Andrea Boncompagni Ludovisi, sicuramente a contatto con la cultura e i costumi statunitensi per via del precedente matrimonio, avesse ceduto al fascino romantico che una comunicazione pubblicitaria assai pervasiva stava costruendo attorno al prezioso minerale. Il solitario acquista ancora più rilevanza se si considera che è l'unico elemento presente nel ritratto effettivamente appartenuto a Blanceflor, quindi quasi esulando la sua natura di accessorio. L'abito di Blanceflor infatti fu creato da de László direttamente sulla tela. Il pittore si recò in via del tutto eccezionale (solitamente riceveva i clienti nel suo studio di Londra) presso il villino Boncompagni per iniziare il dipinto²⁰. Si presentò con dieci metri di stoffa color pervinca che drappeggiò in pochi minuti sul corpo di Alice Blanceflor, creando l'abito che vediamo raffigurato²¹. Seguiva spesso questo procedimento perché aveva idee molto precise sul tipo di abito che i suoi modelli dovevano indossare ai fini della composizione del ritratto²². L'abito non presenta le caratteristiche della moda del tempo: un modello simile, aderente e senza spalline, sarebbe diventato di uso comune solo verso la seconda metà degli anni Trenta; prima di allora poteva vedersi solo nel mondo dello spettacolo come costume e stravagan-



Fig. 2. Philip de László, 1925, *Alice Blanceflor de Bildt*, olio su tela, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.

za artistica, non certo tra i membri dell'alta società romana²³. Questo anacronismo nell'abbigliamento, vagamente ispirato ai chitoni classici, concorre alla generale atemporalità del ritratto che viene però stemperata dal dettaglio dell'acconciatura. Il caschetto leggermente mosso e spettinato indica come la trentatreenne Blanceflor stesse seguendo la moda giovane e sbarazzina, nata qualche anno prima nel mondo dello spettacolo e divulgata dalle stelle del cinema muto, che aveva rivoluzionato per le donne il modo di approcciarsi alla propria immagine²⁴. Evidentemente Blanceflor voleva appropriarsi nella quotidianità ma soprattutto sulla tela - dove la lunghezza sarebbe rimasta tale - dell'allure che era stata creata attorno al taglio corto, e che il suo ritratto conferma, quella di una donna in controllo delle proprie azioni e dei propri piaceri²⁵.

Flora Ferrara
Pegni d'amore negli eleganti ritratti al femminile
di Casa Boncompagni

NOTE

¹ I due dipinti, insieme al villino, facevano parte della donazione allo Stato che Alice Blanceflor fece nel 1972. Per approfondimenti sulla storia del villino, si veda *Museo Boncompagni Ludovisi per le arti decorative, il costume e la moda dei secoli XIX e XX. Guida breve*, a cura di M. Amato, Roma 2018.

² S. West, *Portraiture*, Oxford 2004, pp. 136-137.

³ C. Giorcelli, "Introduction" in *Accessorizing the body: habits of being I*, Minneapolis 2011, p. 4.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Albrektsen, "Christian Meyer Ross" in *Norsk kunstnerleksikon*, I-IV, Oslo 1982-86.

⁶ *Ibidem*. L'espressione "Ross-silke", non solo sottolineava la sua bravura ma denigrava anche la sua dedizione alla pittura ritrattistica, tradizionalmente considerata genere minore.

⁷ L'opera d'arte stessa o l'abito confezionato con stoffe pregiate e seguendo l'ultima moda era una spesa considerevole e non esplicitamente funzionale da considerarsi come beni di lusso facenti parte del consumo ostentativo delle classi agiate teorizzato dal sociologo Thorstein Veblen nel 1899, T. Veblen, *The theory of the leisure class*, New York 1994, pp. 129-130.

⁸ Alexandra era figlia di un imprenditore di origini scozzesi arrivato in Svezia nella prima metà dell'Ottocento. Carl Bildt proveniva da una illustre famiglia di diplomatici e politici svedesi. *Alexandras dagbok. En vecka med Kungen i Marstrand 1889*, a cura di Barbro Mekhs Vaccaro, Stoccolma 2007, e G. Jacobson, "Carl ND Bildt", *Svenskt biografiskt lexikon* IV, Stoccolma 1924, p. 330.

⁹ G. Jacobson, *Svenskt biografiskt lexikon*, 1924, p. 330.

¹⁰ D. Fallström, "Alexandra Bildt, född Keiller", *Idun* XXI, n. 284, 1893.

¹¹ L'inserimento di riproduzioni fotografiche di ritratti (pittorici e non) di personalità di spicco inizia proprio negli anni Novanta dell'Ottocento su riviste settimanali indirizzate a un pubblico femminile, S.E. Slattery, "Performing Portraiture: Picturing the Upper-Class English Woman in an Age of Change, 1890-1914", tesi di dottorato, Toronto 2019, p. 36.

¹² L'abito bianco ormai era diventato una "nuova tradizione" per le spose già da qualche decennio, dopo la variegata e temporalmente estesa copertura mediatica del matrimonio della Regina Vittoria d'Inghilterra nel 1840, D. A. Baxter, "Weddings and funerals." in *A Cultural history of dress and fashion in the age of the Empire*, Londra e New York 2017, p. 87.

¹³ La figura della *Parisienne* veniva descritta come una donna bella, distinta e sofisticata, elegante e alla moda che poteva trascendere le classi sociali e le età, anche se spesso apparteneva all'alta borghesia o all'aristocrazia, A. Rocamora, "La Parisienne" in *Fashioning the city. Paris, fashion and the media*, Londra 2009, pp. 86-92.

¹⁴ Si trovano raffigurati e menzionati in ritratti pittorici e fotografici, articoli di cronaca mondiale, pubblicità in riviste di moda (europee e americane), E. L. Block, "Virginie Amélie Avegno Gautreau: Living Statue", *Nineteenth-century art worldwide. A journal of nineteenth-century visual culture* XVII, n. 2, 2018, p. 105. Sono numerosissimi gli esemplari coevi possono essere ancora trovati presso gli antiquari.

¹⁵ D. Bennett, D. Mascetti, *Understanding Jewelry*, Woodbridge 2000, pp. 218-220.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Nata e cresciuta in Italia, figlia di uno storico specializzato in storia svedese legata all'Italia e a Roma, e risoluta nella sua decisione di aspettare dieci anni il divorzio di Andrea Boncompagni Ludovisi, erede di una famiglia legata al ricordo dell'incredibile Villa Ludovisia. Per volere della famiglia, a causa della grave crisi finanziaria che portò anche alla lottizzazione della grande villa Ludovisia, Andrea Boncompagni Ludovisi sposò nel 1916 la ricca ereditiera americana Margaret Preston a condizione che se non avessero avuto figli dopo dieci anni avrebbero potuto sciogliere il matrimonio, vedi *Museo Boncompagni Ludovisi ...*, Roma 2018.

¹⁸ V. Howard, "Rings" in *Brides, Inc.*, Philadelphia 2006, p. 48.

¹⁹ *Ibidem*, and D. Charles, "Luxury Goods De Beers" in *A Dictionary of Marketing*, Oxford 2011, p. 409 and S. Press, "Riches" in *Blood and Diamonds*, Cambridge 2021, p. 45.

²⁰ L'artista si trovava a Roma nell'autunno del 1924 per ritrarre Papa Pio XI, C. Corbeau-Parsons,

Flora Ferrara
Pegni d'amore negli eleganti ritratti al femminile
di Casa Boncompagni

“110907 Princess Andrea Boncompagni-Ludovisi, née Alice Blanceflor Bildt”, scheda di catalogo online, *De László Catalogue Raisonné*, 2008.

