

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttori scientifici: Maria Concetta Di Natale - Enrico Colle

Comitato scientifico:

Presidente: Maria Concetta Di Natale

Francesco Abbate, Vincenzo Abbate, Maria Andaloro, Maria Giulia Aurigemma, Giovanna Baldissin Molli, Francesca Balzan, Dora Liscia Bemporad, Geneviève Bresc Bautier, Ivana Bruno, Antonella Capitanio, Jesus Rivas Carmona, Raffaele Casciaro, Rosanna Cioffi, Enrico Colle, Francisco De Paula Cots Morato, Sergio Intorre, Kirstin Kennedy, Didier Martens, Benedetta Montevocchi, 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: El Greco (attr.), 1576- 1577, *Reliquiario della sacra spina, Flagellazione*, olio su rame, Roma, chiesa del Gesù.

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
- 17 *Dicata Aedes Nicolai*. Le Storie di San Nicola sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, tra agiografia e prospettive simboliche
di Francesca Paola Massara
- 31 La chiesa del Gesù di Roma- Museo della sacrestia nuova. Reliquie e reliquiari
di Anna Maria Pedrocchi
- 45 Questioni di iconografia: Lelio Giliberto argentiere, la committenza gesuitica e una statua di Sant'Irene per Lecce
di Maura Lucia Sorrone
- 57 Nostalgia e nuovi linguaggi al tramonto della miniatura
di Arturo Anzelmo
- 71 L'arte del legno a Cagliari e nella Sardegna meridionale: l'apporto siciliano
di Alessandra Pasolini
- 93 Per la definizione del profilo biografico dell'orafo Gerolamo Campagnani
di Anita Paolicchi
- 101 Il presbiterio dell'oratorio di Santa Cita: echi reniani nella Giuditta di Giacomo Serpotta
di Nicola Attinasi
- 111 Doni liturgici d'argento da Venezia sul Lago di Como
di Rita Pellegrini
- 123 L'inventario testamentario di Tommaso Trabucco (1761) della comunità napoletana a Palermo
di Luisa Chifari
- 139 Gli anni maltesi dell'incisore in pietre dure e preziose Michele Laudicina *senior* (1762-1832)
di Roberta Cruciatà
- 151 Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini
di Sergio Intorre
- 171 Il commercio antiquario di arti decorative e dipinti dei fratelli Grandi nelle carte dell'archivio Steffanoni
di Simona Rinaldi
- 179 Caratterizzazione di pigmenti di antiche piastrelle di ceramica artigianale mediante tecniche analitiche
di Santino Orecchio
- 187 Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone: una nuova prospettiva di ricerca
di Marilisa Yolanda Spironello, Maria Cristina Caggiani, Maura Fugazzotto, Paolo Mazzoleni e Germana Barone

EDITORIALE

DI ENRICO COLLE E MARIA CONCETTA DI NATALE

È doveroso aprire l'editoriale di questo ventottesimo numero comunicando il recente riconoscimento ad OADI Rivista della Classe A delle riviste scientifiche a partire dal 1 gennaio 2019, importante traguardo conseguito grazie al costante lavoro della redazione, agli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione dei numeri finora pubblicati e ai sempre più numerosi lettori, che hanno supportato la rivista con la loro attenzione e il loro crescente apprezzamento. Questo numero si apre con un articolo di Francesca Paola Massara sul quattrocentesco soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia e sulle Storie di San Nicola in esso raffigurate. Anna Maria Pedrocchi studia i reliquiari della chiesa del Gesù di Roma e la relativa documentazione. L'articolo di Maura Lucia Sorrone prende in esame la commissione delle statue di San Francesco e Santa Irene all'argentiere Lelio Giliberto da parte del Collegio dei Gesuiti di Lecce. Arturo Anzelmo celebra con il suo articolo i 350 anni dalla scomparsa di Salvo Gigante, interessante figura di sacerdote, teologo, storico e miniatore. Alessandra Pasolini studia la famiglia Recupo, scultori ed intagliatori trapanesi attivi nel contesto sardo del XVIII secolo. L'orafo italiano Gerolamo Campagnani è oggetto di indagine dell'articolo di Anita Paolicchi, che ne studia l'attività tra i Balcani e Costantinopoli tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Nicola Attinasi propone un approfondimento della raffigurazione di Giuditta realizzata da Giacomo Serpotta nell'oratorio di Santa Cita di Palermo. Rita Pellegrini analizza alcune suppellettili sacre di manifattura veneziana legate all'emigrazione in laguna dal Lago di Como. L'articolo di Luisa Chifari studia l'inventario testamentario di Tommaso Trabucco, facoltoso commerciante del XVIII secolo attivo all'interno della comunità napoletana di Palermo. Roberta Cruciana prende in esame il periodo trascorso a Malta dallo scultore trapanese Michele Laudicina *senior* tra XVIII e XIX secolo. Sergio Intorre studia le testimonianze dei viaggiatori del Grand Tour relative alle opere di Arte Decorativa presenti a Monreale, oggetto di una recente mostra presso il Museo Diocesano dello stesso centro. L'articolo di Simona Rinaldi analizza l'attività dei fratelli Grandi, antiquari milanesi attivi tra il XIX e il XX secolo. Santino Orecchio propone una disamina del problema dell'identificazione dei pigmenti nella ceramica artigianale siciliana di Età Moderna e, infine, Marilisa Yolanda Spironello, Maria Cristina Caggiani, Maura Fugazzotto, Paolo Mazzoleni e Germana Barone espongono i risultati di analisi spettroscopiche non invasive *in situ* effettuate su tre ostensori in argento di maestranze siciliane, provenienti da altrettante chiese cittadine e oggi custoditi all'interno del Museo Diocesano di Caltagirone. Il numero è ulteriormente arricchito

da un allegato, l'importante volume di Silvano Barraja e Giuseppina Sinagra *Il Monte degli orafi e argentieri della città di Palermo nei manoscritti della maestranza*, che presenta approfonditi aggiornamenti sulla realtà degli argentieri palermitani, proponendosi come una risorsa particolarmente preziosa per gli studi del settore. Ringraziando nuovamente per l'impegno e la costante attenzione per OADI Rivista, porgiamo i migliori auguri di un sereno 2024 a tutti.

ABSTRACT

Francesca Paola Massara

Dicata Aedes Nicolai. Le Storie di San Nicola sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, tra agiografia e prospettive simboliche

La Cattedrale di Nicosia (Catania), dedicata a San Nicola e sorta nel XIV secolo, ha subito nel tempo una serie di modifiche, prima alla fine del XVI secolo e poi agli inizi del XIX, quando nuovi interventi, probabilmente connessi all'elevazione della città a sede episcopale, condussero al totale rifacimento del tetto ed all'obliterazione dell'antico soffitto ligneo a capriate quattrocentesco. Quest'ultimo rivela il carattere di una vera e propria enciclopedia medievale, una *summa* figurativa della cultura artistica, letteraria e teologica del Medioevo gotico.

Dicata Aedes Nicolai. The Stories of St. Nicholas on the wooden ceiling of Nicosia Cathedral, between hagiography and symbolic perspectives

The Cathedral of Nicosia (Catania), dedicated to St. Nicholas and built in the 14th century, underwent a series of modifications over time, first at the end of the 16th century and then at the beginning of the 19th century, when new interventions, probably connected to the elevation of the city to an Episcopal seat, led to the reconstruction of the roof and the obliteration of the ancient 15th-century wooden truss ceiling. The latter reveals the character of a true medieval encyclopaedia, a figurative *summa* of the artistic, literary and theological culture of the Gothic Middle Age.

Anna Maria Pedrocchi

La chiesa del Gesù di Roma- Museo della sacrestia nuova. Reliquie e reliquiari

La documentazione riguardante le reliquie presenti nella chiesa del Gesù – Museo della sacrestia nuova a Roma è al centro del contributo. Essa permette di spiegare l'esistenza di tanti reliquiari realizzati per contenerle, diversi per tipologie, forme, modelli e stile, che vengono qui studiati e analizzati.

The Gesù Church in Rome – Museum of the New Sacristy. Relics and reliquaries

The documentation concerning the relics present in the Gesù Church – Museum of the New Sacristy in Rome is the focus of this contribution. It makes it possible to explain the existence of many reliquaries made to contain them, different in type, shape, model and style, which are studied and analysed here.

Maura Lucia Sorrone

Questioni di iconografia: Lelio Giliberto argentiere, la committenza gesuitica e una statua di Sant'Irene per Lecce

Il recupero di inediti atti di pagamento ci consente di aggiungere nuove informazioni utili alla ricostruzione della biografia artistica dell'argentiere Lelio Giliberto.

In particolar modo, la commissione di una statua di Santa Irene avvenuta nel 1604, ci ha spinto a ripercorrere il culto e la devozione per la santa che in questi anni furono oggetto di vivaci diverbi tra i Gesuiti e i Teatini insidiatisi in città. La relazione tra i documenti e le necessità devozionali della città salentina hanno riaperto una parentesi sulle indicazioni iconografiche espressamente definite dal gesuita padre Antonio Beatillo. Una stretta correlazione tra le parole del religioso e le opere ancora oggi esistenti è abbastanza evidente, com'è dimostrato dall'unica opera reperibile realizzata da Lelio Giliberto a Napoli: il busto reliquiario di Santa Barbara, oggi al Museo di Castel Nuovo. Nonostante gli accesi contrasti tra Teatini e Gesuiti a Lecce, si riscontrano collegamenti iconografici anche per le immagini lignee di Sant'Irene, note e ancora oggi esistenti, scolpite a Napoli e destinate alla chiesa teatina di Lecce.

Questions of Iconography: Lelio Giliberto the Silversmith, the Jesuit Commission and a Statue of Saint Irene for Lecce

The recovery of unpublished acts of payment allows us to add new useful information to the reconstruction of the artistic biography of silversmith Lelio Giliberto.

In particular, the commission of a statue of Saint Irene in 1604, led us to retrace the cult and devotion for the saint that in recent years were the subject of lively disputes between the Jesuits and the Theatines in the city. The relationship between the documents and the devotional needs of the city of Salento, reopened a parenthesis on the iconographic indications expressly defined by the Jesuit Father Antonio Beatillo. A close correlation between the words of the religious and the works that still exist today is quite evident, as is shown by the only work available made by Lelio Giliberto in Naples: the reliquary bust of Santa Barbara, now in the Museum of Castel Nuovo. Despite the heated contrasts between and Theatines the Jesuits in Lecce, there are also iconographic links for the wooden images of Saint Irene, known and still existing, carved in Naples and destined for the Theatine church of Lecce.

Arturo Anzelmo

Nostalgia e nuovi linguaggi al tramonto della miniatura

L'articolo si propone di celebrare la ricorrenza dei 350 anni dalla scomparsa di don Santo Gigante di Ciminna (1600-1673) ricordandone l'affascinante quanto versatile figura di sacerdote, teologo, storico e miniaturista. Proprio quest'ultimo aspetto viene particolarmente, approfondito, con nuove precisazioni e approfondimenti sulla sua produzione.

Nostalgia and new languages in the twilight of the miniature

This article aims to celebrate the 350th anniversary of the death of don Santo Gigante from Ciminna (1600-1673). This fascinating and versatile figure of priest, theologian, historian and miniaturist is therefore remembered. It is precisely this last aspect that is particularly highlighted, with new clarifications and insights into his production.

Alessandra Pasolini

L'arte del legno a Cagliari e nella Sardegna meridionale: l'apporto siciliano.

Le carte d'archivio comprovano un esteso fenomeno migratorio di maestranze siciliane in Sardegna tra XVII e i primi decenni del XVIII secolo. L'articolo fa il punto dei dati sugli operatori del legno, concentrandosi prevalentemente sul Seicento, che ha uno spartiacque nella peste di metà secolo. Si concentra su una famiglia di scultori-intagliatori trapanesi, i Recupo, composta da Tommaso (†1716), dal figlio Giovanni (†1730) ed altri membri. Essi aprirono bottega a Cagliari, dopo aver sostenuto le prove d'esame previste dai Capitoli dell'arte e ottenuto le relative autorizzazioni. Trovano la loro fortuna specializzandosi nella produzione di retabli in legno intagliato, dipinto e dorato. Dalle opere documentate, il campo s'allarga a valutare l'influsso esercitato da questi abili artigiani in una fase di grande rigoglio e fioritura dell'arte del legno.

The art of wood in Cagliari and South Sardinia: the Sicilian contribution.

From archive records we observed a large migratory movement of workers from Sicily to Sardinia, between the XVII and the first decades of the XVIII century. This article examines the data about woodworkers, chiefly in the middle of the XVII century, when a plague marked a watershed. We have considered the Recupo, a family of carvers-sculptors, from Trapani, made up of Tommaso (†1716), his son Giovanni (†1730) and some other members. They opened their workshop in Cagliari, after passing the necessary exam and obtaining the licence. The Recupo made their fortune with the manufacturing of carved wooden retables, painted and gilded. After having examined their certain works, we have studied the influence they wielded in a period of great flourishing of wood art.

Anita Paolicchi

Per la definizione del profilo biografico dell'orafo Gerolamo Campagnani

L'articolo si prefigge di indagare il profilo biografico e artistico dell'orafo italiano Gerolamo Campagnani, variamente documentato fra i Balcani e Costantinopoli fra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo. Punto di partenza è la presenza del suo nome sul retro di uno degli elementi, parte delle collezioni del Museo Nazionale di Storia (Muzeul Național de Istorie a României) di Bucarest, che compongono la coperta dell'icona del monastero Dintr-un lemn.

Defining the biographical profile of the goldsmith Gerolamo Campagnani

This article aims to investigate the biographical and artistic profile of the Italian goldsmith Gerolamo Campagnani, documented between the Balkans and Constantinople between the end of the 17th century and the early 18th century. The starting point is the presence of the engraving of his name on the back of one of the elements, part of the collections of the National Museum of History (Muzeul Național de Istorie a României) in Bucharest, that make up the cover of the icon of the Dintr-un lemn monastery.

Nicola Attinasi

Il presbiterio dell'oratorio di Santa Cita: echi reniani nella Giuditta di Giacomo Serpotta

L'articolo si propone di approfondire la raffigurazione di Giuditta da parte di Giacomo Serpotta all'interno del presbiterio dell'oratorio di Santa Cita a Palermo. Viene suggerito come il prototipo della figura serpottiana, mediata da un'incisione francese e condizionata anche da altre suggestioni, sarebbe da individuare in un'opera del bolognese Guido Reni che raffigura proprio la stessa eroina biblica.

The presbytery of the Oratory of Santa Cita: echoes of Guido Reni in Giacomo Serpotta's Judith

The article aims to investigate Giacomo Serpotta's representation of Judith in the presbytery of the Oratory of Santa Cita in Palermo. It is suggested that the prototype of Serpotta's representation, mediated by a French engraving and also conditioned by other suggestions, should be identified in a work by the Bolognese Guido Reni depicting precisely the same biblical heroine.

Rita Pellegrini

Doni liturgici d'argento da Venezia sul Lago di Como

L'articolo prende in considerazione alcune suppellettili sacre di manifattura veneziana legate alla emigrazione in laguna dal Lago di Como. Tale fenomeno, finora, è stato studiato soltanto relativamente a due aree, la Valchiavenna e la Valtellina (Sondrio). Rispetto al territorio propriamente comasco, invece, i riferimenti bibliografici a tale fenomeno fino a questo momento erano esigui.

Liturgical silver gifts from Venice to Lake Como

The article considers some sacred furnishings of Venetian manufacture linked to the emigration to the lagoon from Lake Como. This phenomenon has so far only been studied in relation to two areas, Valchiavenna and Valtellina (Sondrio). With respect to the Como area proper, however, bibliographic references to this phenomenon until now have been scarce.

Luisa Chifari

L'inventario testamentario di Tommaso Trabucco (1761) della comunità napoletana a Palermo

La comunità dei Napoletani presente a Palermo in età moderna svolse una intensa e proficua attività nel commercio. La confraternita di San Giovanni da loro costituita nell'omonima chiesa, sin da quando nacque, eleggeva i suoi Rettori e tra questi vi fu Tommaso Trabucco. Facoltoso commerciante del XVIII secolo, fu colui che contribuì fattivamente con le sue generose offerte alla realizzazione della decorazione interna in stucco della chiesa dei Napoletani e qui viene studiato il suo inventario testamentario.

Tommaso Trabucco's testamentary inventory (1761), belonging to the Neapolitan community in Palermo

The Neapolitan community present in Palermo in the modern age carried out an intense and profitable commercial activity. The confraternity of San Giovanni, which they formed in the church of the same name, elected its Rectors from the very beginning and among them was Tommaso Trabucco. A wealthy 18th-century merchant, he was the one who actively contributed his generous offerings to the interior stucco decoration of the Neapolitan church, and his testamentary inventory is studied here.

Roberta Cruciatà**Gli anni maltesi dell'incisore in pietre dure e preziose Michele Laudicina senior (1762-1832)**

L'articolo vuole approfondire la notizia, tramandata dalla storiografia artistica, del periodo trascorso a Malta dallo scultore trapanese Michele Laudicina *senior*, celebrato esponente, a cavallo tra XVIII e XIX secolo, della nota famiglia di corallai e incisori ma in realtà figura per tanti versi ancora da scoprire, soprattutto nella sua dimensione internazionale e per quanto concerne il catalogo delle sue opere, la maggior parte delle quali dispersa. Il suo soggiorno maltese durò ben più di otto anni e fu solo il primo di una serie di permanenze fuori dal regno di Sicilia e dagli stati italiani. Si tratta di una figura che fu al servizio di sovrani, aristocratici e borghesi, che nella sua arte, la glittica, seppe coniugare la pratica, il commercio e la didattica, dedicandosi con passione e competenza a ognuno di questi aspetti.

The Maltese Years of the Precious Stone Engraver Michele Laudicina senior (1762-1832)

This article aims to explore the news, handed down by artistic historiography, of the period spent in Malta by the Trapanese sculptor Michele Laudicina *senior*, a celebrated exponent, at the turn of the 18th and 19th centuries, of the well-known family of coral craftsmen and engravers, but in reality a figure that in many ways has yet to be discovered, especially in its international dimension and with regard to the catalogue of his works, most of which are missing. His stay in Malta lasted well over eight years and was only the first in a series of stays outside the kingdom of Sicily and the Italian states. He was a figure who was at the service of sovereigns, aristocrats and bourgeois, who in his art, glyptics, knew how to combine practice, commerce and didactics, dedicating himself to each of these aspects with passion and competence.

Sergio Intorre**Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini**

I viaggiatori stranieri che tra XVIII e XIX secolo visitarono Monreale la descrissero accuratamente, sia dal punto di vista artistico che da quello paesaggistico. Particolarmente interessanti sono le testimonianze relative alle Arti Decorative allora custodite nel Duomo, oggetto di studi recenti sulle Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori stranieri in Sicilia tra XVII e XIX secolo. Con questi studi si è posta in continuità la mostra *Monreale negli sguardi del Grand Tour – Opere e luoghi tra immagini dei viaggiatori stranieri e committenza degli Arcivescovi*, allestita presso la Sala San Placido del Museo Diocesano dal 7 settembre 2022 al 6 gennaio 2023.