²¹ *Ibidem*, usò la stessa stoffa anche per altri dipinti, come si può constatare nel *Catalogue Raisonné*.

²² *Ibidem*.

²³ *Bare witness* (Metropolitan Museum of Art, 2 aprile 1996 - 8 agosto 1996), catalogo della mostra a cura di R. Martin-H. Koda, New York 1996, pp. 6-32, e K. Chrisman Campbell, “The strapless dress. Women on the brink” in *Skirts. Fashioning Modern Femininity in the Twentieth Century*, New York 2022, e-book.

²⁴ A. Beard, “Fashion and Adornment” in *A Cultural History of Hair in the Modern Age* 6, London 2019, p. 59.

²⁵ *Ibidem*.

Flora Ferrara
Pegni d'amore negli eleganti ritratti al femminile
di Casa Boncompagni

LA BELLEZZA DELL'INTELLIGENZA

UN NUOVO ALLESTIMENTO TRA RESTAURI E ACQUISIZIONI

DI MATILDE AMATURO

In occasione della giornata dell'8 marzo e ricordando la data di nascita di Palma Bucarelli (16 marzo 1910), il Museo Boncompagni Ludovisi ha dedicato un nuovo percorso espositivo alla direttrice della Galleria nazionale d'arte moderna che, dal 1941 al 1975, ha definito in modo significativo l'idea del museo come avanguardia artistica e con la sua lungimiranza ha dedicato un posto "moderno" all'arte della moda. Il suo impegno e il suo contributo hanno messo in evidenza, per se stessa e per le donne in generale, un ruolo di spicco fatto di scelte critiche e di gusto che la imposero nel mondo culturale aldilà della sua bellezza femminile¹.

Ritratta da celebri artisti, come Dario Cecchi e Alberto Savinio, ma anche dall'impareggiabile fotografa Ghitta Carrel, nonché dalla penna di celebri giornalisti come Indro Montanelli, amica di galleristi indimenticabili per la diffusione dell'arte negli anni Cinquanta del secolo scorso, quali Irene Brin e Gasparo del Corso, Palma è figura simbolica, icona legata a scelte innovative e trasgressive rispetto al prototipo di donna consegnato all'Italia dal periodo pre-bellico².

Palma era convinta che la moda fosse un mezzo creativo ed espressivo ai confini dell'arte, per la ricerca del bello e per la cura dell'esecuzione, e già nel 1958 aveva affiancato sfilate di moda italiana a una mostra di arte contemporanea a Birmingham in Alabama. E, quando tenta di fare altrettanto in Italia, un'interpellanza parlamentare glielo impedisce. Solo nel 1961 riuscirà a realizzare il progetto alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma. Qualche anno più tardi, nel 1966 a Montreal, dove ha allestito il padiglione dedicato all'arte italiana dell'esposizione universale, oltre a dipinti e sculture, sono in mostra grandi gioielli e le sfilate di moda completano la sua idea di arte. Palma, interpretando pienamente l'idea moderna di gusto/moda/arte, nel 1996, pochi anni prima della morte, ha donato al museo Boncompagni il suo guardaroba. Si tratta di un centinaio di pezzi tra abiti e accessori, per cui venne allestito un settore a lei appositamente dedicato che sottolineava la sua vita di intellettuale e di committente, e soprattutto la significativa rilevanza dedicata all'arte in senso globale in cui il suo interesse per l'arte contemporanea coinvolge *in toto* la persona.

Nel 1995, ancora vivente, dopo un vivace scambio di missive con Sandra Pinto, allora Soprintendente alla Galleria nazionale d'arte moderna, si procede al primo nucleo del legato Bucarelli che comprende opere e vari capi di abbigliamento, è il medesimo anno in cui nasce anche il Museo Boncompagni dedicato alle Arti Decorative, al Costume e alla Moda³. Al Museo in questa occasione

Matilde Amaturo
La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
tra restauri e acquisizioni



Fig. 1. Umberto Mastroianni, 1970 ca, *Collana girocollo con pendente*, oro giallo e smalti, diametro pendente 100 mm, diametro girocollo 200 mm. Umberto Mastroianni, 1970 ca *Anello*, firma artista sul retro, oro fusione a cera persa, cm 62x 28 mm. Lorenzo Guerrini, 1966, *Pendente*, oro giallo firmato sul verso, oro fusione a cera persa diametro 49 mm. Gastone Novelli, 1966, *Occhiali con orecchino*, firmati e con una frase incisa sulla foglia: *le tue parole inciampano nella mia estasi*, oro giallo martellinato, 50x120x 120 mm. Museo Boncompagni Ludovisi, salone Arazzi, (crediti fotografici Elisa Ciafrei).

viene donato il *Ritratto di Palma* di Dario Cecchi che la delinea con uno sguardo serio e attento, incorniciandola tra le essenziali espressive cromie.

E dal 1996 nel Museo sono esposti abiti, gioielli e accessori, un esempio di stretto legame fra arte, moda e innovazione vissuta sempre alla ribalta dell'interesse mediatico. Visibilità che passava sull'onda di immagini e *reportage* giornalistici, eventi mondani e interpellanze parlamentari a difesa dei suoi criticati acquisti per la Soprintendenza alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, come il famoso *Sacco* di Burri del 1959, che le valse l'appellativo ironico di "regina dei sacchi" e per il quale dovette difendersi in Parlamento da diverse critiche, in particolare quelle di Umberto Terracini⁴.

L'istituzione statale, in seguito ha in parte acquistato e in parte acquisito in donazione i suoi gioielli e i suoi bijoux in un primo nucleo (2009-2010). Nel 2009 la Galleria nazionale d'arte Moderna acquista un primo gruppo di oggetti dalla nipote Barbara Lazzarini, a cui si aggiungerà nel 2010 una sua donazione, per un totale di quaranta pezzi, bijoux e gioielli, che attualmente sono in parte esposti nel Salone degli Arazzi del Museo Boncompagni (Figg. 1-2-3-4), mentre al secondo piano una intera sala è dedicata al suo abbigliamento, abiti, borse, foulard, cinte, scarpe e cappelli (Fig.5). A queste acquisizioni è stata dedicata nel 2012 la mostra *La Palma dell'eleganza, La donazione di Palma Bucarelli al museo Boncompagni Ludovisi*⁵.



Fig. 2. Afro Libio Basaldella, 1940, *Bracciale a teste femminili*, oro, corallo, brillanti, rubini e zaffiri. Ada Daverio Salvatore, 1965, *Collana con ciondoli*, oro e perle. Bartolo Gnutti, 1965-1967, *Spilla*, oro. Alberto Giorgi, 1970, Ricerca strutturale 433, oro e pietre. Alberto Giorgi, 1970, Ricerche spazio dinamiche 424, oro e gemme. Alberto Giorgi, 1970, *Ricerche sulla biologia*, 1970, oro e argento Museo Boncompagni Ludovisi, salone Arazzi.

Più di recente, infine, nel dicembre 2022, la Direzione Musei Statali della città di Roma ha acquisito quattro importanti gioielli (Lorenzo Guerrini *Pendente*, 1966; Umberto Mastroianni, *Collana*, 1970, e *Anello*, 1970; Gastone Novelli, *Occhiali con orecchino*, 1966), che avevano fatto parte delle opere in mostra nel padiglione dell'esposizione di Montreal del 1967 (Fig. 1) ⁶.