Monreale in the eyes of the Grand Tour between works, texts and images

The foreign travellers who visited Monreale between the 18th and 19th centuries described it accurately, both artistically and for its landscape. Of particular interest are the descriptions of the Decorative Arts then housed in the Cathedral, the subject of recent studies on Sicilian Decorative Arts in the diaries of foreign travellers to Sicily between the 17th and 19th centuries. The exhibition *Monreale in the Eyes of the Grand Tour – Works and Places between Images of Foreign Travellers and Commissioning by Archbishops*, held in the Sala San Placido of the Diocesan Museum from 7 September 2022 to 6 January 2023, is in continuity with these studies.

Simona Rinaldi

Il commercio antiquario di arti decorative e dipinti dei fratelli Grandi nelle carte dell'archivio Steffanoni

L'articolo delinea l'attività dei fratelli Carlo (1842-1914) e Antonio (1857-1923) Grandi, noti antiquari milanesi, specializzati in origine in disegni, incisioni e arti decorative, ampliando poi l'attività anche a dipinti e sculture. Dalla documentazione inedita dell'archivio dei restauratori Giuseppe Steffanoni e i figli Francesco e Attilio emergono gli interventi di restauro ai dipinti commissionati dai fratelli Grandi tra 1885 fino agli anni 1920, in relazione anche a vari affreschi staccati da Pavia, Treviso, Venezia per commercializzarli all'estero.

The antiquarian trade in decorative arts and paintings of the Grandi brothers in the papers of the Steffanoni archive

The paper outlines the activity of the brothers Carlo (1842-1914) and Antonio (1857-1923) Grandi, well-known Milanese antique dealers, originally specialized in drawings, engravings and decorative arts, later expanding the activity also to paintings and sculptures. The unpublished documentation from the archive of the restorers Giuseppe Steffanoni and his sons Francesco and Attilio provides a significant testimony on painting restorations commissioned by the Grandi brothers between 1885 and the 1920s, also in relation to various frescoes detached from Pavia, Treviso, Venice for selling to European and American collectors.

Santino Orecchio

Caratterizzazione di pigmenti di antiche piastrelle di ceramica artigianale mediante tecniche analitiche

Il problema dell'identificazione dei pigmenti nella ceramica artigianale siciliana nei secoli rappresenta il *focus* del contributo. Viene messa in evidenza l'importanza dell'identificazione dei composti utilizzati nelle ceramiche decorate antiche dal punto di vista archeometrico, della storia dell'arte, nonché del restauro e della riproduzione dei manufatti. Viene affrontato, in particolare, un esempio di utilizzo della spettrometria di emissione ottica accoppiata induttivamente al plasma (ICP-OES) per l'identificazione degli elementi presenti nei pigmenti di piastrelle decorate.

Characterisation of pigments from ancient handmade ceramic tiles using analytical techniques

The problem of identifying pigments in Sicilian handmade ceramics over the centuries is the focus of this contribution. The importance of the identification of compounds used in ancient decorated ceramics is highlighted from the point of view of archaeometry, art history, and the restoration and reproduction of artefacts. An example of the use of inductively coupled plasma optical emission spectrometry (ICP-OES) for the identification of elements present in the pigments of decorated tiles is addressed.

Marilisa Yolanda Spironello, Maria Cristina Caggiani, Maura Fugazzotto, Paolo Mazzoleni e Germana Barone

Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone: una nuova prospettiva di ricerca

Le analisi spettroscopiche non invasive *in situ* effettuate su tre ostensori in argento di maestranze siciliane, provenienti da altrettante chiese cittadine e oggi custoditi all'interno del Museo Diocesano

di Caltagirone (Catania), con l'obiettivo di individuare e studiare soprattutto i materiali gemmologici che li decorano rappresentano l'argomento del contributo. La ricognizione proposta, basata sulla preliminare analisi e successiva catalogazione scientifica dei manufatti, ha valore non solo per un'organica valorizzazione delle collezioni diocesane calatine ma anche per la ricostruzione dei contesti di provenienza.

Non-invasive *in situ* investigations on three monstrances from the Diocesan Museum of Caltagirone: a new research perspective

The subject of the article is non-invasive *in situ* spectroscopic analyses carried out on three silver monstrances now housed in the Diocesan Museum of Caltagirone (Catania). The aim was to identify and study above all the materials decorating them. The reconnaissance, based on the preliminary analysis and subsequent scientific cataloguing of the artefacts, is of value not only for an organic valorisation of the Caltagirone diocesan collections but also for the reconstruction of their contexts of origin.

DICATA AEDES NICOLAI. LE STORIE DI SAN NICOLA SUL SOFFITTO LIGNEO DELLA CATTEDRALE DI NICOSIA, TRA AGIOGRAFIA E PROSPETTIVE SIMBOLICHE

DI FRANCESCA PAOLA MASSARA

*1. I soffitti lignei nella tradizione siciliana**

Modello di complessità semantica, iconografica e stilistica, i soffitti lignei dipinti della Sicilia medievale appartengono ad una tradizione pittorica che viene da lontano, identificando nel sontuoso soffitto a *muqarnas* della Cappella Palatina del Palazzo Reale di Palermo¹ il più illustre antecedente e archetipo.

Nei secoli successivi, la trama strutturale e decorativa si trasforma.

I soffitti del '300 e del '400 rappresentano un patrimonio di straordinario valore nel panorama culturale ed artistico della Sicilia gotica. Tra le coperture lignee medievali, un posto d'eccezione merita quella conservata nel Palazzo Chiaromonte "Steri" di Palermo², l'*Hosterium Magnum* della famiglia Chiaromonte; fra il 1377 ed il 1380 venne realizzata l'imponente copertura lignea decorata della *Sala Magna o dei Baroni*, sul lato Nord del primo piano. L'identità degli artisti che operarono sul celebre soffitto è nota: si tratta di Cecco di Naro, Simone da Corleone e Pellegrino Darenò di Palermo. L'intera superficie lignea è coperta da pitture, i cui soggetti sono estremamente vari e compositi: ornati fitomorfi e zoomorfi, scene di vita aristocratica (caccia e duelli), protagonisti d'amor cortese, raffigurazioni di episodi celebri o meno noti di leggende medievali, storie bibliche, insieme a rielaborazioni tarde di narrativa classica ed altri soggetti canonici dell'iconografia simbolica della cultura gotica europea.

Tetti dipinti di simile impaginazione sono diffusi anche tra gli edifici di culto della Sicilia dei secoli XIV e XV; tra questi esempi, spicca per stato di conservazione, articolazione iconografica e dimensione teologica il soffitto della Cattedrale di Nicosia.

L'interesse per questo manufatto eccezionale era stato risvegliato nella comunità scientifica dallo studioso tedesco Walther Leopold quando, nel 1917, aveva pubblicato un saggio su questo argomento, allegandovi delle chiarificatrici tavole illustrative a colori che riproducevano però solo due campate del soffitto. Il testo si rammaricava dell'oblio a cui il soffitto medievale era stato relegato dopo la realizzazione della neoclassica volta a botte, affrescata dai fratelli Manno nel 1810³.

Successivamente, l'opera d'arte viene citata, con difforme accuratezza, in altri studi inerenti ai *tecta depicta* siciliani⁴.

2. La Cattedrale di San Nicola a Nicosia e la sua monumentale copertura quattrocentesca. Tra storia del culto e nuovi dati.

La Cattedrale⁵, dedicata a San Nicola e sorta nel sec. XIV sulle vestigia di una precedente chiesa normanna⁶, subisce nel tempo una serie di modifiche, prima alla fine del sec. XVI e poi, in maniera più radicale, agli inizi del sec. XIX, quando nuovi interventi, probabilmente connessi all'elevazione della città a sede episcopale e ispirati allo stile neoclassico, conducono al totale rifacimento del tetto ed all'obliterazione dell'antico soffitto ligneo a capriate quattrocentesco.

Essa fu partecipe di fatti illustri e fondamentali per la storia della Sicilia, e non solo: fu proprio "*in plano Divi Nicolai*", il primo gennaio 1337, che il re Pietro II d'Aragona raccolse il Parlamento generale del Regno⁷, che si concluderà con la condanna dei ribelli all'autorità del sovrano. In questa ed altre occasioni, Nicosia mostra di essere un nodo strategico nell'ambito delle vicende della Storia di Sicilia, e la sua cattedrale luogo di incontro tra popolo e sovrani.

Il grande edificio di culto, a croce latina con tre navate e sedici colonne, continua a conservare esternamente un prospetto gotico, mentre mostra ormai una *facies* ottocentesca al suo interno, dove restano numerose le opere e gli interventi di importanti artisti siciliani, dai Gagini (sec. XVI) ai secenteschi Gaspare De Miceli, Pietro Novelli, i Li Volsi, fino ad arrivare ad Ignazio Marabitti e Giuseppe Velasquez (sec. XVIII). Oggi il tetto della Cattedrale si presenta nella versione voltata, realizzata a stucchi e affreschi, con scomparti e quadroni opera dei fratelli Vincenzo e Antonio Manno, allievi del celebre pittore siciliano Vito D'Anna, che dipinsero *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*⁸.

L'antico tetto istoriato, oggi nascosto alla visuale dei visitatori ordinari, è soffitto ligneo della tipologia "a carena", con capriate a vista che poggiano su mensole alveolate (Fig. 1). Il sistema di quattordici capriate forma 13 campate, collegate da un'asse centrale (carena) con funzione decorativa.

Sulla superficie piana si dispiega un vivace e articolato ciclo decorativo policromo a tempera, con motivi figurativi, simbolici e geometrici, a comporre 48 formelle decorate. Le accurate indagini sulla natura delle essenze lignee, ancora poco note, propiziate dal complesso restauro del 2010 hanno consentito di identificare anche i tipi di legni utilizzati per la costruzione: quercia per l'orditura e le mensole, legno di abete per le tavole decorate⁹. Le moderne analisi diagnostiche e dendrocronologiche, poi, hanno fornito datazioni molto precise: il 1422 per le tavole di quercia, il 1439 per i tagli di abete. Si può indicare, dunque, proprio nel 1439 il *terminus post quem* per la realizzazione del ciclo pittorico, che può essere datato con buona approssimazione al 1455 circa.

Riconosciuta opera di équipe, monumento di grande interesse collettivo, esemplificativo della composita cultura artistica del Quattrocento siciliano, il soffitto della Cattedrale di Nicosia ha il carattere di una vera e propria enciclopedia medievale, non solo uno *speculum historiale*, ma anche uno *speculum doctrinale*, ossia una *summa* figurativa della cultura artistica, letteraria e teologica del Medioevo gotico.

Il patrimonio iconografico dispiegato sul soffitto mostra un repertorio naturalistico e simbolico in cui le raffigurazioni esplicitamente sacre sono in apparente minoranza:



Fig. 1. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, la fuga delle capriate, veduta generale (per gentile concessione della Diocesi di Nicosia).

le immagini di Santi, collocate in megalografie nei grandi spazi centrali della carena, spesso accompagnate da cartigli in caratteri gotici, si alternano a soggetti di carattere profano, distribuiti invece nelle formelle delle campate.

Dominano lo spazio personaggi diversi, scene di caccia e di vita quotidiana, cortese e monastica, inframezzate da soggetti zoomorfi e dalla rappresentazione di altri esseri teriomorfi e teratomorfi, singoli elementi floreali e girali vegetali, a cui si aggiunge un'ampia antologia di motivi aniconici dal valore meramente ornamentale, prevalentemente collocati lungo le travi minori o le superfici interne delle travi maggiori. Il tessuto ligneo offre una diffusa e fitta distesa decorativa, mostrando un vero e proprio *horror vacui*.

Le 13 campate che si estendono sul soffitto del Duomo compongono un percorso simbolico, non immediatamente esplicito ma di cui si individua l'alto valore teologico ed ecclesiologico per le scelte iconografiche e gli elementi compositivi.

È opportuno segnalare, tuttavia, la presenza di lacune e mancanze che rendono talvolta parziale ed incompleta la lettura particolare di alcune figure o, addirittura, di intere capriate (soprattutto la prima, quella presso il portale d'ingresso).

Il percorso si snoda dall'ingresso fino all'area presbiteriale, attraverso una serie di tappe di fondamentale importanza allegorica; per questo motivo si sono numerate le campate a partire da quella più vicina al portale d'ingresso, contrariamente alla scelta operata dal diligente saggio del De Francisco, autore di uno studio sul soffitto, realizzato con parametri di riferimento maggiormente storici e storico-artistici/antologici¹⁰.

3. Le Storie di San Nicola nella “Processione dei Santi”. Scelte iconografiche e relazioni simboliche.

Al centro della complessa tessitura lignea, che si sviluppa dal portale verso l'abside, si snoda un *iter* processionale di coppie di Santi che affiancano, in posizione speculare, una grande figura mediana o una narrazione figurativa, in corrispondenza della controcatena.

Il tema della “Teoria dei Santi” occupa significativamente la sede centrale, in cui si susseguono figure della santità antica e medievale coeva, e della quale sono parte integrante celebri martiri di età paleocristiana, nonché autorevoli rappresentanti dei più diffusi ordini religiosi.

Il motivo iconografico della “*Sacra Processio*” e della sequenza dei Santi martiri è già presente nelle più antiche raffigurazioni dell'arte cristiana e nelle testimonianze della Sicilia bizantina e normanna¹¹. Più complessa l'indagine nella Sicilia di età gotica.

I “cieli dipinti” degli edifici di culto del '300 e del '400 sono documentati, ma non sempre conservati integralmente o nelle migliori condizioni. L'esempio più celebre, lo *Steri* di Palermo, pur fermandosi anche su narrazioni bibliche, è animato da un'ispirazione fondamentalmente laica e cortese; per trovare un contesto iconografico e/o stilistico paragonabile a quello di Nicosia dobbiamo fare ricorso alle fondazioni ecclesiali del Quattrocento, come la Chiesa di Sant'Agostino di Palermo¹², che conserva nell'intercapedine una copertura a capriate dove, delle quattordici esistenti, le ultime sei, in prossimità della facciata, si distinguono per la presenza di mensole intagliate e per la superstite decorazione pittorica, che prevedeva la creazione di riquadri animati da diversi soggetti: santi, elementi fitomorfi e decorativi in campo neutro¹³.

A questo riferimento possiamo accompagnare quello della Chiesa di Santa Maria dei Greci ad Agrigento¹⁴, il cui soffitto a capriate, realizzato nel sec. XV, è stato approntato a quello di Nicosia non solo per la cronologia, ma anche per le caratteristiche costruttive e decorative. Anche qui una sequenza di coppie di Santi di fervida venerazione locale compone una processione che incede verso l'abside.

Entrambi i soffitti sono frutto del raffinato contesto del Gotico cortese¹⁵ ed accolgono sia un'astratta decorazione geometrizzante che significative processioni di Santi, incedenti in coppia verso l'altare; a Nicosia il sacro corteo culmina nell'*Incoronazione della Vergine*, tema teologico e figurativo sommamente caro alla Sicilia medievale.

Suggestivi paralleli, per iconografia e stile, possono inoltre essere individuati nello smontato soffitto della Chiesa di Sant'Agostino a Trapani, datato tra la seconda metà del sec. XIV e la prima metà del XV, e nel restaurato soffitto della Chiesa di Santa Lucia *extra moenia* di Siracusa, realizzato tra la seconda metà e la fine del sec. XV.

Punto nodale nella sequenza figurativa di Nicosia, a metà dell'itinerario che percorre la navata dall'ingresso al presbiterio, è il grande pannello ligneo con le *Storie di San Nicola* che occupa la sede della campata VI (su 13), tra le raffinate megalografie di Barnaba e Cleofa, i discepoli di Emmaus (Fig. 2).

I molti studi storici, letterari, agiografici e storico-artistici dedicati a San Nicola di Bari¹⁶ -o di Myra- permettono di sottolineare quanto questa devozione sia diffusa e capillare nel Sud Italia¹⁷, dove numerose città e centri minori si fregiano della



Fig. 2. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo con le Storie di San Nicola, campata VI (Per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).

protezione del Santo vescovo. Dopo la traslazione delle reliquie da Myra a Bari, il 9 maggio 1087, il culto per San Nicola si diffonde per tutto il meridione d'Italia, amplificato dalle molte notizie di miracoli straordinari e sostenuto dai Normanni, che ne propagano la venerazione anche in Sicilia, dove la devozione attraversa tutta l'isola, da oriente a occidente, originando produzioni artistiche molteplici e spesso di raffinata eleganza¹⁸.

La collocazione centrale delle scene è particolarmente significativa nel sottolineare il ruolo del *patronus* San Nicola, eponimo della chiesa e nume tutelare della città. Non è superfluo notare che si tratta dell'unico episodio agiografico nel contesto figurativo dell'intera tessitura monumentale.

La presenza delle *Storie* si accompagna nella medesima campata ad altri temi iconografici ricorrenti nei lacunari, come una sacra conversazione, volti caratteristici, scene di caccia e di lotta, personaggi teriomorfi e teratomorfi (Figg. 3 – 4 – 5).

L'effigie di San Nicola occupa l'intero pannello non già con una megalografia, ossia con un'immagine a figura intera e a pieno prospetto, come altri Santi nella stessa collocazione, bensì con una immagine simbolica, di lettura orizzontale, con valore storico legato al territorio, accompagnata dalla narrazione di un miracolo dai caratteri peculiari.

Infatti, il Santo è raffigurato mentre accoglie e sorregge il grande modello della Chiesa a lui dedicata (Fig. 6); accanto, una scena con due giovani ignudi giacenti su un letto (Fig. 7).

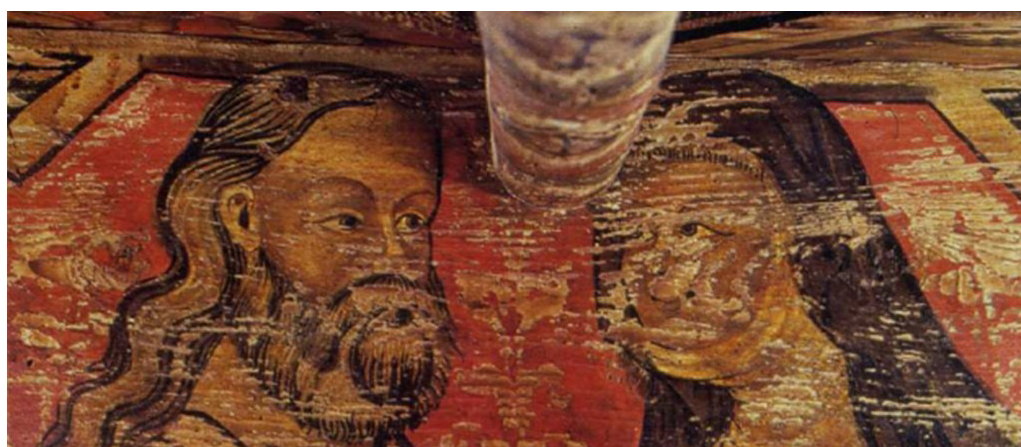


Fig. 3. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo raffigurante "sacra conversazione", campata VI (per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).



Fig. 4. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo con raffigurazione di un frate domenicano, campata VI (per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).

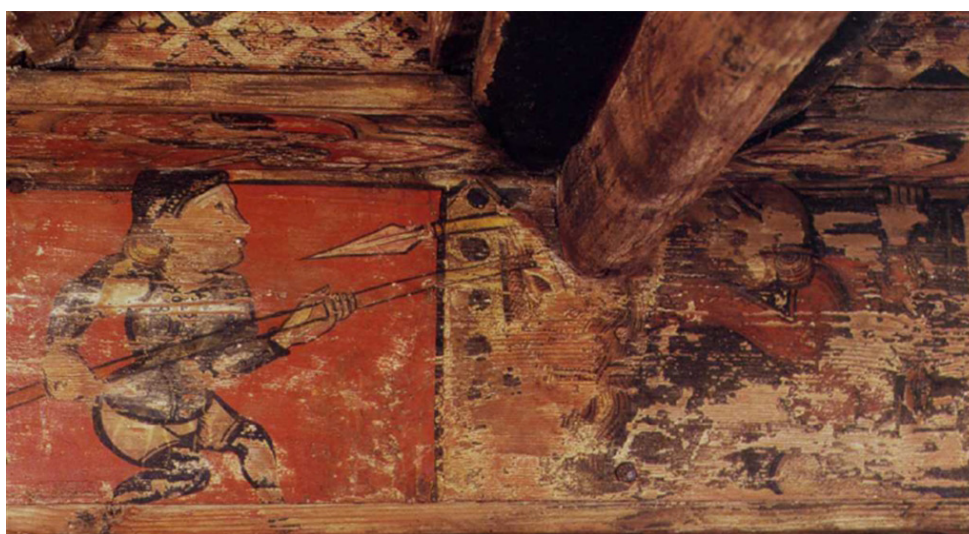


Fig. 5. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo raffigurante scena di combattimento con guerrieri armati di lancia, campata VI (Per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).

Francesca Paola Massara

Dicata Aedes Nicolai. Le Storie di San Nicola sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia



Fig. 6. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo raffigurante San Nicola che sorregge il modello della chiesa, campata VI (Per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).



Fig. 7. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo con la Storia di un miracolo di San Nicola, campata VI (Per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).

Può ravvisarsi in questa raffigurazione uno dei più celebri miracoli del Santo, in cui egli resuscita due -o tre- giovanissimi studenti assassinati nel sonno da un oste, diretti ad Atene ma in sosta nella locanda proprio per attendere la benedizione del Santo Vescovo prima di partire.

Il pannello dipinge il Santo con la consueta iconografia di solenne vegliardo con lunga barba e capelli fluenti, abbigliato con lo *sticháron*, una tunica a maniche lunghe; lo stato di conservazione del dipinto non consente di distinguere con chiarezza se è presente, come parrebbe, anche il *phelónion*, cioè la cappa soprabito simile al pallio paleocristiano, e l'*omophórion*, la lunga stola bianca decorata con croci che scende lungo la parte anteriore del corpo e viene girata dietro al collo. Egli trattiene saldamente tra le mani l'ingombrante modello della chiesa a Lui dedicata, disegnata schematicamente come un solido edificio a capriate spioventi, dall'ampio portale ad arco sormontato da un *oculus*; sulla muratura laterale si susseguono una serie di alte e strette aperture.

Sulla parte sinistra del riquadro, su un letto giacciono ad occhi chiusi i giovinetti, ignudi e con le mani incrociate in grembo. Il trattamento aguzzo e spigoloso dell'anatomia, l'estrema asciuttezza delle membra, l'assoluta rigidità della posa, ancorché note stilistiche, costituiscono segnale del *rigor mortis* degli innocenti uccisi. Il sonno della morte sarà poi interrotto dal miracoloso gesto del Santo, che resuscita le giovani vittime. La condizione critica della pittura, insieme ad un evidente rimontaggio con la sovrapposizione di alcune doghe lignee al pannello dipinto, impediscono di determinare con certezza se oltre ai due giovani già bene in vista ve ne fosse un altro, mentre le doghe nascondono parzialmente una colomba che vola verso i giovinetti. Tuttavia, non è ignota all'iconografia, soprattutto a quella iberica, la scena di miracolo con soli due protagonisti¹⁹.

Quest'ultima versione sembrerebbe derivare dal Sermone che San Bonaventura dedicò al Santo, in cui si racconta di "*duo scholares nobiles et divites multumque secum auri deferentes Athenas ad philosophandum pergentes prius S. Nicolaum videre volentes, in civitatem in qua debebat episcopus*"²⁰. Il testo bonaventuriano, in realtà, è la base da cui si dipartono una serie di tradizioni letterarie popolari di amplissima diffusione, che si declinano in cantari ed elaborazioni "giullaresche", nate tra i secoli XIII-XV e rapidamente diffuse nelle diverse regioni, inserendosi anche in temi di contesto locale. Molte le versioni meridionali, tra cui proprio quelle baresi, evidentemente sviluppatasi dopo la traslazione delle reliquie. È soprattutto qui che trova spazio e ampia trattazione il miracolo della resurrezione dei fanciulli uccisi, nella duplice versione delle tre o due vittime. Rispetto alla redazione delle *Vite* in lingua greca, si tratta di un episodio "apocrifo", che tuttavia sembra avere avuto in ambito occidentale una fortuna eccezionale²¹.

Le due scene, quella del miracolo e quella della dedicazione della chiesa, sono giustapposte senza soluzione di continuità e appaiono del tutto slegate tra loro, lasciando all'occhio di un osservatore esperto il compito di decodificarne il senso, leggibile entro il più ampio schema di letture delle capriate.

L'intero pannello appare rovinato e abraso in più punti, soprattutto in corrispondenza della giuntura delle tavole lignee, dove il colore è in diversi punti evanido o del tutto scomparso; macchie, fori e imperfezioni nel rimontaggio rendono difficile la



Fig. 8. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo con la raffigurazione di San Barnaba, campata VI (per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).



Fig. 9. Soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia, metà del sec. XV, pannello ligneo con la raffigurazione di San Cleofa, campata VI (per gentile concessione di Bartolomeo Fontana).

lettura di alcuni dettagli (del tutto illeggibile ormai il volto di uno dei fanciulli dormienti, nonché alcuni elementi laterali). Le campiture di colore sono quasi del tutto sbiadite, sopravvivendo poco più del marcato tratto nero del disegno e delle linee di contorno.

Tuttavia, non può sfuggire la delicatezza della interpretazione pittorica e la raffinatezza miniaturistica delle figure, che si manifestano soprattutto nella resa dei volti, dai grandi occhi espressivi e dalle fisionomie accurate.

Ai lati del pannello con le *Storie*, le megalografie degli apostoli Barnaba e Cleofa si affiancano in posizione speculare (Figg. 8 – 9): i due santi sono entrambi protagonisti del celebre e intenso episodio in cui Gesù senza rivelarsi si unisce a questi due suoi discepoli, dubbiosi e delusi in viaggio per Emmaus, per spiegare loro i fatti della Passione alla luce delle Scritture, tanto che “il loro cuore arde” alle Sue parole. Infine, allo spezzare del pane, essi lo riconoscono ma Lui scompare, sottraendosi alla loro vista (Vangelo di Luca 23, 13-31).

Giova ricordare anche che Barnaba è stato compagno di San Paolo nel suo primo viaggio missionario e nel primo Concilio di Gerusalemme.

La riflessione su questi elementi sembra riconoscere nell'intera campata due temi conduttori principali, che si intrecciano e si sovrappongono: il tema patronale ed il tema del viaggio. Il fatto che tra i miracoli del Santo sia stato scelto quello della resurrezione di due innocenti *viatores*, sembra significativo ai fini dell'ermeneutica del contesto.

Il motivo dell'*Homo viator* è uno dei più ricorrenti del mondo medievale, dal *De Civitate Dei* di Agostino ai testi di Hildegard di Bingen, alla *Comedia* di Dante; con tale locuzione viene definito non solo chi attraversa le poco sicure strade dei pellegrinaggi romei o gerosolimitani, ma ogni uomo che percorre il cammino della propria vita, irto di ogni pericolo e carico di incognite. In esilio su questa terra, desideroso di raggiungere la meta celeste, vera patria del cristiano, il *viator* è soggetto a forze potenti e malevole che tentano di sviarlo e di colpirne in ogni modo l'integrità fisica, morale e spirituale.

Non è raro che nelle cattedrali romaniche e gotiche vi sia un percorso interno come *compendium* dei maggiori pellegrinaggi, non solo per agevolare chi non ha la possibilità di recarsi materialmente in luoghi lontani, ma anche per avvalersi di un percorso simbolico più breve nello spazio, ma altrettanto intenso dal punto di vista interiore e spirituale.

I viaggiatori salvati e protetti da San Nicola ed i viaggiatori di Emmaus accompagnati dallo stesso Cristo sono prototipi del cristiano di tutti i tempi, effigiato nei volti di dame e giovinetti, specialmente quelli che recano in mano il fiore dell'innocenza, mentre la vicina lotta di un uomo con un drago e la feroce tenzone tra due fanti armati di lancia vanno al di là della semplice occorrenza ornamentale di repertorio, assumendo qui la veste del conflitto con le forze ostili.

I due monaci in pose plastiche e inusitate sono vigili presenze sceniche, oltre che veri e propri "pezzi di bravura" tridimensionale.

Soggiace all'intera figurazione il cruciale tema della risurrezione -e dunque della salvezza dal male e dalla morte. Vero epigono di Cristo, il santo vescovo Nicola ne replica il gesto che ridona la vita e si conferma *patronus* tutelare nei pericoli dell'anima e del corpo.

Conclusioni

I confronti tra le coperture lignee dipinte siciliane, in special modo Nicosia, e le produzioni dei soffitti d'Italia e d'oltralpe sono stati in diversi studi oggetto d'indagine²², segnalando i principali monumenti che per cronologia e tipologia si inseriscono in quel grande movimento culturale, storico e artistico internazionale che è il Gotico cortese.

I paralleli più significativi si riscontrano in area iberica, specialmente aragonese e valenziana, dove si mette in opera una grande varietà tipologica e di scelte iconografiche, pur nell'ambito ecclesiastico: prevalgono scene cortesi e bibliche, decorazioni geometriche, araldiche, vegetali e zoomorfe di gusto astratto accanto a selezionate *drôleries* e motivi fantastici. Più rare quantitativamente le rappresentazioni di soggetto sacro.

I soffitti dipinti della Sicilia medievale attestano, attraverso l'uso di colori vivaci e floridi, la complessità degli effetti cromatici nelle cattedrali e nei grandi edifici di cul-

Francesca Paola Massara

Dicata Aedes Nicolai. Le Storie di San Nicola sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia

to, in cui la monumentalità e l'espressività simbolica e liturgica non sono affidate solo alla solenne grandiosità dell'architettura ed all'austerità della decorazione scultorea, ma anche ai "cieli istoriati".

I *tecta depicta* svolgono, inoltre, un ruolo specifico nel programma teologico che non si limita al semplice valore estetico e decorativo, ma si connota all'interno di una vera e propria strategia catechetica, talora legata a culti speciali connessi al territorio. Lo spazio sacro diventa microcosmo, rimando visibile di realtà invisibili e trascendenti, ma anche espressione di un legame profondo tra la *Chiesa trionfante* e una *Chiesa militante* che si esprime in ben precise coordinate del tempo e dello spazio.

Il soffitto dipinto della Cattedrale di Nicosia, in particolare, lascia intendere una committenza teologica formata e volitiva ed un complesso pensiero ecclesiologico che si traduce in una serie di scelte iconografiche la cui lettura simbolica attende ancora di essere decodificata compiutamente; il presente contributo si colloca dunque come una singola tappa di un percorso interpretativo che ha ancora i caratteri del *work in progress*.

NOTE

* Un sentito e doveroso ringraziamento va al Rev. Sac. Santino Paternò, Direttore dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici e Rettore della Chiesa Cattedrale di San Nicola, nonché all'Economo Diocesano Sig. Rosario Rizzo, per l'incarico di studio e l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini. Autore delle foto nn. 2-8 è l'Ing. Bartolomeo Fontana, che ringrazio per la consueta, gentile disponibilità. La foto n. 1 è stata fornita dall'Archivio della Cattedrale.

¹ U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950; B. Rocco, *I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico e liturgico. II: La Cappella Palatina*, in "Ho Theològos" n. 11-12, 1976, pp. 121-210; *Idem, I mosaici delle chiese normanne in Sicilia. Sguardo teologico, biblico e liturgico. III: La Cappella Palatina (II)*, in "Ho Theològos" 17, 1978, pp. 9-108; D. Gramit, *I dipinti musicali della Cappella Palatina di Palermo*, estr. da "Scrinium. Quaderni ed estratti di Schede Medievali", 10, gennaio-giugno, 1986, pp. 5-55; F. Pottino, *La Cappella Palatina di Palermo*, Palermo 1993; M. Andaloro, *Strutture, tecniche, materiali negli ateliers della Palermo normanna*, in "Federico II e le scienze", a cura di P. Toubert- A. Paravicini Bagliani, Palermo 1994, pp. 290-305; M.G. Aurigemma, *Il cielo stellato di Ruggero II*, Cinisello Balsamo 2004; F. Agnello, *Rilievo e rappresentazione del soffitto della navata centrale della Cappella Palatina*, in "La Cappella Palatina a Palermo. Testi", a cura di B. Brenk, Modena 2010, pp. 295-352 (con ampia ricognizione bibliografica); J. Johns, *Le pitture del soffitto della Cappella Palatina, ibidem*, pp. 387-407; M.G. Aurigemma, *Soffitti lignei dipinti*, in "Studi medievali e moderni", 1-2, 2011, pp. 337-361.

² E. Gabrici – E. Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milano 1932 (rist. Palermo 2003); V. Lanza, *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII*, in "Atti della Regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo", serie IV, vol. I, parte II, Palermo 1940, pp. 177-224 (in part. p. 11-13); G. Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo 1972, pp. 240-242; F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna dello Steri di Palermo*, Palermo 1975; L. Sciascia, *I Chiaramonte a Palermo*, in "Kalòs. Arte in Sicilia", anno 6, n. 3-4, Maggio-Agosto 1994, pp. 15-17 (per una sintesi della storia dei Chiaramonte a Palermo); C. De Seta- M.A. Spadaro- F. Spatafora – S. Troisi, *Palermo Città d'Arte*, Palermo 2009, pp. 338-340 (soprattutto per la cronologia degli interventi di restauro).

³ W. Leopold, *Sizilianische bauten des mittelalters*, Berlin 1917. Sul viaggio del Leopold in Sicilia e i suoi studi sul territorio, cfr. anche: F. Passalacqua, *Alla ricerca del Medioevo lombardo: il viaggio studio di Walter Leopold in Sicilia orientale*, in "Delli aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio. Rappresentazione, memoria, conservazione", a cura di F. Capano-M.I. Pascariello-M. Visone, Napoli 2016, t. II, pp. 937-946.

⁴ Spicca per dimensione e compattezza la monografia storica del De Francisco (G. De Francisco, *Il soffitto dipinto della Cattedrale di Nicosia*, Enna 1997).

⁵ La Chiesa di San Nicola diventa cattedrale il 07 maggio 1816, quando viene fondata la Diocesi, a preferenza di quella di Santa Maria; la Congregazione delibera che «*Collegiatam Ecclesiam S. Nicolai erigendam esse in Cathedralem*» (G. Beritelli e La Via, *Notizie storiche di Nicosia, riordinate e continuate per Alessio Narbone*, Palermo 1852, p. 134; G. La Motta, *Nicosia*, Palermo 1963, p. 27; S. Pontorno, *Memorie sulle origini della Torre e Quartiere "Divi Nicolai" a Nicosia*, Nicosia 1970; S. Gioco, *Nicosia diocesi*, Catania 1972, pp. 368-369; 378-388; G. Zito, *Storia delle Chiese di Sicilia*, Città del Vaticano 2009, pp. 549-560).

⁶ Una prima cappella "Sancti Nicolai de plano" è menzionata in un documento del 1305. Cf. A. Barbato, *Per la storia di Nicosia nel Medio Evo. Documenti inediti. Vol. I (1267-1454)*, Nicosia 1919, p. 22; S. Gioco, *Nicosia Diocesi, ...* 1966, pp. 75-78.

⁷ G. Beritelli e La Via, *Notizie storiche di Nicosia...*, 1852, p. 161; S. Gioco, *Nicosia diocesi...*, 1972, p. 379. In quell'occasione venne condannato a morte Francesco Ventimiglia, conte di Geraci.

⁸ M. Guttilla, s.v. *Manno Antonio*, in "Dizionario degli Artisti Siciliani. Pittura", Palermo 1993, pp. 324-326; B. Mancuso, s.v. *Manno Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2007, vol.

69, pp. 110-113. Gli affreschi delle navate laterali sono opera di Onofrio Tomaselli, che intervenne nel 1906 dopo la perdita dell'originaria pittura di Francesco Pavone prima e dello Zappulla poi (S. Gioco, *Nicosia diocesi...*, 1972, pp. 383-384).

⁹ «La struttura lignea del tetto è stata sottoposta ad analisi dendrocronologica affinché si potesse arrivare alla datazione assoluta capace di collocare la costruzione in un definito ambito cronologico e ottenere una datazione di tipo relativo degli elementi che lo compongono per valutare sostituzioni o rimaneggiamenti. [...] (indagini condotte dal CNR IVALSA di Firenze).» G. Renda, *Il restauro del tetto ligneo della Cattedrale di San Nicolò a Nicosia*, in "Kalòs. Arte in Sicilia", anno 21, n. 3, luglio-settembre 2009, pp. 4-7.

¹⁰ G. De Francisco, *Il soffitto dipinto della Cattedrale di Nicosia*, Enna 1997.

¹¹ F.P. Massara, *Ipsa philosophia Christus. Una lettura del sarcofago "a stelle e corone" di Palermo*, in "I Cristiani e la Sapienza delle Nazioni (secc. I-VI). Atti del Convegno di Studi", Facoltà Teologica di Sicilia "S. Giovanni ev."- Istituto Siciliano di Studi Patristici e Tardoantichi "J.H. Newman" (Palermo, 16-17 aprile 2015), a cura di C. Cerami – V. Lombino, Soveria Mannelli 2022, pp. 283-310; *Eadem, Santi di Sicilia nelle testimonianze figurative di età paleocristiana e protobizantina. Note e riflessioni iconografiche*, in "Ripensare la santità in Sicilia", a cura di V. Lombino – M. Re, Roma 2022, pp. 303-326.

¹² V. Lanza, *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII...*, 1940, pp. 5-8; 41-46; P. B. Ministeri OSA, *La Chiesa ed il Convento di S. Agostino a Palermo*, Palermo 1994, pp. 21-25.

¹³ «In origine ogni puntone doveva avere due figure nella faccia inferiore ed un'altra figura in ciascuna delle facce laterali. Le catene avevano al di sotto tre figure entro nicchie ed altrettante in ogni faccia verticale. Questi riquadri sono distanziati da ampie zone di riposo in cui la nuda trave, marginata da una orlatura bianca e nera, fa spiccare ancora di più la bellezza dei campi dipinti. Le mensole sono diverse una dall'altra. Sono intagliate a pizzi ed archetti e sono dipinte nelle facce verticali con ornamenti geometrici e floreali ed in quelle orizzontali con splendidi grifoni.» (B. Ministeri, *La Chiesa ed il Convento...*, 1994, p. 23).

¹⁴ A. Giuliana Alajmo, *Il soffitto ligneo della Cattedrale di Agrigento e i suoi sconosciuti decoratori*, in "L'Illustrazione Siciliana", anno V, 1952, pp. 1-20; S. Indelicato- S. Sanzo, *I segreti svelati della Chiesa Santa Maria dei Greci*, in *Kouros: arte- cultura e tradizioni*, 3/II, 2005, pp. 4-7; A. Zalapi, *Il Maestro degli affreschi di Santa Maria dei Greci ad Agrigento: proposte per una committenza Pujades*, in "Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale, Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Maria Accascina", a cura di M. C. Di Natale, Caltanissetta 2007, pp. 386-393.