Tra questi ultimi gioielli, si segnala il pendente di Guerrini, realizzato cronologicamente dopo la collaborazione con l'orafa Masenza (esperienza terminata nel 1952). In questo pezzo le linee astratte contrassegnano la sua produzione orafa degli anni Cinquanta-Sessanta, legata anche ai suoi contatti con l'orafa Diderico Gherardi ⁷.

Al Museo, quindi, i gioielli e gli abiti esposti narrano la vita di Palma, l'evoluzione e la crescita dei suoi interessi sull'arte contemporanea e delineano parallelamente una storia della moda e del gioiello, un modo di essere donna che si impone con le scelte volute dalla sua intelligenza e dalla unicità degli artisti selezionati. Per i vestiti, come per i gioielli o i bijoux, queste opere d'arte si incastonano perfettamente nella storia delle arti decorative del secondo dopoguerra, in cui molti artisti di valore internazionale, come Salvador Dalí, Giorgio De Chirico o Giò Pomodoro, si cimentano nell'oreficeria come prolungamento della loro produzione principale, esprimendo in modo originale e unico la loro espressione artistica.

Matilde Amatureo
La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
tra restauri e acquisizioni

Matilde Amaturo
La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
tra restauri e acquisizioni



Fig. 3. Manifattura Orientale, Anni Sessanta, *Collana con pendenti*, lamina metallica color oro lavorata a sbalzo e pendente centrale anche lavorata a filigrana. Manifattura italiana, Anni Quaranta, *Braccialetti*, perline di vetro, ottone, frutti in stoffa e cera. Manifattura orientale, 1950, *Pendente a forma di croce di Malta*, argento e ametista, il verso inciso con elementi decorativi e scritta Ierusalem. Manifattura Italiana, Anni Cinquanta, *Spilla*, micromosaico e ottone, Museo Boncompagni Ludovisi, Salone Arazzi.

Gli anni Quaranta sono gli anni cruciali per la carriera di Palma alla Galleria nazionale e per la crescita del suo prestigio nella società italiana. Sta cambiando il suo stile, viene fotografata nei momenti salienti della sua attività, le foto presentano una donna consapevole del suo ruolo, che cura sempre di più la sua immagine. L'abito e gli accessori che indossa delineano la sua identità. Dal rigore maschile dei primi anni Quaranta, all'*exploit* della moda italiana dopo il 1948. Negli stessi anni indossa i bracciali di Masenza realizzati su disegno di Afro e sollecita l'attività di Mastroianni che le regalò numerosi oggetti preziosi, come la famosa spilla, tutti monili che lei stessa definisce "piccole sculture da indossare"⁸.

Particolare rilievo è dato, a partire dagli anni Cinquanta, alla sua figura di critica e donna che imprime alla storia dell'arte un forte impulso innovativo, con l'interesse per gli artisti contemporanei italiani e stranieri. Ricordiamo come sia stata la prima critica a portare in Italia il Cubismo, con la mostra su Picasso alla Galleria nazionale nel 1953, facendo arrivare in mostra più di cento pezzi di artisti, che mai prima erano stati visti dal grande pubblico⁹.

E così, la donazione di Palma Bucarelli di un centinaio di pezzi tra abiti e accessori viene pensata per un settore del Museo a lei appositamente dedicato, che segue la sua vita di intellettuale e committente. In mostra sono esposti in modo permanente abiti e bijoux degli anni Quaranta, di straordinario *charme* e *allure*. Così, il Completo da



Fig. 4. Manifattura americana, 1935, Collana e bracciali, parure, metallo dorato. Manifattura americana, Anni Quaranta, *cerchietti a vite* metallo dorato. Manifattura araba, Anni Sessanta, Cinta a catena con pendenti lavorati, argento, Museo Boncompagni, Salone Arazzi (crediti fotografici Elisa Ciafrei).

Matilde Amatureo
 La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
 tra restauri e acquisizioni

gran sera (1949), in damasco di seta rosa a fantasia orientaleggiante senza etichetta (dono Palma Bucarelli, 1996) è costituito da un abito e da un bolero con collo alla coreana. Il corpetto, aderente e senza spalline, ha un ampio scollo dritto. La lunga gonna dalla linea a sirena ha applicato sul dietro un pannello di stoffa in sbieco a formare un piccolo strascico. Il modello è di Elisa Schiaparelli (Fig. 6).

Di questi stessi anni e di questo medesimo gusto orientaleggiante sono i bijoux di manifattura orientale, come il Pendente, 1950 ca, argento, ametista (dono Barbara Lazzarini, 2010) a forma di croce di Malta, al centro una ametista, mentre il verso è inciso con la scritta "Jerusalem".

Un gusto "etnico" legato all'India che connoterà la direttrice ancora negli anni Sessanta e oltre, come nell'abito (anch'esso oggetto di restauro, cuciture consolidate e pulitura per il recupero delle trame broccate in argento) del 1962, che utilizza un tessuto probabilmente acquistato nel suo viaggio di lavoro in India e ispirato nel modello a quel paese (etichetta Sorelle Botti, dono Barbara Lazzarini del 2010). E ancora l'abito a tubino con ampio scollo dritto sorretto da un'unica spallina diagonale; posteriormente al punto vita e allo scollo è applicato un lungo pannello di tessuto a formare uno strascico (Fig. 7)

Questo stile orientale è ancora nella Collana anni Settanta, lamina metallica color oro (dono Barbara Lazzarini 2010), composta da perline scanalate e piccoli pendenti

Matilde Amaturo
 La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
 tra restauri e acquisizioni



Fig. 5. Edizioni del Cavallino, su disegno di Massimo Campigli, 1950, *Foulard*, seta serigrafata, Museo Boncompagni Ludovisi, Sala Bucarelli (crediti fotografici Barbara Di Maio).

realizzati a sbalzo, con il ciondolo centrale realizzato a filigrana. Palma Bucarelli la indossa più volte, ma si ricorda in particolare nell'occasione dell'inaugurazione del Ministero dei Beni Culturali nel 1974.

La sua personalità si impone negli anni Cinquanta, anche con l'unione con lo scrittore e giornalista Paolo Monelli. E così gli incontri per mostre ed eventi con tutti i più innovativi artisti italiani e stranieri, come Alvar Aalto, Carla Accardi, Marino Mazzacurati, Alberto Burri, diventano momenti fondamentali di una crescita culturale ampiamente riconosciuta.

Le mostre e gli acquisti per la Galleria nazionale dedicati a grandi artisti come Modigliani, Mondrian, Pollock, Morandi, Scipione, Gino Rossi, Kandinskji, Richter, Malevic, Fautrier, Moore, Prampolini, Klee, Colla, Manzoni, Baumeister, Capogrossi, e ancora le sezioni dedicate a grandi artisti Burri, Fontana, Capogrossi, Novelli, Pascoli, Dorazio, Perilli, Leoncillo, Scialoja, Corpora, Accardi, Sanfilippo, Tancredi, Vedova, Rotella, Twombly, Adami, Festa, Schifano, sono l'espressione del suo modo di rappresentarsi al pubblico con i suoi studi e gli interessi, ma anche citando ora l'uno ora l'altro artista nelle scelte del suo guardaroba, negli abiti e nei gioielli¹⁰.

Le sue sartorie preferite sono Nicola Zecca, Simonetta Visconti, le Sorelle Botti, Antonio De Luca, Germana Maruccelli sui cui abiti indossa i gioielli e i bijoux, creati da artisti innovativi in questo campo. Su questa scia si collocano un gruppo di venti abiti che tra il 2022 e il 2023 sono stati restaurati da Nicoletta Vicenzi che ne ha messo in



Fig. 6. Modello Elisa Schiaparelli, 1949, *Completo da gran sera*, damasco di seta rosa e color oro a fantasia orientaleggiante, con figure e animali senza etichetta. Museo Boncompagni Ludovisi, Sala Bucarelli (crediti fotografici Fabio D'Aurelio).