¹⁵ L. Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Palermo 2008, pp. 74; 80.

¹⁶ M.C. Celletti, *Nicola, vescovo di Mira*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. IX, Roma 1967, pp. 941-947.

¹⁷ N.P. Sevcenko-M. Falla Castelfranchi, s.v. *Nicola, Santo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 679-683; N. Lavermicocca – G. Otranto *et alii*, *Bari. Le chiese della città vecchia*, Bari 2005, pp. 63-79; V. Pace, *Iconografia di San Nicola di Bari nell'Italia meridionale medievale: alcuni esempi e qualche precisazione*, in "San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino", a cura di C. Caserta, Napoli 2012, pp. 74-84.

¹⁸ Su quest'argomento, mi sia consentito rimandare a: F.P. Massara, *La Croce astile di Johannes de Cioni nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*, in "Chiaromonte. Lusso, prestigio, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro". Catalogo della Mostra, a cura di M.C. Di Natale – M.R. Nobile – G. Travagliato, Università di Palermo e Regione Siciliana, Palermo 2020, pp. 367-370.

¹⁹ C.R. Post, *A history of spanish painting*, New York 1930, vol. II, p. 82, fig. 110; G. De Francisco, *Il soffitto dipinto...*, 1997, pp. 147-148.

²⁰ G.B. Bronzini, *Letteratura giullaresca e popolare di San Nicola*, in "Lares. San Nicola Santo della terra e del mare fra antico e moderno", 68/1, gennaio-marzo 2002, pp. 139-160, in part. pp. 154-155.

²¹ F. Ermini, *Il miracolo drammatico di San Nicola di Mira e la leggenda dei tre chierici risuscitati*, in "Studi medievali", III, 1930, pp. 110-120; P. Aebischer, *Le miracle des trois clercs resuscités par saint Nicolas*, in "Archivum Romanicum", XV, 1931, pp. 383-399; C.W. Jones, *San Nicola. Biografia di una leggenda*, Roma-Bari 1983, p. 131.

Francesca Paola Massara

Dicata Aedes Nicolai. Le Storie di San Nicola sul soffitto ligneo della Cattedrale di Nicosia

²² A. Byne – M. Stapley, *Decorated wooden ceilings in Spain*, New York – London 1920 (sempre valido per uno sguardo generale sui soffitti lignei iberici); V. Lanza, *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII ...*, 1940, pp. 21-41; F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna...*, 1975, pp. 233-250; G. De Francisco, *Il soffitto dipinto...*, 1997, pp. 45-46; S.S. Blair – C. Bolgia, *Soffitto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. XI, Roma 1999 (https://www.treccani.it/enciclopedia/soffitto_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. Ult. Cons. 13 dic. 2023); L. Buttà, *La pittura tardogotica...*, 2008, pp. 74-76; *Eadem*, *Narrazione, exempla, retorica: studi sull'iconografia dei soffitti dipinti nel Medioevo Mediterraneo*, Palermo 2013; *Eadem*, *Ancora qualche riflessione sulle fonti e gli autori del soffitto ligneo della chiesa di San Nicolò a Nicosia (Enna)*, in “Storie di animali e di iconografie lontane. Atti dell'incontro internazionale di studiosi delle tavolette da soffitto e dei soffitti dipinti medievali” (Viadana, 21-22 ottobre 2017), Viadana 2018, pp. 53-88.

LA CHIESA DEL GESÙ DI ROMA- MUSEO DELLA SACRESTIA NUOVA: RELIQUIE E RELIQUIARI

DI ANNA MARIA PEDROCCHI

La capillare indagine sugli arredi sacri nelle chiese di Roma, da me condotta, ha portato, tra l'altro, alla luce la particolare situazione della chiesa del Gesù di Roma che, unica nel contesto degli edifici religiosi dell'Urbe, conserva centinaia di reliquie e numerosi reliquiari, databili tra XVI e XIX secolo, ai quali è stato dedicato un intero ambiente del «Museo della sacrestia nuova»¹. Chi scrive ha rinvenuto nel convento una rara documentazione riguardante le reliquie: Catalogo A delle reliquie di chiesa e sacrestia «*Serie Sanctorum quorum reliquiae in sacello B.M.V. vulgo della Strada, asservantur, ordine alphabetico digesta, anno 1829*». I fogli sono così divisi: numero progressivo, nome del martire e/o del santo in ordine alfabetico, materia della reliquia, lettera di autorizzazione, tipologia del reliquiario, luogo attuale di ubicazione. Ad esempio «*n.1, Jesus, Maria, Joseph, D.N.J.C/ ex lignis SS. Cruce et Spinae corona/ Petrus lambertus/ reliquiario argenteo [.....] Inaurato formae ovatae/ in tabernaculum altaris*»². Infine è citato il nome del cardinale che ha apposto l'autentica in cera lacca. Un altro foglio riporta il nome delle reliquie di santi estratte dalle catacombe di San Sebastiano f.l.m. alcune delle quali «legalmente donate al Rev. P. Michele Fernandez della Compagnia di Gesù della diocesi di Toledo, anno IV del pontificato di Sisto V (1589). Generale Acquaviva»³. Quindi i sacri resti furono acquisiti già sul finire del Cinquecento, essendo ancora in vita il cardinale Alessandro Farnese e il preposito generale Claudio Acquaviva (1581-1615), probabili committenti, nel clima post-tridentino di interesse per la riscoperta del Cristianesimo primitivo. Un lungo elenco riguarda poi le reliquie esistenti «in sacello B.M.V. della Strada», cioè nelle nicchie laterali della Cappella dedicata alla piccola chiesa preesistente, celate dietro le tavole dipinte che ornano le pareti laterali⁴. Altre reliquie infine sono citate «in sacrario» e sugli altari delle altre cappelle della chiesa.

La Chiesa ha sempre venerato le reliquie dei martiri e dei santi, vere immagini di Cristo e modello per i credenti. Roma naturalmente aveva il suo tesoro nelle catacombe. Dal loro numero dipendeva l'importanza della chiesa che le custodiva. Molte reliquie erano “autentiche” non nel senso che fossero riconducibili al santo al quale si riferivano, ma in quanto rappresentazione capace di suscitare la pietà⁵.

La presenza al Gesù di innumerevoli reliquie spiega l'esistenza di tanti reliquiari realizzati per contenerle. Questa costante esigenza permette di conoscere le diverse tipologie, forme, modelli e stile dell'argenteria sacra romana di questo lungo periodo di cui i reliquiari sono l'esempio più evidente.

Veniamo ora ai preziosi reliquiari tuttora conservati. Il più antico, il *Reliquiario della Sacra Spina*, si data all'ultimo quarto del XVI secolo. La grande piramide in cristallo di rocca contiene una spina della corona di Cristo, sormontata dal monogramma gesuitico «IHS» raggiato, a riprova che la committenza fu dei gesuiti. (Figg. 1 – 2 – 3 – 4 – 5) La piramide poggia su un plinto di base ornato da quattro placchette dipinte a olio su rame, con lumeggiature in oro, raffiguranti la *Flagellazione*, *l'Ecce Homo*, *l'Andata al Calvario* e la *Crocifissione*. L'ignoto pittore, esempio del Manierismo veneziano, va ricercato nell'ambito della corte farnesiana di Roma. Sia il modello dell'opera, derivato dall'Antico, che la semplicissima montatura in argento dorato, dovrebbero essere di mano di un argentiere attivo a Roma. Per la datazione esistono due termini *ante quem*: il primo riguarda un pagamento del 1578 ad Antonio Gentili da Faenza, argentiere e orefice, attivo dal 1561 al 1609, per un reliquiario in cristallo di monte, mentre il secondo è la ceralacca dell'autentica con lo stemma del cardinale Francesco Alciati (1565-1580). Siamo di fronte ad un oggetto di rara eleganza e sobrietà sempre elencato negli inventari ottocenteschi: «D.N.J.C. ex corona spinae-pyramide crystallina». La scelta del cristallo di rocca non è casuale in quanto si riteneva derivato dall'acqua per la sua purezza e incorruttibilità, paragonandolo a Cristo e quindi adatto a contenere le reliquie della Passione. Alla simbologia del cristallo si deve aggiungere quella della forma piramidale, anch'essa riferita al Salvatore. Questo raffinatissimo oggetto l'avevo già pubblicato senza tuttavia riuscire a dare un nome al pittore che aveva realizzato le quattro placchette della base del reliquiario con «Storie della Passione di Cristo»⁶.

Per quanto detto si deve quindi cercare l'autore tra i personaggi della corte del cardinale Alessandro Farnese: qui da decenni si trovava il famoso miniaturista Giulio Clovio (1498-1578) che sappiamo aver raccomandato nel 1570 «un giovane candiotto, allievo di Tiziano», al cardinale Farnese. La raccomandazione si riferisce naturalmente a Domenico Theotocopulus, giunto a Roma proprio in quell'anno. Qui sembra avesse aperto una bottega nella speranza di trovare buoni lavori. Purtroppo non ottenne alcuna commissione pubblica per cui dovette accontentarsi di lavori occasionali, di devozione privata. Già nel 1568 per il nobile padovano Tommaso Obizzi aveva dipinto un altaro portatile, noto come «Trittico di Modena»², che rivela



Fig. 1. Antonio Gentili da Faenza, 1519-1609 (qui attribuito), 1578 doc., *Reliquiario della sacra spina*, argento dorato, cristallo di rocca, placchette olio su rame, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 2. El Greco, 1541-1614 (qui attribuito), 1576-1577 doc., *Reliquiario della sacra spina, Flagellazione*, olio su rame, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 3. El Greco, 1541-1614 (qui attribuito), 1576-1577 doc., *Reliquiario della sacra spina, Ecce Homo*, olio su rame, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 4. El Greco, 1541-1614 (qui attribuito), 1576-1577 doc., *Reliquiario della sacra spina, Salita al Calvario*, olio su rame, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 5. El Greco, 1541-1614 (qui attribuito), 1576-1577 doc., *Reliquiario della sacra spina, Crocifissione*, olio su rame, Roma, chiesa del Gesù.

grande affinità stilistica con le nostre placchette, tanto da indurci a proseguire su questa strada⁷. Durante i circa sei anni romani, l'artista dimostra di aver acquisito un linguaggio ispirato al Manierismo romano, impostato però su un substrato veneziano, soprattutto da Tintoretto e dal tardo Tiziano, come le linee sinuose e allungate, l'uso del colore vivace l'impostazione verticale della composizione. Nonostante il giovane pittore non dimentica la tradizione pittorica bizantina delle icone, come dimostra ad esempio l'uso calligrafico delle dorature nei panneggi. Una arte particolarmente veneziana sì ma impregnata dalle suggestioni provenienti dal vicino Oriente. Come si è visto, non sono poche le notizie che documentano il nostro reliquiario tanto da

poter chiudere il cerchio restringendolo a pochi anni ed a pochi personaggi, tanto da sostenere un'attribuzione al giovane El Greco, durante i suoi anni romani.

In ambito farnesiano si possono datare anche tre reliquiari ad ostensorio in argento fuso e dorato, con gocce in cristallo di rocca sfaccettato. Nella sobria decorazione a sbalzo e cesello compare, sulla base, il «giglio Farnese». Siamo di fronte ad un rarissimo esempio di argenteria romana manierista. La base ottagonale poggia su delfini ricurvi, il doppio nodo, ancora in cristallo di monte, sostiene la teca circolare ornata da una sobria cornice a piccole volute, intervallate da sfere di cristallo. I *Reliquiari delle ss. Dorotea e Giuditta*, la cui forma e stile ricordano la coeva argenteria medicea importata nell'Urbe da argentieri fiorentini. Un confronto probante può farsi con la *Croce reliquiario del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, di qualche anno successiva, opera dell'orafo di corte Cosimo Merlini. (Fig. 6) Alla stessa tipologia e allo stesso argentiere appartiene il *Reliquiario di san Fabiano*. Su base ottagonale si sviluppano volute concavo convesse desinenti in teste di cherubi. Sul corpo si innesta la teca ovale con cornice a piccole volute ornate da sferette in cristallo di rocca sfaccettato. Il reliquiario contiene i resti di san Fabiano papa e martire (236-250 d.C.) che fu martirizzato sotto l'imperatore Decio. (Fig. 7) Il corpo si conserva nelle catacombe di san Callisto mentre la testa nella settecentesca cappella Albani in San Sebastiano f.l.m. Forse ancora in ambito culturale mediceo, si colloca il *Reliquiario di san Gregorio Magno*. Su una base modanata, in legno ebanizzato, poggia la piccola cornice ad altare ottagonale con applicazioni



Fig. 6. Argentiere romano (?), fine sec. XVI, *Reliquiari delle ss. Giuditta e Dorotea*, argento fuso, dorato e cesellato, cristalli di rocca (serie di tre), Roma, chiesa del Gesù.

in bronzo fuso, dorato e traforato con cherubini, volute e gigli. Al centro è l'immagine del santo papa a mezza figura, in preghiera. Sulla destra si intravedono la tiara pontificia ed i libri, attributi del «Dottore della Chiesa». Siamo di fronte ad una raffinata opera di arte fiorentina come testimoniano l'elegante cornice, propria di maestranze attive nei primi anni del Seicento. Quanto al dipinto, ad olio su tavola, è possibile accostarlo ad opere pittoriche vicine ai modi di Cristoforo dell'Altissimo, famoso ritrattista attivo a Firenze tra il 1552 e il 1605. (Fig. 8) Nel museo della Compagnia si conserva una serie di piccoli reliquiari da collo, opere rare di devozione privata, giunti al Gesù in dono o lasciati. Sicuramente il più antico è il *Reliquiario del legno della croce*, a forma di croce in cristallo di rocca, legato in argento, entro custodia originale in pelle; nella parte inferiore è l'autentica in cera lacca. La preziosa reliquia ha una lunga storia: nel 1637 fra' Pietro Francesco Muccioli dei Minori Conventuali la concedeva ad un principe tedesco di Norimberga, già conservata «in theca crystallina formae crucis argenteo filograno, ornata bene clausa»⁸. Nel 1703 il P. Antonio de Rego, gesuita di Norimberga, la donava alla chiesa del Gesù di Roma, apponendovi la sua autentica, confermata poi dal P. Tirso Gonzales. (Fig. 9)

Alla prima metà del Seicento può datarsi il *Reliquiario di Santa Cecilia*, dipinto ad olio su vetro, con piccola cornice in osso. Si tratta probabilmente di un'opera veneziana, come documenta la tecnica della pittura su vetro, diffusa a Venezia proveniente dall'Oriente Cristiano, ad opera di un pittore popolare, espressione di una cultura devozionale. La santa è raffigurata a mezzo busto con indosso una preziosa veste dorata; a sinistra si vedono le canne di un organo portatile, strumento simbolo che la identifica. È noto che il culto di Cecilia, martire romana, vide una larga diffusione dopo il ritrovamento del suo corpo incorrotto, sotto l'altare maggiore della basilica trasteverina a lei intitolata nel 1600 (Fig. 10).

Di fattura emiliana, databile alla metà del Seicento, è il *Pendente della beata Giuliana* bolognese, invocata contro il tifo. Malvasia ricorda che nel Museo Cospiano esisteva un dipinto di Lucio Massari, raffigurante la beata Giuliana con Cristo e la Madonna (ante 1677)⁹. Nel 1628 il P. Certosino Bernardo Pelliccioni di Modena ne scrisse la vita: la nobildonna vedova Juliana de Bantis, vissuta nel IV secolo d.C. E' noto che Giuliana offrì a san Petronio il denaro per costruire la chiesa di



Fig. 7. Argentiere romano (?), fine sec. XVI, *Reliquiario di San Fabiano papa*, argento fuso, dorato e cesellato, cristallo di rocca, Roma, chiesa del Gesù.

Anna Maria Pedrocchi
La chiesa del Gesù di Roma - Museo della sacrestia nuova



Fig. 8. Maestranze fiorentine, fine sec. XVI, *Reliquiario di san Gregorio Magno*, legno ebanizzato, bronzo fuso e dorato, olio su tavola, Roma, chiesa del Gesù.

santo Stefano dove, in una cappella non più esistente, si trovava il sarcofago che custodiva le sue spoglie, con l'iscrizione «Ecce corpo S. Juliana vidua», la stessa iscrizione presente intorno al dipinto. Il reliquiario si compone di quattro ovali in argento dorato raffiguranti la *beata Juliana*, la *Madonna col Bambino* e i santi gesuiti *Luigi Gonzaga*, *Ignazio di Loyola*, *Francesco Saverio*, *Francesco Borgia*. La Madonna sembra riprodurre un'icona mariana del XVI secolo (olio su tela), mentre lo stile della beata rimanda ad un pittore emiliano di metà Seicento. Popolare la tecnica pittorica è lo stile dei quattro santi gesuiti. All'esterno, sulle due antine sono i simboli «IHS» e «MRA». Il reliquiario è racchiuso in una custodia ovale¹⁰ (Fig. 11).

Restando nell'ambito dei reliquiari da collo, troviamo il *Reliquiario delle ss.*



Fig. 9. Manifattura tedesca, 1637 doc., *Reliquiario a pendente del legno della croce*, cristallo di rocca, Roma, chiesa del Gesù.

Anna e Rosa da Viterbo, con una cornice a volute in filigrana d'argento dorata. Sebbene la filigrana sia una tecnica siciliana, tuttavia anche a Roma esistevano degli argentieri in grado di eseguirla. Tra gli argentieri «filigranari» si ricorda la famiglia Maddaleni, attiva nella seconda metà del Seicento e quella dei Mancini, nella seconda metà del Settecento. Quanto alla datazione si propone una cronologia tardo-seicentesca. Altro gioiello devozionale è il *Reliquiario del velo della Madonna e di santa Vittoria V. e M.* sempre con cornice in filigrana della piccola teca. Si deve notare che questi piccoli reliquiari-gioiello mostrano quasi sempre reliquie femminili, perché venivano indossate da donne. Al XIX secolo si data il *Reliquiario di sant'Anna* in cristallo di rocca legata da una sobria cornice in argento filigranato. La stessa tipologia di gioiello mostra anche il *Reliquiario di san Massimiliano di Tebessa* dove la teca ovale è incorniciata da aereo fogliame in argento. La reliquia è un dente del santo marti-



Fig. 10. Manufattura veneziana, prima metà sec. XVII, *Reliquiario a pendente di Santa Cecilia*, vetro dipinto, cristallo, osso, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 11. Manifattura emiliana, metà sec. XVII, *Reliquiario a pendente della beata Giuliana vedova*, argento dorato e inciso, olio su tela, olio su metallo, Roma, chiesa del Gesù.

Anna Maria Pedrocchi
La chiesa del Gesù di Roma - Museo della sacrestia nuova

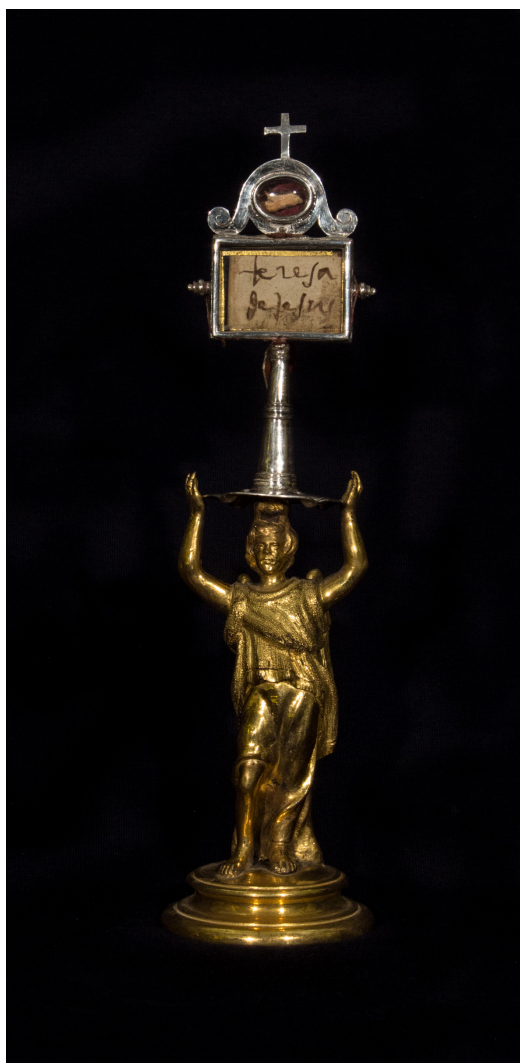


Fig. 12. Manifattura romana, post 1622, *Reliquiario di S. Teresa de Jesus*, argento e bronzo fuso e dorato, Roma, chiesa del Gesù.

nusto, Modesta e Prospero. Stilisticamente sono riferibili all'argenteria romana di metà Seicento quando la tipologia dei "raggi solari" si diffonde ampiamente nella suppellettile sacra (Fig. 13). Commissionati per l'altare della Madonna Immacolata, come dimostra l'incisione sulla base, è la serie di quattro reliquiari ad ostensorio con un ornato costituito da grandi volute fogliacee, intervallate da cherubi, in lamina d'argento sbalzata e cesellata, su base e anima in metallo. La piccola teca rotonda, forse non pertinente, sorretta da due angioletti termina con una croce. Non è stata rilevata la presenza di bolli, tuttavia sia il modello che lo stile, decisamente barocco, suggeriscono una datazione all'ultimo quarto del XVII secolo (Fig. 14). Il piccolo *Reliquiario dei capelli della Vergine*, entro una teca ovale che riquadra un cuore in cristallo di rocca e il cartiglio "de capillis B. Virg. deiparae", si data al 1708 anno dell'autentica della reliquia: «Reliquiario ex crystallo de monte con filigrana d'argento mes-

re vissuto nel III secolo d.C., a 21 anni, dopo aver rifiutato di fare il servizio militare nell'esercito romano. Di lui si hanno scarse notizie, esistono tuttavia gli «Acta Maximiliani» che riportano la sua vicenda. È sepolto a Cartagine.

Torniamo ora ai reliquiari ad ostensorio: tre praticamente uguali, il più antico in argento conserva una piccola reliquia «Ex carne s. Teresa vergine/ Teresa de Jesus» (Fig. 12). Molto probabilmente si tratta dei più remoti reliquiari della Compagnia (*post* 1622 anno della canonizzazione di questi santi) che, in un secondo momento, vennero "poggiati" su una bassetta a forma di angelo in metallo fuso e dorato che, con le braccia levate, sostiene la piccola teca. Il modello dell'angelo deriva da un prototipo di Francesco Mochi, conservato nel Museo di Palazzo Venezia, che conobbe una diffusione per tutto il Seicento. Della stessa tipologia sono gli altri due reliquiari, praticamente identici al precedente, uno dei quali potrebbe essere il più antico ricordo di sant'Ignazio, nome inciso sulla cornice (*post* 1622). Entrambi sono sostenuti dagli stessi angeli¹¹.

Alla prima metà del XVII secolo, appartengono i due piccoli reliquiari in bronzo fuso e dorato. Su una base circolare con nodo a vaso si innesta la teca ottagonale raggiata contenente le reliquie dei ss. Venusto, Modesta e Prospero.



Fig. 13. Argentiere romano, metà sec. XVII, *Reliquiari ad ostensorio raggiati* (serie di quattro), bronzo fuso e dorato, Roma, chiesa del Gesù.

sa dentro un reliquiario grande di metallo dorato con palme e angelo»¹². La piccola immagine dell'Immacolata potrebbe essere un'aggiunta posteriore. Dell'inizio del XVIII secolo è la coppia di reliquiari ad ostensorio in bronzo fuso e dorato. Ancora una volta si trovano gli angeli in bronzo fuso in cui si ripete la stessa iconografia, desunta da Mochi, che sorreggono la teca quadrata incorniciata da ampio volute a orecchioni di gusto chiaramente barocco, terminanti con croce apicale. Contengono le reliquie dei ss. Giuseppe, Giovanni Battista, san Gioacchino e sant'Anna; l'altro, un pezzo del dito del santo fondatore dell'Ordine che è raffigurato su una placchetta d'argento apposta alla base della mostra (Fig. 15).

Rarissima è la brunitura e inconsueta la dimensione di tre reliquiari in lamina d'argento brunito, sbalzato e cesellato, su base e anima in legno dorato. Contengono le reliquie di san Tommaso apostolo, san Barnaba apostolo e san Maurizio.



Fig. 14. Argentiere romano, ultimo quarto XVII secolo, *Reliquiario ad ostensorio* (serie di quattro), lamina d'argento sbalzata e cesellata, su base e anima lignea, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 15. argentiere romano, inizio sec. XVIII, *Coppia di reliquiari ad ostensorio*, bronzo fuso e dorato, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 16. Girolamo Francescoli (attivo 1776-1802), 1787-1789 doc., *Reliquiari ad ostensorio* (serie di tre), lamina d'argento brunita, sbalzata e cesellata, su base e anima lignea, Roma, chiesa del Gesù.

Sono presenti il bollo camerale (1787-1789) e quello dell'argenteiere Girolamo Francescoli, attivo dal 1776 al 1802. Le date ci informano che furono realizzati durante la soppressione dell'Ordine. La loro misura rimanda ad un altare per la devozione privata, forse di un padre gesuita. Dello stesso argenteiere sono anche altri due reliquiari in lamina di argento brunito sbalzato e cesellato, su base e anima in metallo dorato. La decorazione è ancora *rocaille* in uso nell'argenteria romana dell'ultimo quarto del Settecento. Le piccole teche contengono le reliquie dei martiri protocristiani Protaso e Clemenza (Fig. 16).

Esempio di stauroteca, ossia di una croce contenente la reliquia del legno santo, è il *Reliquiario della croce* in lamina d'argento su base e anima lignea; al centro della base è raffigurata la Veronica. Bell'esemplare di raffinata sobrietà di argenteria romana dell'ultimo quarto del XVIII secolo che, in base al bollo camerale si data con precisione agli anni 1777-1779. Anche questa è opera di Girolamo Francescoli. Sulla stauroteca è presente anche il suo bollo, una zampa di leone con stella, precedentemente usato da Mattia Venturesi. Era figlio dell'orefice Vincenzo viterbese e teneva bottega in piazza della Chiesa Nuova (Fig. 17).

Ancora alla seconda metà del XVIII secolo può datarsi l'elegante *Reliquiario di san Giuseppe*, opera di artista veneziano, proveniente, come dono, dal Palazzo Cini di Ferrara. Un disegno acquerellato raffigura il santo vecchio in un atteggiamento di grande affettuosità con il Bambino che lo accarezza. Stilisticamente l'opera si colloca con certezza in ambito veneziano: confronti con disegni dei grandi maestri della pittura lagunare, permette di avvicinarlo al Tiepolo, autore di numerose opere con questo soggetto, tra Piazzetta e Guardi. Da sottolineare l'anomala rappresentazione di Giuseppe, quasi completamente calvo: forse il ritratto del committente. La prestigiosa provenienza confermerebbe l'attribuzione proposta. Il disegno è la parte posteriore di un reliquiario a medaglione in argento con una cornice formata da un nastro attorcigliato, terminante in alto con un doppio fiocco e rami di fiori, secondo modelli tipici dell'epoca (Fig. 18).



Fig. 17. Girolamo Francescoli, (1776-1802), 1777-1779 doc., *Stauroteca*, lamina d'argento sbalzata e cesellata, su base e anima lignea, Roma, chiesa del Gesù.



Fig. 18. Maestranze veneziane, metà XVIII secolo, *Capsula reliquiario di S. Giuseppe*, lamina d'argento cesellato e inciso, disegno acquerellato, Roma, chiesa del Gesù.

dell'Ordine in un momento estremamente critico della sua storia (Fig. 19).

Il passaggio al gusto neoclassico di inizio Ottocento è testimoniato dal *Reliquiario del Beato Francesco de Hieronimo* in lamina d'argento, sbalzata e cesellata, su base e anima lignea. Nella piccola teca ovale è custodita la reliquia delle ossa del beato. Sul pezzo sono stati rilevati i bolli dell'argentiere romano Gioacchino Belli, attivo negli anni 1788-1822. Il bollo camerale invece è relativo agli anni 1815-1860. Al 1806 si data l'autentica, mentre nell'inventario di sacrestia è così descritto: "Un reliquiario d'argento con l'immagine di S. Francesco di Geronimo, scolpito a cesello". Su una base a grandi volute fogliacee poggiano due angeli nell'atto di sostenere la grande cornice a girali fogliacei e fiori, terminante in alto con il ritratto del santo. Tutto l'ornato rivela la grande maestria del Belli tra i più famosi argentieri del suo tempo (Fig. 20). Alla prima metà dell'Ottocento, appartiene il bel reliquiario, ancora di gusto

Di particolare interesse storico è il *Reliquiario dei SS. Ignazio e Francesco Saverio*, commissionato nel 1786 da «Gli ex gesuiti spagnoli». L'elegante, ma sobrio reliquiario ad ostensorio, rivela gli ornati propri del gusto neoclassico: foglie lanceolate, ghirlande di alloro, nastri e piccole teste di cherubi. Nonostante fosse stato commissionato in clandestinità da gesuiti spagnoli, ritengo sia opera di un argentiere romano, vicino ai modi del famoso Luigi Valadier, negli ultimi anni della sua attività. Oltre ad un indubbio valore artistico il reliquiario documenta l'incrollabile fedeltà



Fig. 19. Argentiere romano, 1786 dat., *Reliquiario dei Ss. Ignazio e Francesco Saverio*, argento sbalzato e cesellato, bronzo dorato, disegno acquerellato, Roma, chiesa del Gesù.

neoclassico, in metallo fuso e dorato e lamina d'argento sbalzata e cesellata. Sul plinto di base poggia una nube su cui stanno due putti a sorreggere la cornice della piccola teca, che contiene la reliquia di san Maurizio martire, come testimoniano le due grandi palme e il giglio. Siamo di fronte ad un esempio di argenteria romana di grande successo tanto da essere ripreso per tutta la prima metà del secolo. Maurizio militava nell'esercito romano comandante della Legione Tebana. Trasferito in Italia fu mandato in Piemonte per reprimere sommosse contadine contro l'impero. All'ordine di perseguitare i cristiani, Maurizio oppose un netto rifiuto, che lo condannò a morte. È sepolto nella cappella della Sacra Sindone a Torino. Il suo culto è legato dal XV secolo alla Casa Savoia che ha istituito l'ordine cavalleresco che porta il suo nome.

La difficoltà di studiare gli arredi sacri conservati oggi nel piccolo museo sta nel fatto che, della maggior parte di essi, non si conosce la storia pregressa, il luogo per il quale furono realizzati, la committenza e gli artisti. Le opere presenti sono ciò che resta dopo la dolorosa soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773, seguita poco dopo dal Trattato di Tolentino (1797) che, insieme all'usura dei pezzi, hanno decimato i preziosi arredi, di cui resta memoria negli inventari. La soppressione, per far fronte alle necessità derivate, aveva reso necessaria la consegna degli argenti per pagare l'ingente tributo. Nel 1773 si dovette impegnare al Monte di Pietà ciò che rimaneva. Fecero il resto gli eventi anticlericali della Repubblica Romana (1848) e infine la secolarizzazione dei conventi con l'Unità d'Italia nel 1870. Quando nel 1814, con la Restaurazione, la Compagnia fu ripristinata per volere di Pio VII, la chiesa del Gesù si ritrovò spoglia di arredi sacri, ad esclusione di un calice di nessun valore, lasciato per dire la messa durante quegli anni. Salvo poche eccezioni, l'argenteria non presenta pezzi antichi e comunque nessuno risalente all'epoca di sant'Ignazio e di san Francesco Saverio. Tra gli oggetti conservati, alcuni provengono da conventi soppressi, merita comunque una nota la collezione di calici votivi del XIX secolo, donati ogni anno dal Comune di Roma, in ossequio ad un voto della Municipalità.



Fig. 20. Gioacchino Belli (attivo 1788-1822), 1815-1822, *Reliquiario delle ossa del b. Francesco de Hieronimo*, lamina di argento sbalzata e cesellata, su base e anima lignea, Roma, chiesa del Gesù.

NOTE

¹ A.M. Pedrocchi, *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo. Repertori dell'Arte del Lazio*, 2, Roma 2010.

² Roma, chiesa del Gesù, archivio del convento, carte sciolte.

³ *Ibidem*, carte sciolte.

⁴ Quando le tavole furono rimosse per essere restaurate nel 2014, si scoprirono le grandi nicchie piene di reliquiari diversi contenenti i sacri resti dei martiri e dei santi delle catacombe.

⁵ Con la fondazione dell'Ordine si aggiunsero le reliquie dei martiri e dei santi gesuiti.

⁶ A.M. Pedrocchi, *Argenti sacri ...*, Roma, 2010, pp. 45-46, n. 21. Chiesa del Gesù, archivio convento, carte sciolte, come tutte le altre citazioni nel testo.

⁷ Il trittico di Modena si trova dal 1803 nella Galleria Estense: nel 1937 Rodolfo Pallucchini lo attribuì a El Greco. Si veda Lionello Puppi (a cura di) *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, Milano 2015. Per Giulio Clovio invece si rimanda Kruno Prijatelj, in D.B.I., 26- 1982 ed a Cesare Onofri, *La cerchia di Giulio Clovio: gli incontri, i viaggi, le amicizie di un artista europeo*, dottorato di ricerca Storia dell'Arte, Università di Bologna, 2013.

⁸ Roma, Chiesa del Gesù, archivio del convento, carte sciolte.

⁹ C. Malvasia, *Pitture sculture e architetture delle chiese di Bologna*, ed. Bologna 1782, p. 51.

¹⁰ A New York, nel Museo di Brooklin si conserva una terracotta di Vincenzo Onori (1493-1524), che la ritrae. La beata è raffigurata anche su un trittico di Francesco Pelosi (1475) proveniente dalla chiesa di san Vitale, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. A metà Seicento di data un dipinto di Pacheco de Rosa (1607-1656).

¹¹ P. Cannata, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in bronzo*, Roma 2011, n. 168, pp. 139-140.

¹² Roma, Chiesa del Gesù, archivio del convento, carte sciolte.

QUESTIONI DI ICONOGRAFIA: LELIO GILIBERTO ARGENTIERE, LA COMMITTENZA GESUITICA E UNA STATUA DI SANT'IRENE PER LECCE

DI MAURA LUCIA SORRONE

Con questo contributo¹ si vuole aggiungere un tassello alle informazioni rese note in studi recenti sulle opere d'arte esistenti e non più esistenti, che due tra i maggiori ordini religiosi presenti a Lecce hanno contribuito a far giungere in città². Le notizie recuperate e lo studio che ne è seguito ci consentono infatti di conoscere meglio alcuni aspetti finora ignoti delle commissioni artistiche richieste a Napoli dagli ordini religiosi di Lecce. Nello specifico, inediti documenti recuperati da chi scrive, ci raccontano la commissione di due statue d'argento, raffiguranti *San Francesco* e *Santa Irene*. Entrambe le opere, oggi perdute, furono richieste a un importante artista, Lelio Giliberto, il quale le realizzerà per il Collegio dei Gesuiti di Lecce agli inizi del Seicento.

Il documento, che attesta la commissione della statua di un non meglio specificato *San Francesco*, ci fornisce, come diremo più avanti, poche informazioni utili alla ricostruzione della storia dei Gesuiti in città. La commissione della *Santa Irene*, invece, s'inserisce pienamente in quel clima di fervore religioso ricordato come "guerra delle reliquie" che infiammò la città in questi anni e di cui tanto è stato detto³. Tra le testimonianze artistiche dei secoli XVII e XVIII, i manufatti in argento sono certamente tra quelli più danneggiati da dispersioni, furti e reimpieghi. Le notizie che giungono dai documenti solo in pochissime occasioni trovano riscontro nelle opere ancora esistenti, per cui, dal punto di vista strettamente legato ad una ricostruzione del patrimonio storico – artistico in Italia meridionale, oggi è solo intuibile quali furono i gusti dei committenti e la bravura tecnica degli artisti. Certo è che i documenti recuperati dagli archivi e le informazioni reperite nelle fonti dell'epoca ci consentono di monitorare qual era la situazione artistica di Napoli e dell'Italia meridionale. Ma perché il lavoro dello storico dell'arte non si limiti ad una, seppur utile, raccolta di fonti documentarie, secondo un monito di longhiana memoria è necessario tenere a mente l'importanza delle relazioni tra le opere d'arte e, tra queste e i territori. È infatti possibile ricostruire così una parte importante di ciò che è stato al fine di tutelarne la memoria, spesso ancora radicata nel culto e nella devozione. Come accennato poc'anzi, la richiesta della statua in argento raffigurante *Santa Irene*, s'inserisce nel clima di rinnovamento e fervida devozione che coinvolse anche le più importanti famiglie cittadine le quali, a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento, parteciparono alla controversia scegliendo di schierarsi o con i Gesuiti o con i Teatini⁴. Questi ordini insieme agli Oratoriani e ai Cappuccini furono le organizzazioni religiose più influenti nate nella Chiesa della Controriforma, attive a Lecce⁵ come a Napoli⁶ e nella Roma dei Papi⁷. Dunque alcune dinamiche, legate al culto e alla devo-



Fig. 1. Chiesa del Gesù, facciata, Lecce.



Fig. 2. Chiesa di Sant'Irene, facciata, Lecce.

Maura Lucia Sorrone
 Questioni di iconografia: Lelio Giliberto argentiere

zione dei santi, volute da tali ordini al fine di consolidare la loro presenza, sembrano ripetersi a Lecce come a Napoli e a Roma.

A Lecce, pomo della discordia fu proprio l'autenticità delle reliquie di Sant'Irene protettrice⁸. La santa di Tessalonica aveva un legame antico con la città: a lei fu dedicata una chiesa già nel 1482, dopo che le si attribuì, sedici anni prima, lo scampato pericolo della peste⁹. Ma come sappiamo, gli eventi che si svilupperanno dalla fine del XVI secolo contribuiranno certamente alla sua sostituzione come protettrice della città in favore di Sant'Oronzo, vescovo e martire, dopo un'altra epidemia nel 1656¹⁰. L'arrivo della Compagnia del Gesù a Lecce si data al 1574¹¹. Appena insidiatosi, il nuovo ordine di religiosi partecipò alla modifica dell'assetto urbanistico cittadino con la costruzione della nuova chiesa (Fig. 1), dedicata alla *Madonna del Buon Consiglio* – più conosciuta come *chiesa del Gesù* –, e della piazza antistante ad essa¹². I lavori di completamento dell'edificio terminarono intorno al primo decennio del Seicento e alla fine di questo secolo Giovan Battista Pacichelli nel suo viaggio del 1684 ebbe modo di ammirare *lo splendore e la magnificenza* di questa chiesa e degli altri edifici religiosi della città, tra cui anche la chiesa di Sant'Irene dei Padri Teatini (Fig. 2), la cui costruzione ebbe inizio nel 1591, cinque anni dopo che l'Ordine di San Gaetano Thiene si insediò in città, e che fu consacrata nel 1602¹³.