Fig. 7. Sorelle Botti, 1962, *Abito da sera corto*, in seta indiana damascata, Museo Boncompagni, Salone Arazzi.

Matilde Amatureo
 La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
 tra restauri e acquisizioni

evidenza i punti di forza e criticità sartoriali, dovuti ai tessuti e alla loro conservazione.

Un esempio di intenso effetto prodotto dal restauro è nell'abito di raso di seta in color avorio (datato 1949) in cui il punto vita (consolidamento delle cuciture interne ed esterne e delle steccature del corpetto) è evidenziato dal nastro-cintura di colorazione diversa, color oro, in cui spiccano la morbidezza del tessuto fasciante o la complessità articolata dal pannello che sulla gonna, solo sul lato destro, forma un grande fiocco che parte per contrasto da un piccolo giro vita. È infatti un abito costituito da un corpino steccato e aderente, più scollato sulla schiena, e da una gonna lunga con strascico, con un lungo pannello al fianco destro. Così emerge la cromia che segue il taglio curvilineo della stoffa di seta utilizzata in due toni, altrimenti non visibile nella sua sofisticata seduttività, di seta color avorio e seta color giallo oro.

Matilde Amaturo
La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
tra restauri e acquisizioni



Fig. 8. Sorelle Botti, 1949, *Abito da gran sera*, in raso di seta color avorio, raso di seta giallo oro, (il secondo a sinistra della vetrina). Nicola Zecca. 1948, *Abito da Gran Sera*, in gros grain di seta nera damascata a foglie, nastro in gros grain di seta color prugna, (il primo abito a sinistra nella vetrina). Antonio De Luca, 1957 ca., *Abito da sera*, pizzo di tulle nero, raso sintetico nero, tulle nero, (ultimo abito a destra della vetrina) Museo Boncompagni Ludovisi, Sala Bucarelli, (crediti fotografici Fabio D'Aurelio).

L'Abito, senza etichetta, delle Sorelle Botti, che riproposero questo modello, è ispirato a una creazione di Dior, e Palma lo indossò al Gran ballo dei Nastri che si tenne alla Galleria nazionale d'arte moderna il 7 maggio 1949 (Fig. 8).

In quegli stessi anni molto apprezzato dalla direttrice era Nicola Zecca, una sartoria che aveva sede a Roma, in via Ludovisi 46. Tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta era considerata tra le migliori sartorie romane, dove tra l'altro si è formata Zoe Fontana. Nell'immediato dopoguerra riprende a comprare figurini di Parigi, come quello rimesso a nuovo e fruibile nel contrasto dell'insieme nero e della cintura con fiocco rosso, dalla immediata percezione scultorea a colonna (Fig. 8). L'intento di definire nel *design* un abito dalle linee scultoree aldilà del corpo sottostante, è messo a punto dalla restauratrice nella stoffa sottoposta a pulitura attenta e minuziosa, che fa riaffiorare nella sua bellezza e importanza la trama damascata, restituendo un tessuto importante che crea materia consistente ed effetti cangianti nonostante il colore nero. Questo abito è così descrivibile: Abito da gran sera, 1947-1948, costituito da lunga gonna drappeggiata e da un corpetto senza maniche sorretto da ampie spalline arricciate in gros grain di seta nera damascata a foglie, nastro in gros grain di seta color prugna. Lo scollo è a cuore sul davanti e profondo trapezoidale sul dietro, un nastro di gros grain di color prugna sottolinea il drappeggio a fiocco della gonna. Etichetta



Fig. 9. Cassisi, Anni Cinquanta, *Completo da cocktail*, in organza di seta nera stampata con motivi floreali nei toni dell'azzurro, del viola, del verde e del bianco, tulle nero, crinolina nera, raso artificiale nero, Museo Boncompagni Ludovisi, Salone Arazzi.

Zecca (dono di Palma Bucarelli, 1996). È il rifacimento di un modello Elsa Schiaparelli del 1947 e Palma lo indossa all'annuale pranzo del Golf del gennaio 1949 (Attualmente esposto nella vetrina della Sala a lei dedicata).

Molto amato da Palma anche Antonio De Luca, di cui è apprezzabile in questa campagna di restauro l'Abito da sera (1957 ca) in pizzo di tulle nero, raso sintetico nero, etichetta Antonio De Luca (Fig. 8). L'operazione di pulitura e conservazione restituisce la vaporosità o meglio dire la rigidezza di un materiale sintetico che tende a dar volume, ma anche leggerezza, quasi a rievocare sperimentazioni tecniche su tessuti nuovi e duttili ai desideri della fantasia creativa. Espediente sartoriale che identifica il pensiero Bucarelli: la bellezza sta nell'intelligenza che mantiene le giuste distanze nei rapporti interpersonali.

Degli anni Cinquanta è il Completo da cocktail, in organza di seta nera stampata con motivi floreali nei toni dell'azzurro, del viola, del verde e del bianco, tulle nero, crinolina nera, raso artificiale nero, etichetta Cassisi (dono Barbara Lazzarini 2010). È un completo composto da un abito corto e da un giacchino con maniche corte ampie e arricciate. L'abito ha un corpino aderente senza spalline e un'ampia gonna a corolla sostenuta da quattro sottogonne rigide in tulle e crinolina nera (Fig. 9). La casa di moda Cassisi era attiva a Napoli fin dagli anni Trenta, con l'atelier sito nel porticato

Matilde Amatureo
La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
tra restauri e acquisizioni

Matilde Amaturo
 La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
 tra restauri e acquisizioni



Fig.10. Sorelle Botti, 1956, *Abito corto da sera*, organza di seta rossa, tulle rosso, seta rossa, Museo Boncompagni Ludovisi, Sala Chini.



Fig. 11. Sorelle Botti, Anni Cinquanta, *Abito da gran sera*, raso di seta color lavanda, seta rosa Museo Boncompagni Ludovisi.

davanti a Palazzo Reale. Il recupero conservativo è consistito soprattutto nel ripristino della originaria consistenza e volumetria delle crinoline, restituendo perciò linea e senso alla moda di quegli anni dedicata all'ampiezza delle sottogonne, quasi una citazione romanticamente ottocentesca.

Di Anonima Sartoria Romana, è l'abito in *paillettes* anni Sessanta, recuperato dall'attenta pulitura dei materiali, evidenzia il seducente contrasto color bronzo e fiocco viola al punto vita. L'abito si presenta a tubino corto in seta nera interamente ricoperto da *paillettes* color bronzo. L'ampio scollo quadrato è sostenuto da due bretelle larghe, sulla gonna, all'altezza del punto vita, è cucita una piega laterale fermata da un grande fiocco ricoperto di *paillettes* viola. Senza etichetta (dono Bucarelli 1996, Fig. 9).

Continuando a citare i migliori esempi tra i venti abiti portati a nuova vita dal restauro è da sottolineare, sempre dell'atelier delle Sorelle Botti, l'Abito corto da sera (1956), in organza di seta rossa, tulle rosso, seta rossa, etichetta Sorelle Botti (donazione



Fig. 12. Sartoria Romana non identificata, 1967 ca, *Completo pantaloni*, pizzo di cotone celeste e argento, crespo di seta celeste, senza etichetta, Museo Boncompagni Ludovisi.



Fig. 13. Germana Marucelli, 1964-1965, *Abito corto da gran sera*, crespo di chiffon di seta verde acqua, paillettes giallo pallido, e in diverse tonalità di verde e rosa etichetta: MMR Marucelli, Museo Boncompagni Ludovisi, Sala Chini (crediti fotografici Maria Ciccarella).

Matilde Amatureo
 La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
 tra restauri e acquisizioni

1996). Sul retro dell'abito senza spalline è applicato un ampio pannello in organza doppiato in tulle rosso che percorre l'abito in tutta la sua lunghezza. Il vestito fu indossato da Palma nel luglio 1956, in occasione del X Premio Strega, ed è ispirato a un coevo modello di Dior (Fig. 10)¹¹. L'intervento conservativo ha sempre prestato attenzione alla necessaria pulitura e all'indispensabile consolidamento delle vecchie cuciture che non permettevano più di sostenere il drappo a strascico che costituisce l'elemento di effetto scenografico di un tessuto che fa del tono su tono il successo delle linee dritte ed essenziali.

Ancora etichetta Sorelle Botti è l'abito da sera degli anni Cinquanta, in raso di seta color lavanda, seta rosa. Nell'abito l'intervento di consolidamento delle cuciture e dei bottoni ha restituito la linea attillata sinuosa a sirena altrimenti persa e ha donato nuovamente la luminosità iridescente del tessuto. È un abito lungo senza spalline con corpetto aderente, ampiamente scollato sia davanti che dietro. La gonna dall'orlo arrotondato, ha una linea a sirena, undici bottoni foderati allacciano lateralmente sia

Matilde Amaturo
La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento
tra restauri e acquisizioni



Fig. 14. Maria Antonelli, Anni Sessanta, *Abito da gran sera di abito da gran sera*, lurex matelassé color oro, con paillettes e perline argento, cangianti, turchesi, arancioni e verdi, Museo Boncompagni Ludovisi (crediti fotografici Maria Ciccarella).

matelassé color oro, con *paillettes* e perline argento, cangianti, turchesi, arancioni e verdi. Dalla linea lievemente trapezoidale, probabilmente ispirato a un modello di André Laug che in quegli anni collabora con l'atelier Antonelli, vista la sua predilezione per in tessuti preziosi e le linee semplici (dono Bucarelli 1996, Fig. 14)¹⁴.

L'iter espositivo di questo intervento conservativo, dei nuovi acquisti e dell'esposizione degli abiti restaurati, può essere scandito dalle due interviste più volte citate nella biografia di Palma Bucarelli: nel 1974, ovvero l'intervista concessa alla giornalista Anna Andretta per la rivista "Gioia", e quella rilasciata nel 1985 alla giornalista Barbara Tosi, in occasione della mostra *Alta Moda. Grandi abiti da sera degli anni 50 60*, di Palazzo Fortuny a Venezia.

Nella prima intervista di Andretta, ripercorrendo le scelte di Palma che fecero tendenza, come quando nel 1972 accompagna il presidente Giovanni Leone e la moglie in blue jeans alla Biennale di Venezia, la direttrice ormai ultrasessantenne, ancora di aspetto avvenente, dichiara, incalzata dalla giornalista che vuole sapere quale ruo-

il bustino che la gonna. L'abito è un rifacimento di un modello Dior della stessa epoca (Fig. 11).

Di grande fascino e sobria confezione il completo da sera del 1967, in cui l'intervento conservativo ha potuto restituire la brillantezza e il reale contrasto cromatico di vivace raffinatezza. Il completo con pantaloni è in pizzo di cotone celeste e argento, crespo di seta celeste senza etichetta, il completo è composto da giacca a maniche lunghe con collo alla coreana, top e pantaloni (dono Bucarelli 1996, fig. 12). Palma Bucarelli è ritratta con questo completo in occasione di una festa che si era svolta a Cortina¹².

L'abito corto da sera di Germana Marucelli, disegnato probabilmente da Capogrossi (1964-1965), dalle luminosissime iridescenti *paillettes* colorate, è uno splendido esempio di opera d'arte da indossare, etichetta M. M. R. Marucelli, ed è un abito in crespo di chiffon di seta verde acqua, con *paillettes* giallo pallido, e in diverse tonalità di verde e rosa (dono Bucarelli 1996, Fig. 13)¹³.

Il recupero del tessuto prezioso con una delicata pulitura e con il consolidamento delle micro perline colorate è avvenuto per l'abito degli anni Sessanta di Maria Antonelli, un abito da gran sera in *lurex*

Matilde Amatore

La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento tra restauri e acquisizioni

lo abbia giocato il suo fascino femminile: «Ci tengo molto alla mia femminilità, lo confesso, ma nello stesso tempo la temo». Sarà proprio per questo che non teme più di assumere sempre una algida distanza, una maschera di freddezza quando incontra politici e autorità, perché vuole essere ascoltata e non guardata¹⁵.

Nel 1985, nell'intervista alla giornalista Barbara Tosi, parlando del suo guardaroba, Palma traccia una sintesi della moda italiana: «A Roma prima della guerra c'era Zecca. [...] Dopo la moda francese era il verbo dell'eleganza nelle sorelle Botti e la Battilocchi lo seguiva. [...] Poi fu l'ascesa della moda italiana per merito di tanti tra cui le sorelle Fontana, Germana Marucelli, così interessata anche alla moda dell'arte [...] quindi Schubert, Carosa, Capucci, Lancetti, Valentino»¹⁶. Al termine dell'intervista Palma concludeva dichiarando che «La vera eleganza consiste nell'avere il senso dell'opportunità, la donna elegante non segue la moda ma la adatta alla propria personalità conferisce la propria impronta, il proprio tratto».

Questi pochi accenni fanno comprendere come ancora oggi i suoi gioielli e il suo guardaroba alimentino l'attenzione del pubblico, per il tratto disinvolto, elegante e distintivo, per le scelte e le battaglie culturali sull'arte moderna e contemporanea, mai conformiste o sottomesse politicamente, concentrando così l'attenzione sull'unicità della sua affascinante intelligenza.

Note

¹ Il restauro degli abiti e le nuove acquisizioni per il Museo Boncompagni, hanno coinvolto nel 2022- 2023 anche la sistemazione tecnica dell'illuminazione delle vetrine dei gioielli, e sono stati il pretesto per un ripensamento generale della lettura dei percorsi comunicativi museali. In particolare il guardaroba di Palma si inserisce oggi in un itinerario completo dove ritratto, moda e gioiello svelano l'immagine del corpo e il senso della donna nella società del XX secolo.

² Sulla donazione di Palma Bucarelli al museo Boncompagni Cfr. *La donazione di Palma Bucarelli al museo Boncompagni Ludovisi*, catalogo e mostra (27 giugno – 30 settembre 2012) Cfr. *La Palma dell'eleganza, La donazione di Palma Bucarelli al museo Boncompagni Ludovisi*, a cura di M. MARGOZZI, A. MARULLO, Roma 2012; in particolare M. MARGOZZI *La Palma dell'eleganza. Palma Bucarelli e la Moda*, pp. 6-17. M. COSSU, *Il legato Bucarelli*, in *Palma Bucarelli. Il Museo come avanguardia*, a cura di M. MARGOZZI. Milano 2009, pp. 122-123.

³ Cfr M. V. MARINI CLARELLI, *Presentazione*, in *La Palma dell'eleganza...*, 2012, p. 5.

⁴ MARCELLA COSSU, *Il legato Bucarelli...*, 2009, pp. 122-123.

⁵ Cfr R. FERRARIO, *Regina dei quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano 2010.