Il culto di Sant'Irene da parte dei Gesuiti però nasce e si sviluppa poco dopo quello favorito dai Teatini nei riguardi della stessa santa¹⁴, i quali già nel 1587 le dedicarono una prima chiesa, sostituita poi, come già ricordato, dall'edificio *immenso e magnifico* che ancora oggi vediamo. A sancire il diritto dei Padri Gesuiti di venerare la Santa di Tessalonica contribuì anche una lettera che il cardinale Antonio Gallo inviò a mons. Spina, il 27 luglio 1605. Tale documento rendeva nota l'approvazione da parte della Sacra Congregazione dei Riti e del pontefice Paolo V affinché nella Chiesa del Gesù

si venerassero le reliquie della santa poste in una statua d'argento. Il nulla osta della Santa Sede, non sarebbe forse stato possibile due anni prima, quando i dissapori tra Gesuiti e Teatini raggiunsero il culmine necessitando dell'intervento del vescovo che, dopo i *quaresimali* del 1603 prese posizione per placare gli animi¹⁵. A questo punto, entrambi gli ordini s'impegnarono così a favorire il culto della santa in diversi modi. Inoltre anche l'edificio patrocinato dall'ordine dei religiosi di San Gaetano Thiene fu dotato, tra le altre numerose reliquie, di alcune ossa della santa giunte similmente da Roma sempre nel 1605¹⁶. Per questo motivo, il racconto del rinvenimento del corpo della santa a Roma, si legge sia nelle cronache gesuitiche sia in quelle legate all'ordine di San Gaetano Thiene. Per ciò che concerne il nostro studio, ci sembra utile ricordare che Giovan Battista del Tufo, nella *Historia della religione de' padri chierici regolari* racconta nei dettagli il rinvenimento a Roma delle ossa della santa e l'invio di queste ai Teatini di Lecce, senza però fare alcun riferimento a una statua per contenere tali resti sacri¹⁷. Ciò nonostante, come sappiamo dalla *Relatione della Casa di Santa Irene* scritta da padre Giovanni Maria Miniotti intorno al 1649, la chiesa dei Teatini a Lecce fu dotata fin dai primi anni del Seicento di numerose reliquie e relativi busti – reliquario, pochi dei quali ancora esistenti: le quattro statue reliquario in legno dei santi protettori *Irene*, *Oronzo*, *Giusto* e *Fortunato* e altri busti lignei, tra cui quello di un'altra *Santa Irene*¹⁸. Opere queste tutte di ambito napoletano, le prime quattro, attribuite da Pierluigi Leone de Castris allo scultore Aniello Stellato, gli altri busti avvicinati dallo stesso studioso alla bottega di Giovan Battista Gallone¹⁹. Come ci tramandano le fonti, la devozione per Irene vergine e martire crebbe a Lecce di giorno in giorno e allo stesso modo crebbero i miracoli e le intercessioni, ricordati in numerosi quadretti d'argento della santa, ex voto a lei dedicati che si potevano ammirare nell'omonima chiesa teatina²⁰. A rendere la situazione abbastanza animata, contribuì il ritrovamento del corpo di un'altra martire, Sant'Irenia, la quale fu eletta a protettrice della città di Lecce nel 1609, per volontà dei padri Teatini e dell'università cittadina. La controversia resterà ancora accesa per diversi anni, così come ancora per diverso tempo restò vivo il culto di santa Irenia²¹.

In questo preciso frangente storico, come si è detto in precedenza, l'unica opera in argento ad oggi documentata e certamente giunta in città è la statua di *Santa Irene* richiesta a Napoli dai Gesuiti all'argentiere Lelio Giliberto²².

A questo punto ci sembra necessaria una puntualizzazione: la ricerca condotta a Napoli da chi scrive, volta allo studio della committenza napoletana in Terra d'Otranto²³, oltre ai documenti relativi all'acquisto di una statua di Sant'Irene, come accennato all'inizio di questa trattazione, ha consentito di recuperare un atto di pagamento per una statua d'argento di *San Francesco* fatto allo stesso Lelio Giliberto sempre nel 1604²⁴. Fattore importante questo che, ancora una volta, attesta la necessità dei Gesuiti di preparare nel più breve tempo possibile gli spazi sacri al culto e alla devozione aprendo le porte della propria chiesa alla città. Le fonti consultate elencano tra le numerose reliquie in possesso dei gesuiti leccesi quelle di San Francesco Saverio e di San Francesco Borgia. Come ricordato da Regina Poso e Antonio Cassiano tra le statue d'argento disperse, di proprietà dei Gesuiti di Lecce, c'erano anche un *Sant'Ignazio*, un *San Luigi Gonzaga* e un *San Francesco Saverio*²⁵. La possibilità che la statua di San Francesco documentata a Lelio Giliberto sia proprio questa tra le altre

citare dagli studiosi, è certamente una magra consolazione. Ad ogni modo, questo documento, messo in relazione con tutti gli altri riguardanti il nostro artista, ci consente di affermare che Lelio Giliberto fu tra gli artisti di fiducia della Compagnia del Gesù tra Napoli e le province²⁶.

Può essere però utile spingersi oltre e soffermarsi su gli atti di pagamento della statua argentea di Santa Irene. Le due cedole emesse dal Banco di Sant'Eligio nel marzo 1604²⁷, ci raccontano di questa importante commissione. Tali documenti, furono anticipati da un pagamento emesso dallo stesso banco, datato 19 febbraio 1604 e seguiti da un atto del Banco dello Spirito Santo datato 22 maggio del medesimo anno²⁸. Questi ultimi, resi noti di recente da Aldo Pinto²⁹, contribuiscono ad incrementare le conoscenze sulla commissione dell'opera. La causale infatti è sempre la statua d'argento della santa che Lelio Giliberto *fa per il Collegio di Lecce*.

Il fatto che la destinazione dell'opera indicata nei documenti sia il Collegio della città e non la Cappella intitolata alla santa, collocata nel transetto sinistro della chiesa dell'Ordine, potrebbe lasciar intendere che questa forse non era ancora stata terminata³⁰. È plausibile dunque immaginare quanto celermente i padri gesuiti si siano impegnati per raggiungere, nel più breve tempo possibile, il riconoscimento ufficiale del culto della martire, come testimonia Antonio Beatillo nel 1609:

«i Padri della Compagnia di Gesù, a consolazione della città e ornamento maggiore della loro Chiesa, determinarono erigervi una cappella col titolo di Santa Irene, Patrona della città nel più bello, e miglior modo, che si potesse, come cominciarono subito ad eseguirlo con tale affetto, diligenza, e fervore, che in breve tempo è riuscita la più bella di quante in simil materia ne sono finora per tutta la città di Lecce»³¹.

Dunque, nella cappella suddetta era certamente custodita la statua d'argento della titolare, come testimonia Giulio Cesare Infantino, che trent'anni dopo la cronaca del Beatillo, nella sua *Lecce Sacra* scrive ciò che aveva visto:

«la cappella di Santa Irene à man destra dell'Altare maggiore con una bellissima statua d'argento, posta in alto con grate di ferro avanti, dentro la quale sta riposta la preziosa Reliquia della gloriosa Santa Irene nostra protettrice»³².

Possiamo immaginare la solennità di questo spazio sacro destinato dunque al culto ufficiale della Santa Patrona di Lecce, che doveva plausibilmente replicare le numerose cappelle delle reliquie che in questi anni si realizzavano nelle chiese di Napoli e delle province³³.

Esigue sono le notizie certe sul nostro artista, forse originario di Solofra³⁴. Ricordato come orefice attivo tra il 1602 e il 1608 a Napoli e nelle province napoletane, alcuni documenti recuperati di recente, attestano a lui la realizzazione di alcuni reliquiari antropomorfi e oggetti destinati agli arredi sacri, quali calici, tabernacoli e candelieri. A Lelio Giliberto, inoltre, possono essere avvicinati a titolo di parentela, altri artisti, tutti attivi nei primi decenni del Seicento, ricordati come orefici, indoratori o argentieri, tra cui Giovanni Antonio indicato esplicitamente nei documenti come suo fratello³⁵. L'unica opera ad oggi esistente e documentata al nostro artista è il busto reliquiario di *Santa Barbara* (Fig. 3), conservato a Napoli nel Museo di Castel Nuovo³⁶. Datata al 1607, l'opera proviene dalla Basilica cittadina della Santissima Annunziata. Nei dettagli tecnici e nell'impostazione iconografica della figura, il manufatto è evi-



Fig. 3. Lelio Giliberto, 1607, *Santa Barbara*, argento e rame dorato (statua), legno intagliato e dorato (base), Napoli, Museo Civico di Castel Nuovo (Fototeca della Direzione regionale Musei Campania).

dentemente il frutto di abilità artistiche e tecniche consolidate, che purtroppo non trovano possibilità di confronto con altre opere a lui riconducibili.

La figura della santa martire, realizzata in argento e rame dorato, è posta su una base lignea intagliata e dorata. Per ogni lato del basamento, si sviluppano, in tre riquadri, senza seguire un ordine cronologico, scene della vita di Barbara (Fig. 4), intervallate, negli angoli da tre stemmi, uno per lato.

Non è possibile stabilire con certezza se l'impostazione iconografica dell'opera sia da attribuire allo stesso Giliberto, ma questa è ad ogni modo una scelta alquanto interessante e innovativa se consideriamo l'anno in cui la statua è stata realizzata.

Il braccio destro della santa è appoggiato al simbolo iconografico della torre; nella stessa mano destra Barbara stringe la palma del martirio. La reli-



Fig. 4. Lelio Giliberto, 1607, *Santa Barbara*, busto reliquiario, particolare della base, argento, rame dorato, legno. Museo Civico di Castel Nuovo, Napoli (Fototeca della Direzione regionale Musei Campania).

Maura Lucia Sorrone
 Questioni di iconografia: Lelio Giliberto argentiere



Fig. 5. Lelio Giliberto, 1607, *Santa Barbara*, busto reliquiario, particolare con iscrizione dedicatoria, argento, rame dorato, legno. Museo Civico di Castel Nuovo, Napoli (Fototeca della Direzione regionale Musei Campania).

quia è posta nella calotta del capo, che si apre tramite una grata d'argento, la quale è decorata con motivi fitomorfi ripetuti nell'aureola in rame dorato. Dall'altra parte, sotto il braccio sinistro, la martire regge il libro del Vangelo. Attributo non presente solitamente nella sua iconografia, qui è inserito per accentuare la scelta cristiana, favorendo, dal punto di vista tecnico, l'equilibrio generale della figura. I capelli sono raccolti al centro da un nastro. L'abito è in rame dorato come il mantello che è appoggiato sulla spalla destra. Il chiaroscuro riesce perfettamente a rendere l'opera dinamica (Fig. 5), grazie ad alcune decorazioni realizzate a sbalzo e ad altre rese con la tecnica dell'incisione. Il panneggio è aderente al corpo, particolare reso grazie ad alcune pieghe più o meno profonde che lo attraversano. Alcune caratteristiche iconografiche sembrano anticipare le indicazioni che due anni dopo padre Antonio Beatillo metterà per iscritto nella biografia di Santa Irene, data alle stampe nel 1609³⁷.

E torniamo a Lecce. L'opera è la prima scritta dal gesuita che in futuro si dedicherà con più zelo e maggior cura alle agiografie di San Sabino e di San Nicola di Bari³⁸.

Beatillo, come spiega nella prefazione della sua opera, scrive con l'intento di mettere in ordine le notizie sulla vita di Irene, partendo da un manoscritto greco³⁹. Egli, nel primo libro racconta la vita terrena della santa, nel secondo, dedica la sua attenzione ai miracoli compiuti da Irene e la diffusione del culto. Inoltre, l'autore coglie l'occasione di chiarire quante e quali siano state le sante con il nome di Irene⁴⁰. È ovvio che il volume, edito a Napoli da Tarquinio Longo⁴¹, riflette chiaramente la situazione storica di Lecce e il culto per Sant'Irene in città negli anni in cui fu pensato e poi dato alle stampe. Ciò che risulta particolarmente significativo per il nostro studio è certamente il capitolo undicesimo del libro secondo, dedicato *al modo in cui si deve*

*dipingere Sant'Irene*⁴². Ancora una volta, per Beatillo questa fu occasione per dare nuova vita all'antico culto caricandolo di nuova spiritualità al fine di ridisegnare l'identità cittadina sulle eroiche virtù di Irene⁴³.

Nelle raffigurazioni di Irene, per il gesuita, risulta fondamentale che:

«il viso, le mani e tutte le fattezze del corpo siano belle quanto è possibile, ma con ogni modestia, senza ricci, conci, nudità di braccia, ò di petto, e altre simili vanità, sia perché la Santa non usò mai nel suo corpo tali indegnità, sia perché il Concilio di Trento espressamente lo proibisce».



Fig. 6. Aniello Stellato (attrib.), inizi del XVII secolo, *Sant'Irene*, legno scolpito, dorato e argentato, Lecce, Chiesa di Sant'Irene.

Gli artisti devono avere come obiettivo quello di realizzare l'immagine di un'ancella di Cristo, sul cui capo deve essere posta:

«una, ò tre corone, non già à modo di diadema reale, ma come una ghirlanda di fiori. Si dovrebbe coronare di corona non reale, ma celeste, la quale suole essere di vaghi, et odorosi fiori. [...] Ma quando per ogni modo fosse bisognoso coronar la Santa di diadema fatta à foggia di corona real e per artificio particolare o di statua, o di altra pittura, si



Fig. 7. Giovan Battista Gallone (attrib.), inizi del XVII secolo, *Sant'Irene*, legno scolpito, argentato e dorato, Lecce, Chiesa di Sant'Irene.

osservi allora, che in tal diadema vi sia per lo stesso fine alcuna figura ò di rose, o di gigli, o di altri somiglianti fiori⁴⁴».

E ancora:

«diciamo intorno alle vesti della nostra Santa, che han da esser lunghe sino a terra per l'onestà verginale. Basterà solo (come son d'ordinario l'immagini delle Sante Vergini, e Martiri) oltre la gonna lunga di sotto, pingervi anco di sopra un manto, che dalle spalle cali pur sino a terra; e siano per lo più di color bianco, e rosso dinotanti la Verginità, et il martirio, senza biasimar però chiunque per altro buon fine volesse anco servirsi di qualche altro colore. Né mi dispiacerebbe, che tal vestimenti si fregiassero d'oro et ornassero di stelle, o altri vaghi lavori⁴⁵».

Dunque, le indicazioni suggerite da Beatillo non sembrano essere una novità ma, come lui stesso chiaramente afferma, si ritrovano abitualmente nelle immagini di altre sante.

Effettivamente, confrontando il testo con le opere coeve, la corrispondenza è totale. Alcune nudità di braccia, le vesti lunghe, il mantello che ricade sulla spalla e la corona decorata con motivi floreali caratterizzano la *Santa Barbara* di Napoli. E, curioso a dirsi, dopo aver ricordato i dissapori tra Teatini e Gesuiti, alcuni analoghi particolari si ritrovano anche nelle coeve sculture lignee di Sant'Irene commissionate a Napoli dai teatini di Lecce (Figg. 6 – 7).

Gli studi e le mostre degli ultimi decenni, hanno contribuito a quantificare, seppur solo in minima parte a causa di furti e dispersioni, quello che era il vasto patrimonio di manufatti in metallo che da Napoli giungeva negli angoli più remoti delle province. Cercare un riscontro tra il ricco patrimonio documentario, i luoghi, i committenti e gli artisti resta una questione di metodo preziosissima per avere memoria del passato. Inoltre, immaginare come dovevano apparire gli spazi sacri, ricchi di opere bellissime e decorazioni sontuose, ci consente di ricordare lo scopo principale ricercato dalla religiosità, quello cioè di mantenere vivo il legame tra uomo e divinità. Nel caso specifico della politica gesuitica, anche le disperse opere leccesi hanno certamente contribuito a mantenere vivo il monito dell'ordine: la grazia divina opera nell'animo umano, anche tramite la bellezza visiva.

ASBN: Archivio Storico del Banco di Napoli

Appendice documentaria

1.

10 febbraio 1604. Al padre rettore Antonio Lisio ducati 50. E per lui a Lelio Giliberto orefice et se li pagano in nome del padre Girolamo d'Alessandro a compimento di ducati 100 in conto di 300 per una statua di Santo Francesco che fa per il loro collegio di Lecce.

(ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, anno 1604, giornale copiapolizze di cassa, matr. 26, 10 febbraio).

2.

8 marzo 1604. A Michele della Reale ducati 54. E per lui al padre Buonomo del Collegio della Compagnia di Gesù per tre botti di vino. E per lui a Lelio Giliberto orefice cioè ducati 54 a compimento di ducati 90 in conto del prezzo di una statua di Santa Irene che fa per il loro collegio di Lecce et ducati 4 per conto di un calice.

(ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, anno 1604, giornale copiapolizze di cassa, matr. 26, 8 marzo).

3.

23 marzo 1604. Ad Antonio Lisio rettore ducati 50. Et per lui a Lelio Giliberto orefice a compimento di ducati 220 in conto di una statua di Santa Erina che fa per servizio del loro collegio di Lecce.

(ASBN, *Banco di Sant'Eligio*, anno 1604, giornale copiapolizze di cassa, matr. 25, 23 marzo).

4.

19 febbraio 1604. Al Padre Rettore Antonio Lisio ducati cinquanta, E per lui a Lelio Giliberto orefice et se li pagano in nome del padre Girolamo d'Alessandro a compimento de ducati cento in conto di trecento per una statua di Santa Irene che fa per il loro Collegio di lecce a lui contanti ducati 50.

(ASBN, Banco di S. Eligio, anno 1604, giornale copiapolizze di cassa, matr. 26; pubblicato in: A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni, I, artisti e artigiani*, Università degli Studi di Napoli Federico II, aggiornata al 31.12.2022 <http://www.fedoa.unina.it/9622/>, p. 3671).

5.

22 maggio 1604. A Padre Marc'Antonio Bonori della Compagnia del Gesù ducati cinquanta. Et per lui a Lelio Giliberto orefice, dissero a conto de una statua per il loro Collegio di lecce et per esso a Geronimo De Benedetto per altrettanti a lui contanti ducati 50.

(ASBN, *Banco dello Spirito Santo*, anno 1604, giornale copiapolizze di cassa, matr. 35, 22 maggio; pubblicato in: A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni, I, artisti e artigiani*, Università degli Studi di Napoli Federico II, aggiornata al 31.12.2022 <http://www.fedoa.unina.it/9622/>, p. 3671).

NOTE

¹ Ad Antonio, grata. Questo contributo non sarebbe stato lo stesso senza la disponibilità della Dott.ssa Alessandra Topo, di Francesco Battaglia e del personale della Direzione Regionali Musei Campania – Fototeca.

² Tra i più recenti contributi, quello di Nicola Cleopazzo apporta nuove informazioni sulla committenza artistica teatina, nello specifico alcuni documenti recuperati dallo studioso consentono di riconoscere in Giovanni Antonio Guerra e Marcantonio Ferraro gli autori del distrutto tabernacolo ligneo della chiesa teatina leccese di Sant'Irene e del coro dell'oratorio del SS. Crocifisso dei Cavalieri, cfr. N. Cleopazzo, *L'arrivo dei Teatini a Lecce un sodalizio artistico a servizio dell'ordine*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 69, 2, pp. 335 – 360.

³ Per un'analisi accurata della questione si rimanda a: M. A. Visceglia, *Territorio feudo e potere locale: terra d'Otranto tra medioevo ed età moderna*, Napoli 1988, pp. 288 – 291; M. R. Tamblè, *Strategie culturali e controllo sociale in Terra d'Otranto nel Seicento*, in *Società, congiunture demografiche e religiosità in Terra d'Otranto nel XVII secolo*, a cura di B. Pellegrino – M. Spedicato, Galatina 1990, pp. 399 – 440, nello specifico le pp. 405 – 412; M. Cazzato, *Fonti per la storia di una città barocca: i Teatini leccesi dalla fondazione all'inchiesta innocenziana (1649)*, Galatina 1992, pp. 14 – 17; M. R. Tamblè, *Santi patroni e mutamenti sociali a Lecce nella svolta di metà Seicento*, in *Itinerari di Ricerca Storica*, I, 1987, pp. 55 – 106, pp. 56 – 63; M. Spedicato, *Culti di santi e percorsi di santità nel Mezzogiorno medievale e moderno*, Galatina 2007, pp. 59 – 62; V. Cazzato – M. Fagiolo, *Lecce: architettura e storia urbana*, Galatina 2013, p. 53 e p. 182.

⁴ M. Spedicato, *La città e la chiesa*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, a cura di B. Pellegrino, Roma – Bari 1996, pp. 87 – 281, pp. 116 – 117.

⁵ A partire dagli anni che seguono il Concilio di Trento, Lecce fu investita da un vero e proprio rinnovamento delle istituzioni religiose, s'insediano nuovi ordini religiosi, tra cui Gesuiti e Teatini, ma si rinnovano e rafforzano la loro presenza in città anche gli ordini religiosi di vecchia data, cfr. *Ibidem*, *La città e la chiesa...*, 1996, in particolare si veda il paragrafo: *L'età del tridentino: risveglio istituzionale e fervore religioso*, pp. 113 – 136.

⁶ Per uno studio approfondito del parallelismo nella committenza artistica di Gesuiti e Teatini tra Lecce e Napoli, cfr. N. Cleopazzo, *L'arrivo dei Teatini a Lecce...*, cit. qui n. 1; D. Ambrasi, *Religione e società dal Medioevo al Seicento*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'età barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 387 – 412.

⁷ F. Haskell, *Gli ordini religiosi*, in *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Torino 2020, pp. 91 – 133, pp. 91 – 94.

⁸ M. Morales, Martín, *Sant'Irene: la guerra delle reliquie*, in *Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana*, 18 novembre 2018, url:<https://archiviopug.org/2018/11/06/santirene-la-guerra-delle-reliquie/>

⁹ G. C. Infantino, *Lecce Sacra*, con introduzione e indici a cura di P. De Leo, Bologna 2005, p. 188; F. Tarantini, *Il culto di Santa Irene a Lecce*, in "Studi storici meridionali", 1, 1989, pp. 144 – 154.

¹⁰ M. Spedicato, *La città e la chiesa...*, 1996, pp. 135 – 136.

¹¹ *I Gesuiti nel Salento: appunti di storia religiosa da documenti editi ed inediti pubblicati in occasione del 3° centenario della morte del B. Bernardino Realino apostolo e compatrono di Lecce, (1616-1916)*, a cura di Giovanni Barrella, Lecce 1918; B. Pellegrino, *I collegi gesuitici e la strategia della Compagnia nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, in *Itinerari di Ricerca Storica*, X, 1996, Galatina 1997, pp. 97 – 112, pp. 108 – 110. Sui modelli architettonici veicolati degli ordini religiosi a Lecce e la relazione con la tradizione locale: M. Manieri Elia, *Barocco leccese*, Milano: Electa 1989, in particolare pp. 19 – 41; A. Cassiano, *I Gesuiti in Puglia*, in *La Puglia, il manierismo*, 125 – 130; P. Palumbo, *Storia di Lecce*, ristampa a cura di M. Paone, Galatina 2002, pp. 234 – 236.

¹² *Istoria della Compagnia di Giesu appartenete al Regno di Napoli descritta da Francesco Schinosi della medesima Compagnia*, nella Stampa di M. L. Mutio 1706 – 1711, 2 voll., II, 1711.

¹³ G. B. Pacichelli, *Memorie dei viaggi per la Puglia (1682 – 1687)*, a cura di E. Carriero, ed. digitali del Cisva 2010: viaggio del 1684, 44: «Andai a veder la bellissima e real città di Lecce, ne' Salentini, fondata da Malennio, re loro, ed accresciuta da Littio Idomeneo, conferme stima il Padre Antonio Beattillo, nella *Vita di Sant'Irene*, e il Padre De Anna in quella del venerabile Padre Bernardino Realino. Ha ella tre miglia di giro, con vie larghe e ben lastricate, giardini, fontane, fabbriche nobili della pietra, che si cava nel suo fertile territorio, ch'è dolce e si lavora a guisa di legno con piassa. Non sa invidiar Napoli nello splendore e magnificenza delle chiese e de' chiostrì di tutti gli ordini, col sontuoso collegio della Compagnia dedicato alla Circoncisione, e il tempio vaghissimo de' Teatini a Sant'Irene protettrice.»; viaggio del 1686, 63: «Ogni chiesa ha la facciata, ed alcune bellissima, di pietra con le statue e cornici alla romana. Quella di Santa Irene, protettrice della città, offiziata da Padri Teatini, è maestosa, con le cappelle sfondate, in una delle quali presso la porta tre tele di San Carlo Borromeo e, nella croce alla sinistra, San Gaetano, dipinti a Parma da un loro laico, ha un cornicione largo, ma il tetto desidera il volto o l' soffitto»; G. C. Infantino, *Lecce Sacra...*, 2005, pp. 31 – 35; P. Palumbo, *Storia di Lecce...*, 2002, p. 237.

¹⁴ M. R. Tamblè, *Strategie culturali e controllo sociale...*, 1990, p. 407.

¹⁵ M. Spedicato, *La città e la chiesa...*, 1996, pp. 125 – 127. Id., *Episcopato e processi di tridentizzazione a Lecce nel XVII secolo*, Galatina 1990, pp. 229 – 276; M. Paone, *Lecce al tempo dei vescovi Scipione Spina e Luigi Pappacoda*, in *La lupa sotto il leccio*, Galatina 1995, pp. 170 – 206.

¹⁶ *Historia della religione de' padri chierici regolari in cui si contiene la fondazione e progresso di lei insino a quest'anno MDCIX raccolta, posta in luce da Monsignor D. Gio. Battista del Tufo, vescovo d'Acerra, dell'istessa religione*, Roma: appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini 1609, pp. 225 – 226; Paone, Michele, *Notizie storico artistiche sulla chiesa di S. Irene*, in *Studi teatini*, “La Zagaglia”, 25, 1965, pp. 57 – 59.

¹⁷ Per lungo tempo si è pensato ad una statua d'argento per contenere le reliquie della santa, commissionata dai padri Teatini, Cfr. P. Leone de Castris, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, catalogo della mostra di Lecce, a cura di R. Casciaro e A. Cassiano, Roma 2007, pp. 19 – 47, ma nella fonte a cui si fa riferimento, si racconta il rinvenimento delle ossa di Santa Erina nel cimitero di Callisto a Roma e l'invio di queste a Lecce, nel 1605, dopo il permesso concesso da papa Paolo V, senza citare alcuna statua reliquiario (cfr. *Historia della religione de' padri chierici regolari...*, 1609, si veda qui nota n. 15).

¹⁸ G. M. Miniotti, *Relatione della Casa di S.ta Irene di Lecce et suoi progressi*, Roma, Archivio Generale dei Padri Teatini, fasc. 684/1, 1649 ca., si veda: M. Cazzato, *Fonti per la storia di una città barocca: i teatini leccesi dalla fondazione (1586) all'inchiesta innocenziana (1649)*, Galatina 1992, p. 24.

¹⁹ P. Leone de Castris, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli*, in *Sculture di età barocca...*, 2007; Id., scheda n. 6, *Statue – reliquiario dei Santi Irene, Giusto, Oronzo e Fortunato*, in *Ivi*, pp. 162 – 165; Id., scheda n. 8, *Busti – reliquiario di Sant'Irene; di un'altra Santa e di tre Santi martiri*, in *Ivi*, pp. 168 – 171.

²⁰ , mentre il gesuita padre Bernardino Realino si attivò distribuendo agli infermi bambagie che essendo state in contatto con le reliquie, consentivano la guarigione ((M. Morales, Martín, *Sant'Irene: la guerra delle reliquie...*, 2018; G. Falco, *Una chiave, un cipresso e la bambagia prodigiosa di sant'Irene*, in “Quotidiano di Puglia”, *Lecce Svelata*, pubblicazione online https://www.quotidianodipuglia.it/speciali/lecce_svelata/lecce_svelata_chiave_cipresso_sant_irene-7575944.html).

²¹ Il culto della santa è testimoniato anche da un'incisione datata 1634 dedicata da Pompeo Renzo alle due sante protettrici di Lecce, cfr. M. Paone, *Incisori leccesi del Seicento*, Galatina 1974, p. 17 e tav. V; la questione delle due sante protettrici di Lecce è approfondita da Maria Rosaria Tamblè, cfr. M. R. Tamblè, *Strategie culturali e controllo sociale...*, 1990, pp. 405 – 411.

²² Appendice doc. 2, 3, 4.

²³ M. L. Sorrone, *Scultura napoletana in Terra d'Otranto. Il legno, il metallo e il marmo nelle scelte della committenza (sec. XVII e XVIII)*, Università del Salento, tesi di dottorato in *Arti, Storia e Territorio dell'Italia nei rapporti con l'Europa e i Paesi del Mediterraneo*, XXVIII ciclo, a.a. 2015 – 2016, tutor prof. Raffale Casciaro.

²⁴ Appendice doc. 1.

²⁵ A. Cassiano – R. Poso, *Il fervore degli arredi*, in *Storia di Lecce...*, 1996, pp. 631 – 669, 641 – 643; A. Cassiano – M. Bozzi Corso, *Sculture d'argento*, in *Sculture di età barocca...*, 2007, pp. 143 – 148.

²⁶ Per la bibliografia utile si veda qui la nota n. 2.

²⁷ Appendice doc. 2 e 3.

²⁸ Appendice doc. 4 e 5.

²⁹ A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni, I, artisti e artigiani*, Università degli Studi di Napoli Federico II, aggiornata al 31.12.2022 <http://www.fedoa.unina.it/9622/>.

³⁰ G. C. Infantino, *Lecce Sacra...*, 2005, p. 170.

³¹ Si veda: *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609, pp. 375 – 376. A legittimare ciò, il Beatillo cita la “autentica lettera” scritta dalla Sacra Congregazione dei Riti e inviata al vescovo di Lecce il 27 luglio 1605, coeva a quella che da Roma giunse alla casa leccese dei Teatini per l'approvazione delle reliquie possedute da questi ultimi.

³² G. C. Infantino, *Lecce sacra...*, 2005, p. 171.

³³ Relativamente al fasto e la ricchezza degli edifici sacri, ricordiamo la disputa cui prese parte attiva il cardinale Roberto Bellarmino, il quale evidenziò il rapporto tra le ricchezze interiori della Chiesa che possono essere percepite e trasmesse anche con gli aspetti esteriori e il fasto decorativo, cfr. F. Motta, *Bellarmino: una teologia politica della Controriforma*, Brescia 2005.

³⁴ Lelio Giliberto, scheda biografica in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984, 2 voll., II, p. 304.

³⁵ A. Pinto, *Raccolta notizie...*, 2022, pp. 3670 – 3671.

³⁶ *Santa Barbara, scheda di catalogo in Civiltà del Seicento a Napoli...*, 1984, II, pp. 308 – 309; I. Maietta, *Il Museo Civico. Le arti decorative, in Castel Nuovo. Il Museo Civico, a cura P. Leone de Castris, Napoli 1990, pp. 207 – 208; Santa Barbara, scheda di catalogo in Ivi, pp. 212 – 213; Santa Barbara, scheda n. 00297674 del Catalogo Generale dei Beni Culturali, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500297674-0>.*

³⁷ *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609.

³⁸ *Historia della vita, miracoli, traslazione, e gloria dell'illustrissimo confessore di Christo S. Nicolò arcivescovo di Mira, e patrono della città di Bari composta dal M.R.P. Antonio Beatillo Barese teologo della compagnia di Gesù*, in Napoli nella Stamperia degli eredi di Tarquinio Longo 1620. Nel 1637 egli darà alle stampe la storia civile della città di Bari: *Historia di Bari principal città della Puglia nel Regno di Napoli. Opra del padre Antonio Beatillo barese della Compagnia di Gesù*, nella Stamperia di Francesco Savio stampatore della corte arcivescovile, 1637.

³⁹ *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609, p. 2.

⁴⁰ *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609, p. 387.

⁴¹ La stamperia di Tarquinio Longo fu attiva a Napoli dalla fine del XVI secolo ed ebbe un rapporto privilegiato con la Compagnia del Gesù, cfr. S. Sbordone, *Editori e tipografi a Napoli nel '600*, Napoli 1990, 7, pp. 60 – 63.

⁴² *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609, pp. 376 – 386.

⁴³ Allo stesso modo l'ordine riuscirà ad incentivare altri culti in città come a Napoli e a Palermo, cfr. E. Novi Chiavarria, *Sacro, pubblico e privato: donne nei secoli XV – XVIII*, Napoli 2007, in particolare pp. 21 – 27.

⁴⁴ *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609, pp. 375 – 376.

⁴⁵ *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Santa Irene...*, 1609, p. 383.

DON SANTO GIGANTE NOSTALGIA E NUOVI LINGUAGGI AL TRAMONTO DELLA MINIATURA

DI ARTURO ANZELMO

Nella ricorrenza dei 350 anni dalla scomparsa vale la pena ricordare un umile sacerdote di provincia (Fig. 1) nato a Ciminna il 2 novembre 1601 e morto il 22 dello stesso mese nel 1673, ai più appena noto per la sua *Historia della Miraculosa Imagine del SS. Crocifisso...*, che annota gli eventi che porteranno alla venerazione di una piccola immagine divenuta centro della devozione e della religiosità popolare.

Sulla sua figura comincio con il riproporre quanto annotava il Mongitore:

«*SANCTUS GIGAS Ciminensis Sacerdos, Vicarius Foraneus in oppido Ciminna. Doctrina ornatus vixit: amoeniores literas coluit, ac morum integritate conspicuus, animarum salutem procuravit, easque ad salutis semitas sancte direxit. Claruit anno 1674. Scripsit Italicè Relazione della vita e felice Morte di suor Elisabetta Trippedi di Ciminna Monaca Oblata di S. Benedetto. Ex ea vitam ac mortem eisdem elicit, ac edidit Petrus Antonius Tornamira [...]»¹.*

Ricorderà il Nostro anche il dottor Vito Graziano: «[...] Fu dottore in sacra Teologia e vicario foraneo, e rifulse tanto per la sua dottrina e per l'amore alle belle lettere, che meritò di essere elogiato nella [...] Bibliotheca Sicula del Mongitore. Lasciò inedite in lingua italiana la "Relazione della vita, e felice morte di suor Elisabetta Trippedi di Ciminna monaca oblata di S. Benedetto", da cui trasse e pubblicò, nel 1675, la vita e la morte della suddetta monaca Pietro Antonio Tormamira alcamese, e la "Historia della miraculosa immagine del SS. Crocifisso di Ciminna". Ma egli si distinse maggior-



Fig.1. Ignoto pittore del XVII sec., *Ritratto di don Santo Gigante*, Ciminna, sacrestia della chiesa di S. Giovanni Battista.

mente nell'arte del disegno, di cui esiste un libro di Cantofermo [...]. A queste doti della mente aggiunte la bontà dei costumi e lo zelo del suo ministero [...]. Nella sagrestia della detta chiesa (Matrice) esiste un ritratto colla seguente iscrizione: "R. Sacerdos D. Sanctus Gigante".»².

A metterne in luce la figura il Meli, che nel 1950 cura l'edizione della *Historia della Miraculosa Imagine...*, e, in coda, aggiunge una valutazione critica delle opere d'arte di Ciminna, vera "promozione" dell'interessante patrimonio artistico. Fa di più; venuto in possesso di due inediti manoscritti di don Santo, in calce al saggio sui corali, pubblica il *Repertorio delle cose più notabili successe in diversi tempi*, che evidenzia e non poco lo spessore dell'uomo Gigante³.

La Daneu Lattanzi, che pure se ne occupa, non dovette vedere i corali, limitandosi alla consultazione del testo illustrato del Meli⁴.

Ad arricchire la bibliografia gigantiana, Diego Ciccarelli, con il breve articolo (ma denso saggio) uscito nel '79 su *HO Theologos*⁵ che arricchisce con notevoli indicazioni l'inedita produzione miniaturistica del Nostro.

Per altri dati biografici mi servo dei suoi scritti:

«[...] Nell'anno 1618 cominciai a tenere schola di Grammatica [...]. A 7 di Marzo 1626 sabbato, quattro tempi dele ceneri In Cefalù dall'Illustrissimo Arcivescovo fra Don Stefano Muniera fui ordinato sacerdote Indegnissimo. [...] A 26 di Marzo 1636 Da Monsignor Illustrissimo Don Giannettino Doria Cardinale Arcivescovo di Palermo fui eletto Assessore dela Corte spirituale di questa Terra di Ciminna, essendo Vicario foraneo Don Paulo blanca»⁶.

«Io Don Santo Gigante fui eletto Vicario foraneo di questa Terra dall'eminentissimo Monsignor Cardinal Doria, e suo Vicario Generale l'Abate Don Gioanne Antonio Geloso a 29 d'Aprile 1639»⁷.

e di chi chiuse quelle pagine:

«A 22 novembre xij.a Indizione 1673. Il Reverendo Sacerdote Don Santo Gigante Vicario Foraneo, il quale scrisse questo Libro passò all'altra vita e successe nell'ufficio di Vicario il suo fratello Dottor Don Francesco Gigante. Morì d'anni (circa) 72 e giorni diecinove: poichè nacque A' 3. novembre 1601»⁸.

Il Mongitore, il P. Francesco Maria Felice a metà Settecento, né nessuno degli atti pubblici da me consultati lo appellano dottore in sacra teologia. Solo nel Novecento faranno eccezione prima il Graziano e poi il Meli, suggestionati dalla sua figura.

Nel 1612 si era trasferito in casa dello zio materno don Santo Di Bartolomeo, che ne curò l'istruzione avviandolo alla carriera ecclesiastica e non risulta che sia entrato in Seminario o allo Studium gesuitico palermitano, presso il quale avviò i fratelli Vincenzo e Francesco, il primo laureatosi medico a Salerno⁹, il secondo dottoratosi in sacra teologia a Catania¹⁰.