⁶ Alla donazione e alle acquisizioni in questo settore è stata dedicata la mostra *La Palma dell'eleganza, La donazione di Palma Bucarelli al museo Boncompagni Ludovisi* (27 giugno – 30 settembre 2012). L'istituzione statale, ha quindi avuto in donazione e ha acquistato i suoi gioielli e i suoi bijoux (2009-2010), in M. MARGOZZI, *La Palma dell'Eleganza...*, 2012, pp. 6-17.

⁷ L'acquisizione per interessamento della direttrice della Direzione musei statali della città di Roma, Mariastella Margozzi. Lorenzo Guerrini (Milano 1914 – Roma 2002), *Pendente*, 1966, firmato e datato sul verso oro giallo (fusione a cera persa), mm 49 (diam.) esemplare unico, esecuzione dell'artista. Esposizioni e bibliografia: *Arte Italiana Contemporanea*, Montreal Expo Universale 1967; L. SOMAINI, C. CERRITELLI, *Gioielli d'artista in Italia, 1945-1995*, Milano 1995, p. 100; *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di M. MARGOZZI, Milano 2009, p. 137; *La scultura italiana nel gioiello d'artista della seconda metà del Novecento*, catalogo della mostra (Rapallo 2008-2009), a cura di M. MARGOZZI, Roma 2008, p. 48; 2. Umberto Mastroianni (Fontana Liri, Frosinone 1910 – Marino, Roma 1998) *Collana*, 1970 ca., oro giallo e smalti, mm 100 (diam.), girocollo mm 200 (diam.) esemplare unico, esecuzione dell'artista Esposizioni e bibliografia: *Arte Italiana Contemporanea*, Montreal Expo Universale 1967; *Gioielli d'artista in Italia, 1945-1995 ...*, 1995, p. 100; *Palma Bucarelli. Il Museo come avanguardia ...*, 2009, p.136; 3. Umberto Mastroianni (Fontana Liri, Frosinone 1910 – Marino, Roma 1998) *Anello*, 1970 ca. firmato sul retro della placca oro giallo (fusione a cera persa), mm 62 x 28; placca h. mm 13 esemplare unico, esecuzione dell'artista. Esposizioni e bibliografia: *Arte Italiana Contemporanea*, Montreal Expo Universale 1967; *Gioielli d'artista in Italia, 1945-1995 ...*, 1995, p. 123; *Palma Bucarelli. Il Museo come avanguardia ...*, 2009; *La scultura italiana nel gioiello ...*, 2008, p. 56 n. 4. Gastone Novelli (Vienna 1925 – Milano 1968) *Occhiali con orecchino*, 1966 firmati sul recto della foglia iscrizione sul verso della foglia: LE TUE PAROLE INCIAMPANO NELLE MIE ESTASI oro giallo martellinato, mm 50 x 120 x 120 esemplare unico, esecuzione dell'artista. Cfr. anche M. COSSU, *Il legato Bucarelli...*, 2009, pp. 122-123.

⁸ Su Lorenzo Guerrini cfr. la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Ludovico Raghianti: <https://www.lorenzoguerrini.it/>

⁹ M. MARGOZZI, *La Palma dell'Eleganza...*, 2012, pp 14-15.

¹⁰ A. MATTIROLLO, "1953: le Mostre di Roma e Milano", in *Picasso. 1937-1953 Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra (Roma, GNAM 12 dicembre 1998-15 marzo 1999), a cura di B. Mantura, A. Mattirollo, A. Villari, Torino 1998, p.155.

¹¹ *Palma Bucarelli, Il Museo come avanguardia*, a cura di M. MARGOZZI, Milano 2009.

¹² A. MARULLO, "The most beautiful museum director in the world" *Appunti per una biografia di Palma Bucarelli* in *La Palma dell'Eleganza ...*, 2012, p. 70.

¹³ L. CANTATORE, E. SASSI, *Palma Bucarelli. Immagini di una vita*, Roma 2011, p.146.

¹⁴ M. MARGOZZI, *La Palma dell'eleganza...*, 2012, nota n 32 p. 64; *Il museo come avanguardia*, a

Matilde Amatureo La bellezza dell'intelligenza. Un nuovo allestimento tra restauri e acquisizioni

cura di M. Margozi , 2009, p. 211.

¹⁴ M. MARGOZZI, *La Palma dell'eleganza...*, p. 60. L'abito esposto nella mostra a Forlì a cura di Enrico Colle, *L'Arte della Moda a Forlì*, Forlì 13 marzo- 2 luglio 2023.

¹⁵ M. MARGOZZI, *La Palma dell'eleganza...*, 2012, pp.15, 60. Cfr. A. Andretta, *La mia grinta è un'arma di difesa*, in "Gioia", n.52-53-, 25 dic. 1974, pp. 16-17.

¹⁶ M. MARGOZZI, *La Palma dell'eleganza...*, *ibidem*; cfr anche più in generale sulla vita e la personalità di Palma: M. MARGOZZI, *Palma Bucarelli. 1961 Viaggio in America*, Roma 2022.

IL GIOIELLO D'ARTISTA, COLLEZIONI STORICHE E NUOVE ACQUISIZIONI AL MUSEO BONCOMPAGNI LUDOVISI

DI ELISA CIAFREI

«Nell'arte moderna il gioiello ha un significato nuovo, non è soltanto un ornamento con un senso naturalistico e allegorico, ma il mezzo con cui si pone l'opera d'arte in contatto diretto, fisico, con la persona. Si trova così, su un altro piano, il valore dedicatorio e quasi rituale che il gioiello ha avuto nelle società primitive». Scrive così, nella guida della Galleria Nazionale d'Arte Moderna del 1973, l'allora direttrice Palma Bucarelli¹.

Con le avanguardie dei primi decenni del Novecento si assiste al passaggio dal fare gioielli al fare arte; si sperimentano nuove modalità per esprimere la propria poetica, veicolando la funzione del gioiello da decorativa a segnica. Sono molti gli artisti che affidano la loro creatività al "mezzo" gioiello, da Dali a Picasso, da Fontana a Man Ray².

Nel 1967 il Museum of Modern Art di New York dedica al gioiello d'artista un'esposizione: "Jewelry by contemporary painters and sculptors". Tra gli artisti che espongono figurano: George Braque, Picasso, Man Ray, Max Ernst e Lucio Fontana. Renee Sabatello Neu, curatore della mostra, descrive così l'esposizione "The primary purpose of this exhibition is to reveal an often neglected aspect of the creative genius of some artists of our time[...]The intrinsic value of the materials is of less Interest to him than is the opportunity to experiment in another medium and scale[...]The objects have been invested with so strong an emotional charge that for the artists and for the wearers they become powerful charms; thus they carry on the ancient tradition of jewelry used not only as ornament but also as ritualistic emblems or amulets"³.

Nello stesso anno si inaugura l'allestimento del padiglione dedicato all'arte italiana all'Esposizione Universale di Montreal, curato da Palma Bucarelli; il design è il tema fondante e, come congiunzione tra industria e arte, sono presentati i gioielli d'artista⁴. Questa forma espressiva giunge a maturazione negli anni centrali del secolo scorso. A Roma, negli anni Quaranta, Mario Masenza eredita la gioielleria del padre in via del Corso e fu il primo gioielliere italiano ad avere l'idea di convincere artisti d'avanguardia, pittori e scultori a lavorare per lui per creare ornamenti esclusivi e dai materiali preziosi. Era un grande appassionato d'arte e aprì le porte del suo laboratorio-negozio in via del Corso ai promettenti artisti di allora, dando la possibilità di creare gioielli partendo dalle loro ricerche artistiche. Mirko Basaldella, Franco Cannilla, Giuseppe Uncini, Giulio Turcato, Giuseppe Capogrossi e Afro furono tra i molti scultori e pittori che frequentavano il laboratorio di Mario Masenza, creando i loro gioielli d'artista e nel contempo dando vita ad un ambiente culturale di discussione e confron-

Elisa Ciafrei

Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni
al Museo Boncompagni Ludovisi



Fig. 1 Carlo Lorenzetti, 1967, *spilla romboidale*, lamina in argento fino traforata e lavorata a sbalzo, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.



Fig. 2 Carlo Lorenzetti, 1967, *bracciale rigido*, lamina in argento fino traforata e lavorata a sbalzo, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.



to, anche con i collezionisti⁵. La collezione di monili, esposti nella Galleria degli Arazzi del Museo Boncompagni Ludovisi di Roma, risale proprio a quel periodo, tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta. La collezione esposta vanta nomi come Caro Lorenzetti, Afro, Alberto Giorgi, Pasquale Santoro, Ada Salvatore e Bortolo Gnutti. Collezione creata grazie al lavoro di Palma Bucarelli "la signora dell'arte"⁶, che ha svolto il suo incarico di direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dal 1942 al 1975.

Carlo Lorenzetti (Roma 1934), ripropone nei gioielli i valori plastici sviluppati nelle sue opere scultoree coeve, nonché la predilezione per il medium metallico e la sua lavorazione manuale volta ad

Fig. 3 Alberto Giorgi, 1970, *ricerche sulla biologia 427*, oro giallo e argento brunito, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.

Elisa Ciafrei
 Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni
 al Museo Boncompagni Ludovisi



Fig. 4 Alberto Giorgi, 1970, *ricerca strutturale 433*, oro giallo oro bianco e quattro zaffiri, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi



Fig. 5 Alberto Giorgi, 1970, *ricerche spazio-dinamiche 427*, oro giallo oro bianco e quattro zaffiri, Roma Museo Boncompagni Ludovisi

«accogliere la lamina piatta nella sua essenza primaria di colore e di politezza, intervenendo su di essa con netti tagli e con procedimenti a sbalzo e cesello». Creando così forme plastiche, in dialogo con la forma del corpo che le accoglie. La spilla romboidale e il bracciale rigido in argento (Figg. 1 - 2) sono stati realizzati nel 1967 ed esposti per la prima volta alla personale presso la Galleria Arco d'Alibert di Roma. Nel 1972 l'artista li dona alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna su invito di Palma Bucarelli. La spilla e il bracciale formano una parure, infatti condividono il motivo geometrico a cerchi concentrici, traforati e sbalzati⁷. Alberto Giorgi (San Lorenzo in Campo, Pesaro Urbino 1947 – Fano 2006) predi-

Fig. 6 Ada Daverio Salvatore, 1965, *collana con ciondolo*, fusione a cera persa in oro giallo con dieci perle, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.





Fig. 7. Pasquale Nini Santoro, 1964, *bracciale*, fusione a cera persa in argento con il metodo manuale della fionda, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.

lige la pratica artigianale alla produzione seriale, disegnando e realizzando personalmente dei pezzi unici. La sua ricerca è indirizzata alle tangenze, ai punti in comune tra arte e scienza. Si avvicina all'arte cinetica frequentando il Gruppo Atomo a Fano⁸. Con *Ricerche sulla biologia* (Fig. 3), bracciale in oro e argento brunito, esplora il mondo organico. Sulla superficie, infatti, spiccano delle forme che ricordano ovuli e semi. Giorgi analizza anche l'universo matematico, creando gioielli con l'inserimento di bilichi, incastri, articolazioni ed elementi mobili, come se fossero i componenti di una formula. Ne sono esempio *Ricerca strutturale* e *Ricerche spazio-dinamiche* (Figg. 4 - 5), entrambi realizzati in oro. Nel 1969 viene presentato a Mario Masenza ed ha modo di esporre nella sua gioielleria romana, accanto ad Afro, Capogrossi, Franchina, Uncini, Cannilla e Calò⁹.

Ada Daverio Salvatore (Roma 1899 – 1988) porta la natura all'interno delle sue creazioni. La collana con ciondolo del 1965 (Fig. 6) presenta il tema dei "trionfi" con intrecci fantastici di soggetti animali e vegetali, fiori ed uccelli, come nella sua contemporanea produzione pittorica. Ma è proprio nella creazione di ornamenti preziosi che l'artista raggiunge risultati più significativi. Il gioiello è realizzato in oro giallo con dieci perle, con la tecnica della fusione a cera persa¹⁰.

La fusione a cera persa è una tecnica molto utilizzata in oreficeria e consiste nella realizzazione del modello dell'oggetto, completo di tutti i dettagli, in cera. Il Modello viene poi inglobato in una camicia di gesso che, successivamente, verrà riscaldata per far sciogliere la cera. La cera sciolta fuoriuscirà da dei fori, da qui l'aggettivo "persa".



Fig. 8. Bortolo Gnutti, 1965-67, *spilla*, oro giallo 750 satinato, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.



Fig. 8a. Bortolo Gnutti, 1965-67, *spilla*, dettaglio: firma dell'autore, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi, foto di Elisa Ciafrei.

Si ottiene così lo stampo al negativo, pronto ad accogliere il metallo fuso che darà corpo all'opera.

Il bracciale in argento del 1964 (Fig. 7) di Pasquale Nini Santoro (Ferrandina, Matera 1933 – Roma 2022), è stato realizzato con la medesima tecnica. Il processo di fusione, in oreficeria, si conclude con il metodo della fionda: lo stampo e il crogiolo, con il metallo fuso, vengono posti all'interno di una centrifuga. Con la forza derivante dalla rotazione, il metallo si inserisce all'interno dello stampo, prendendo il posto lasciato vuoto dalla cera precedentemente sciolta.

I monili creati da Santoro ripropongono i valori di linearità propri delle sue sculture e dei suoi dipinti. Il bracciale è stato scelto da Palma Bucarelli per l'Esposizione Universale di Montreal del 1967, insieme alla spilla in oro di Bortolo Gnutti (Fig. 8) (Lumezzane, Brescia 1922 – Roma 2008), primariamente esposta presso la Galleria Il Segno¹¹. In occasione di questo studio è emerso che la spilla riporta la firma dell'artista, in ben due sezioni è impresso il nome "GNUTTI" (Fig. 8a)

Nel 2014 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna ha acquistato dalla Nipote di Palma, Barbara Lazzarini, un bracciale in oro, corallo e pietre preziose. Afro Libio Basaldella (Udine 1912 – Zurigo 1976) realizza il bracciale a teste femminili negli anni Quaranta del Novecento presso la gioielleria Masenza di Roma (Fig. 9); la cerniera del bracciale presenta, infatti, la firma sia di Afro che della gioielleria. Sappiamo che Palma Bucarelli apprezzava molto il lavoro di Afro, che acquistò il bracciale per la sua collezione personale¹².

Elisa Ciafrei

Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni
al Museo Boncompagni Ludovisi



Fig. 9. Afro Libio Basaldella, 1940, *bracciale a teste femminili*, oro, corallo, brillanti, rubini e zaffiri, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.



Nel 2022, la Direzione Musei Statali della città di Roma, ha incrementato la collezione acquisendo, da Barbara Lazzarini, quattro nuovi gioielli appartenuti alla collezione personale di Palma Bucarelli. I gioielli sono stati realizzati da Umberto Mastroianni, Lorenzo Guerrini e Gastone Novelli.

Umberto Mastroianni (Fontana Liri, Frosinone 1910 – Marino, Roma 1998) omaggiò più volte la direttrice con dei gioielli creati appositamente per lei¹³, tra i quali la collana del 1970 in oro giallo con smalti di diversi colori (Fig. 10). Tra le opere qui presentate è l'unica caratterizzata da policromia con l'utilizzo dello smalto a gran fuoco. L'utilizzo di que-

Fig. 10 Umberto Mastroianni, 1970 ca., *collana*, oro giallo e smalti, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.

Elisa Ciafrei
 Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni
 al Museo Boncompagni Ludovisi



Fig. 11 Umberto Mastroianni, 1970 ca., *anello*, fusione a cera persa in oro giallo, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.



Fig. 12 Lorenzo Guerrini, 1966, *pendente*, fusione a cera persa in oro giallo, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.

sta tecnica dimostra una padronanza del mezzo, in quanto ogni colore deve essere applicato con una cottura differenziata per temperatura.

Lo smalto si ottiene da una pasta densa a base vetrosa composta da silice, carbonato di sodio, carbonato di potassio e piombo. A questa base vanno poi aggiunti gli ossidi metallici che conferiscono il colore (ad esempio per il rosso l'ossido di cromo e per il blu l'ossido di cobalto). Ogni smalto ha il suo punto di fusione, tra i 700°C e i 900°C, per questo motivo per creazioni policrome bisogna iniziare dallo smalto più alto fondente e via via procedere con le cotture per gli altri smalti a più basse temperature. Il



Fig. 13 Gastone Novelli, 1966, *occhiali con orecchino*, oro giallo martellinato, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi.



Fig. 13a Gastone Novelli, 1966, *occhiali con orecchino*, dettaglio: foglia in lamina d'oro incisa, Roma, Museo Boncompagni Ludovisi

tempo di fusione è breve, la reazione è rapida e irreversibile, è una tecnica che non ammette errori.

Dello stesso periodo della collana è l'anello d'oro, sempre creato da Mastroianni (Fig. 11). Questa volta non aggiunge colori o pietre, ma «affida al modellato, al grumo di materia, alla lacerazione della superficie il compito di arricchire dal punto di vista formale e cromatico l'oggetto»¹⁴. L'opera è ottenuta con la tecnica della fusione a cera persa e presenta sul retro la firma dell'artista¹⁵.

Del 1966 è l'opera di Lorenzo Guerrini (Milano 1914 – Roma 2002), è un pendente eseguito dall'artista in oro giallo, firmato sul verso, con la tecnica della fusione a cera persa ed ha un diametro di 49 mm (Fig. 12). Il pendente riprende nella forma ma non nella modalità di esecuzione una serie di medaglie, oggetto della sua sperimentazione, che l'artista ha donato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma tra il 1968 e il 1982. A differenza del monile le medaglie sono in bronzo, a volte dorato a volte patinato. Anche la tecnica costitutiva è differente, invece della fusione a cera persa, l'artista per il medagliere ha lavorato direttamente sulle lamine metalliche incidendole e tagliandole¹⁶.

L'ultimo gioiello dell'acquisizione è un paio di occhiali senza lenti, in oro giallo martellinato, a cui è appesa una foglia a mo' di orecchino, anch'essa in oro (Fig. 13). Questa originale opera è stata realizzata nel 1966 da Gastone Novelli (Vienna 1925 – Milano 1968). La foglia presenta la firma "Novelli" sul verso, mentre sul recto

Elisa Ciafrei

**Il gioiello d'artista, collezioni storiche e nuove acquisizioni
al Museo Boncompagni Ludovisi**

è incisa una frase poetica, forse dedicata dall'artista a Palma Bucarelli: "LE TUE PAROLE INCIAMPANO NELLE MIE ESTASI" (Fig. 13a). Novelli realizza questi occhiali nel periodo della sua maturità artistica, quando la sua pittura si contamina con la scrittura¹⁷.

Non si può prescindere dalla Figura di Palma Bucarelli quando si tratta l'arte italiana, e non, del secolo scorso, i gioielli d'artista non fanno eccezione. Lei con il suo lavoro, la sua passione e la sua vita ha sostenuto e incoraggiato gli artisti e l'arte contemporanea. Grazie alle donazioni e acquisizioni intrecciate con la sua vita professionale, mondana e privata, oggi si ha un excursus artistico e temporale di questa originale forma d'arte al Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX.

NOTE

¹ *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma. Guida*, a cura di Palma Bucarelli, Roma 1973, p. 84.

² *Ori d'artista. Il gioiello nell'arte italiana 1900-2004*, catalogo della mostra a cura di F. R. Morelli, Milano 2004, pp. 17-33.

³ The Museum of Modern Art, New York (1967, 29 Settembre), *Jewelry by contemporary painters and sculptors* [Comunicato stampa]. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2607>.

⁴ *Galleria Nazionale D'Arte Moderna & MAXXI. Le collezioni 1958-2008*, a cura di S. Frezzotti - C. Italiano - A. Rorro, Verona 2009, pp. 312, 587.

⁵ *Gioielli d'artista in Italia. 1945 - 1995*, G. Uncini, in L. Somaini - Cerritelli, Milano 1995, p. 162.

⁶ *Il legato Bucarelli*, M. Cossu in *Palma Bucarelli. Il Museo come avanguardia*, a cura di M. Margozzi Milano 2009, p. 122.

⁷ S. Frezzotti - C. Italiano - A. Rorro, *Galleria Nazionale...*, 2009, pp. 399-401; M. Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, p. 136; L. Somaini - C. Cerritelli, *Gioielli d'artista...*, pp. 211-212.

⁸ F. R. Morelli, *Ori d'artista...*, 2004, p. 120.

⁹ S. Frezzotti - C. Italiano - A. Rorro, *Galleria Nazionale...*, Verona 2009, pp. 309-310; L. Somaini - C. Cerritelli, *Gioielli d'artista...*, 1995, p. 35; M. Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, p. 136.

¹⁰ S. Frezzotti - C. Italiano - A. Rorro, *Galleria Nazionale...*, 2009, p. 232; M. Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, p. 135.

¹¹ S. Frezzotti - C. Italiano - A. Rorro, *Galleria Nazionale...*, 2009, pp. 312, 587; M. Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, p. 137.

¹² L. Catini in *Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX. Guida breve*, a cura di M. Amatore, Roma 2018, pp. 84-85; L. Somaini - C. Cerritelli, *Gioielli d'artista...*, 1995, p. 117.

¹³ *Una Come Lei. Palma Bucarelli da vicino*, A. Marullo in M: Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, p. 210.

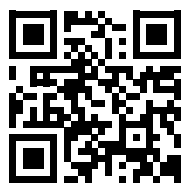
¹⁴ L. Somaini - C. Cerritelli, *Gioielli d'artista...*, 1995, p. 36.

¹⁵ L. Somaini - C. Cerritelli, *Gioielli d'artista...*, 1995, p. 122-123; M. Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009 p. 137.

¹⁶ S. Frezzotti - C. Italiano - A. Rorro, *Galleria Nazionale...*, 2009, pp. 704-715; L. Somaini - C. Cerritelli, *Gioielli d'artista...*, 1995, p. 100; M. Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, p. 136.

¹⁷ F. R. Morelli, *Ori d'artista...*, 2004, pp. 129-130; *Una Come Lei. Palma Bucarelli da vicino*, A. Marullo in M: Margozzi, *Palma Bucarelli...*, 2009, pp. 210 e 137.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Giugno 2023
Presso la ditta Photograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Edity Società Cooperativa
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Valeria Patti