Prima di qualche notazione sull'artista, una sui suoi scritti:

1) *Ragioni contro il Sozzo*. Il documento che attribuiamo al Gigante, databile all'estate del 1630, è allegato al contratto tra la Matrice e Girolamo De Leo *alias lo Soczo*, figliastro del pittore Giuseppe Albina, relativo alla doratura, poi eseguita da Giovanni Pietro Senzali, degli stucchi livolsiani dell'abside maggiore¹¹. È interessante non tanto perché don Santo, in quei tempi impegnato nella realizzazione del *Graduale*,

acquistando foglia d'oro a Palermo, presso il battiloro napoletano Bartolomeo Bayno che forniva il De Leo, riuscì a scoprire la frode operata dal Sozzo, che, unitamente alla sua imperizia, portò alla rescissione del contratto, quanto perché se aveva conosciuto i Li Volsi, che poi lavoreranno per la cappella di patronato dello zio, in quell'occasione dovette incontrare Mariano Smeriglio e l'Abate don Vincenzo Sitaiolo convocati, forse su sua iniziativa, per valutare i danni provocati dal Di Leo.

2) *Cronica de la Primaria Fvndatione del Monasterio di S. Benedetto de la Terra di Ciminna*¹².

3) *Diario e Repertorio di cose piv' notabili successe in diversi tempi*. Riunito in unico volume, di contenuto non omogeneo nelle prime carte, verosimilmente con parti iniziate in diversi tempi. A metà Settecento il P. Francesco Maria Felice O.M.C. del Convento di Ciminna volendo ricordare il confratello fra' Giuseppe Riccardi dell'Arcara, che fu amico del Nostro, trascrive quanto ne annotava e ricorda come «*Vi fu un tempo un R.do Prete chiamato d. Santo Gigante, quale fu Vicario foraneo di Ciminna, questo bon Prete scrisse un libro nel quale notava alcuni fatti e successi sortiti per ogni anno mentre visse [...]*»¹³. Del manoscritto poi si perdono le tracce; pervenne nel secondo dopoguerra a mons. Filippo Meli che ne curò la parziale pubblicazione¹⁴. Scritto di particolare interesse non solo per le notizie di carattere locale (tra le quali interessanti quelle sulle sommosse popolari del 1647 e 1672 a Ciminna che coinvolsero Napoli e Palermo)¹⁵, ma anche per gli accenni a fatti accaduti in tutta la Sicilia e perfino nel continente. È il caso della notizia data per il 20 di Giugno <1649> quando «*si pubblicò in Ciminna Scommunica Papale con sono di Campane a mortorio, contra l'interfettori, e complici dela bona memoria di Monsignor Christoforo <Giarda>, Vescovo di Castro*» ucciso, si dice, da Ranuccio Farnese durante le guerre sul possesso di Castro tra i Farnese ed il Papato.

4) *Assento Seu Repertorio delle Rendite mie, Don Santo Gigante*¹⁶. Come il precedente pervenuto al Meli. Dovette essere iniziato alla morte dello zio don Santo Di Bartolomeo nel 1632.

5) *Historia della Miraculosa Imagine del SS. Crocifisso di Ciminna*. Noto alla memoria popolare, ne fece cenno il dottor Vito Graziano e fu pubblicato dal Meli¹⁷. Il Ms. per anni presso l'archivio della chiesa di S. Giovanni B. si conserva nell'Archivio della Matrice.

6) «*A 25 di maggio 1664 si celebrò in Ciminna l'entrata della Santa Reliquia della Gloriosa Maria Madalena Titolare della Matrice [...]. Ne ho descritto il Compendio Storico a futura memoria.*»¹⁸. Di questo non si ha più memoria.

7) *Breve relatione della vita, e felice morte di Svor Elisabetta Trippedi della Terra di Ciminna, Monaca Oblata dell'Ordine del Patriarcha S. Benedetto*. Il ms. risulta disperso (anche se una trascrizione, forse dovuta al Tornamira, si conserva presso il convento Olivetano che pubblicava la rivista *L'Ulivo*). Il titolo è quello risultante dalla pubblicazione curatane dal cassinese¹⁹.

8) «*A 5 di febraro 1668 si recitò in Ciminna, nella Chiesa di S. Domenico la Tragedia di S. Barbara. Una delle mie fatighe piu ardue riuscita però con applauso Universale a gloria del Signore.*»²⁰. Anche di quest'opera non si ha più notizia.

Avendo fatto cenno al Tornamira non può non ricordarsi l'*Anagramma Purum* che chiude gli encomi che precedono il testo de' l'*Idea congetturale...* uscita nel 1668:

«*Admodum Reuerendo Domino*
DON PETRO ANTONIO TORNAMIRA, ET GOTTO,
Decano Casinensi, Benedittini Ordinis Immortali
Chroniste.
SANCTVS GIGANTE CIMINNENSIS,
In suum devoti animi obsequium.
Anagramma Purum
DON PETRVS ANTONIVS TORNAMIRA
CASSINENSIS.
IS, STVDIIS ORNATVS, PERENNANS OMNINO
CHARTAS.
Marmora dura vorat, fattis incisa vetustis
Tempus edax: rodit Gesta decora Virum.
Haud tamen audebit venerandos tangere Libros,
Quos Pater ingenio scripseris ipse novos.
Ornatus Studijs, Chartas Omnino Perennans,
Is legeris, proprijs, arte stupente, notis.
Nomina conueniunt factis: Tua Penna triumphos
Pandit in Orbe suos, & Decus omne tuum.
Ergo Tibi, Venerande Pater, ter fausta Coronis
Vivant æternis, Nomina, Penna, Decus»²¹.

Non si può neanche dimenticare che il volume del benedettino si apre con una delle più note ed originali antiporte²² di Paolo Amato, nipote in linea materna del Gigante. Nel 1627, chiusa l'antica abbazia benedettina, se ne cominciò la ricostruzione, ma le cose andavano a rilento; nel 1645 don Santo viene scelto qual confessore dalla pia Margherita Corradino che, il 15 giugno 1654, prende l'abito delle oblate benedettine ed a lei seguono altre. Per contrasti con l'arciprete Pisano e con il subentrante, don Santo aveva rinunciato alla carica di vicario foraneo, accettata dall'arcivescovo il 20 luglio 1655, data in cui annota: «*Giorno felice della mia desiata liberta.*» e poco dopo «*Disgravato da questo peso mi diedi tutto ad introdurre in questa Terra l'habito del glorioso Patriarca San Benedetto, del quale s'era abolita la memoria, con la presa licenza delli Reverendissimi Abbati [...]*»²³. Dunque, la conoscenza tra il Nostro ed il cassinese è datata. È don Santo ad indirizzare la Corradino ed altre a vestire l'abito delle oblate e a spingere alla fondazione del *Ritiro della Carità*, che aprirà il 1 gennaio del '55; è ovvio che i due si siano vicendevolmente apprezzati e siano rimasti in ottimi rapporti anche dopo la breve vita dell'istituto, che si estinguerà il 13 giugno 1666. A parte questa testimonianza, è autore d'altri componimenti poetici?

Don Santo non è un timido, ma è persona schiva, delle sue attività artistiche in tante carte vergate si trovano solo due accenni: «*31 di Marzo 1637. Successe la Cascata d'un Trono nella mia Casa [...]. Io mi trovai per divina Providenza uscito di Casa per lo spatio meno di mezo quarto, in una casa vicina, dove stava facendo una imagine di Christo Crocifisso.*»²⁴ «*In quest'anno (1666) si celebrò L'Annuale funerale della felice memoria dell'eccellentissimo Padrone (Domenico Graffeo), nella Matrice, con Mausoleo Grandioso insino al tetto freggiato di Statue, Imprese, et*

*emblem, ottimamente disposti, da me, e da mio fratello Don francesco.»²⁵. Presero spunto dalla *Quadrifrontis Machina* del catafalco disegnato nel '65 da Paolo Amato per le esequie di Filippo IV²⁶?*

Nel 1644 progetta la decorazione a stucco della cappella della Madonna dell'Itria in San Francesco d'Assisi²⁷, opera della quale nulla resta, né altro conosciamo; qui si misurava con gli stucchi della cappella dell'Immacolata, patronato degli eredi di Giulio Di Girolamo, bisnonno di Paolo Amato, disegnati da Gaspare Guercio nel 1639 e modellati da Andrea Lo Coco²⁸. Dopo aver eseguito nel 1650 il disegno per la nuova croce del Crocifisso della chiesa di San Giovanni Battista, verosimilmente intervenendo nelle parti pittoriche, nel '52 ne progetta la vara²⁹ (Figg. 2 – 3 – 4 – 5), che nel disegno anticipa alcune di quelle «[...] varie macchine portatili [...], che nella solenne processione allor si portarono da conventi, confraternite, congregazioni, com'era costume»³⁰ per l'entrata in Palermo della reliquia del capo di San Mamiliano nel 1658³¹. A parte i corali miniati, è l'unica opera della quale, seppure pervenutaci profondamente modificata, è possibile abbozzare una lettura stilistica ed iconografica, grazie ad una incisione ed una rovinata foto tardo ottocentesca.

Nel 1600 si montava il nuovo organo eseguito da Raffaele La Valle e il 13 marzo 1608 moriva il vicario foraneo don Filippo Bonnunzio, che aveva istituito un le-



Fig. 2. F. Reina ed altri su disegno di S. Gigante del 1652, Vara del Crocifisso, Ciminna, chiesa di S. Giovanni Battista.

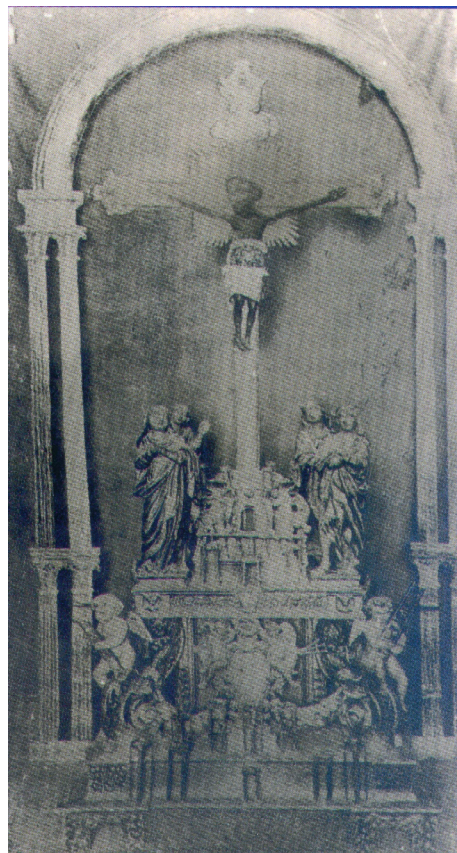


Fig. 3. Vara del Crocifisso della chiesa di S. Giovanni Battista, foto di fine Ottocento, Ciminna, coll. privata.



Fig. 4. Vara del Crocifisso della chiesa di S. Giovanni Battista, calcografia del XVIII sec., Ciminna, coll. privata.



Fig. 5. Vara con San Mamiliano su galeone tirato da aquila e scene della sua vita sui pavisi dello scabellino, B.C.P. Ms. 3Qq E27,G. Matranga, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano...*, fotogramma 432 della copia digitalizzata.

gato in favore della Matrice per acquisto di libri liturgici. Nel 1619 si montavano gli stalli del coro³² e, proprio al centro delle due ali, vengono inumate le sue spoglie, ricordate dalla istoriata lastra tombale³³; quello stesso anno, per iniziativa di don Andrea Manfre (congiunto del noto Francesco Baronio Manfredi) viene aperta una *schola di musica et canto fermo* diretta dall'isnellese don Pietro Neglià, assunto con l'onere d'ingaggiare cantanti, frequentata anche da don Santo Di Bartolomeo, zio del Nostro, che alla sua morte lascia al nipote un *monocordio deorato*.

Se si esclude che giovanissimo si diletto del ricamo di parati liturgici, come risulta dal testamento dello zio, inducendo a pensare che sia l'autore degli ornati, pur pensandolo naturalmente dotato ed incline al disegno, dove apprende le minuziose tecniche ed impara a comporre? La sua attività di miniatore copre un brevissimo arco temporale, posto che il disperso Messaletto per i defunti³⁴ datato 1627 è il primo e gli altri si datano entro il '31, e non abbiamo notizia di precedente o successiva attività, a meno che non gli si attribuiscono anche alcune delle vignette sui frontespizi dei volumi della Pia Unione delle Anime Purganti cui fu aggregato³⁵. Dunque è agli ambienti palermitani che bisogna guardare: l'abito, i buoni uffici dello zio e del fratello di questi, il conventuale fra Bonaventura, gli ottimi rapporti con i religiosi ciminnesi, tramiti per le case palermitane (presso i domenicani di Santa Zita entrò il cugino Vincenzo Gigante con il nome di fra Giuseppe³⁶, il fratello Vincenzo «[...] *Hebberli principij dela logica, qui in Cimin-*

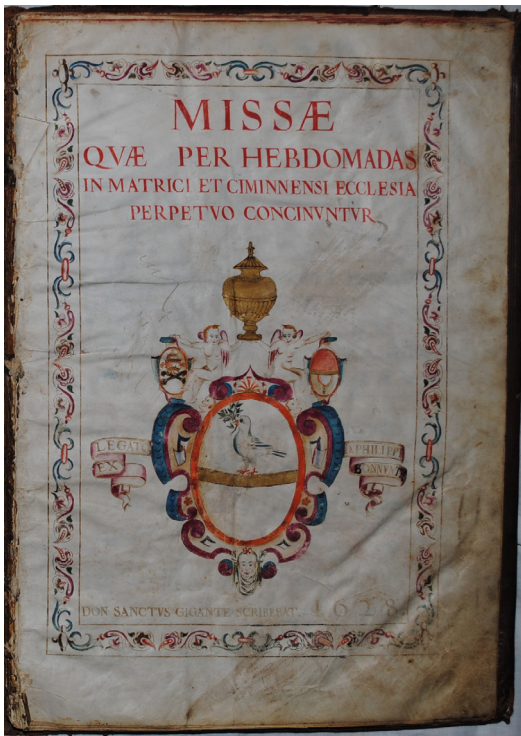


Fig. 6. Frontespizio del "Corale Bonnunzio", *Missæ / Quæ Per Hebdomatas / In Matrice Et Ciminnensi Ecclesia / Perpetvo Concinvtr*, 1628, Ciminna, Matrice.



Fig. 7. Iniziale del *Me spectaverunt...* dal "Corale Bonnunzio", Ciminna, Matrice.

na in S. Domenico dal Padre lettore fra Bonaventura Mannelli [...]») e l'amicizia con i fratelli don Francesco e don Giovanni Antonio Geloso (per molti anni vicario generale) con i tanti illustri personaggi della cultura palermitana, che se pure emergono dalle sue carte in anni più tardi non è difficile pensare anche precoci, come ad esempio la conoscenza del gesuita don Pietro Salerno docente presso lo Studium³⁷ o del principe Lancillotto Castelli cui don Santo «[...] professava molta Servitù.», per tre volte menzionato tra le sue carte. È possibile che a Palermo operasse qualche maestro dedito a quell'antica e nobile arte; il Bramé era scomparso agli inizi del Seicento³⁸ e sul finire del '500 è attivo il miniatore catanese Vincenzo Maria Lo Campo, che condivide casa con il *figurarius, pictor* e tipografo Erasmo De Simeone oriundo napoletano, che nel 1629 è stampatore

Arturo Anzelmo
Nostalgia e nuovi linguaggi al tramonto della miniatura



Fig. 8. Prima carta del *Graduale Proprium Commune Sanctorum Ad Vsum Maioris Ecclesiae Ciminensis*, 1631, Ciminnna, Matrice.

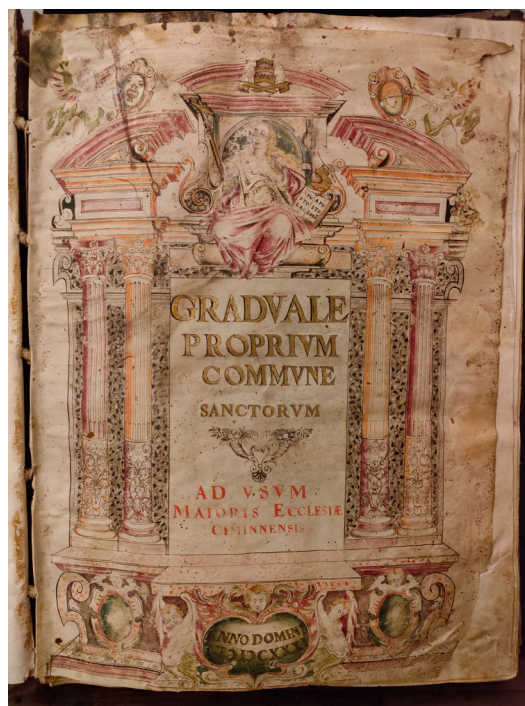


Fig. 9. Frontespizio originale del *Graduale Proprium Commune Sanctorum Ad Vsum Maioris Ecclesiae Ciminensis*, 1631), Ciminnna, Matrice.

camerale del cardinal Doria³⁹. In ogni caso, non volendo escluderne l'esecuzione anche fuori sede, l'attività è documentata dai libri liturgici miniati anche di tarda datazione presso le chiese e le case religiose palermitane, poi in parte passati alle collezioni delle biblioteche cittadine.

Traspare un Gigante autodidatta, uno che non è stato a bottega. Solo ipotesi sulle vie che lo portano ad acquisire padronanza delle tecniche, dell'uso dei materiali e, in breve, anche di quelle capacità che dall'imitazione di linguaggi "datati" lo indirizzano all'elaborazione di quel lessico "protobarocco" che emerge dal corale del '31, da cui traspare quella vena attenta alla tradizione iconologica, la non indifferente preparazione culturale, la conoscenza della storia locale, la capacità di dar senso alle invenzioni decorative sempre attente alla interpretazione del testo liturgico di fatto commentato per immagini, la verve di colui che osserva con non comune carica di leggero humour, con carità anche, la vita che gli gira intorno.

Se l'arte della miniatura avesse avuto un futuro, don Santo ne sarebbe stato protagonista. Della sua produzione miniaturistica rimangono o si hanno notizie dei seguenti titoli: MISSAE / IN AGENDA DEFUNCTORUM / TANTUM DESERVIENTES / EX MISSALI ROMANO RECOGNITO DESUMPTAE firmato e datato 1627 pergamenaceo. Copertina in cuoio mancante del piatto anteriore, dimensioni mm 320 × 220, ff. 12 (pp. 24). Disperso/trafugato fin dagli anni Ottanta del Novecento.

Vesperale o Antifonario dei Vespri della chiesa di Sant'Antonio Abate. Cartaceo, dimensioni mm. 380 × 260 mancante del piatto anteriore della coperta in pergamena; assente l'indicazione della consistenza (ff. o pp.) in coloro che se ne sono occupati⁴⁰.

Nonostante non sottoscritto, il Meli, che lo aveva recuperato da quella chiesa già in abbandono, non ebbe dubbi nell'attribuirlo al Gigante, ponendone l'esecuzione «poco dopo quella del “Messaletto”» (1627/28). Il manoscritto che ho potuto vedere durante l'arcipretura di don Gino Lo Galbo⁴¹ conteneva quattro testi liturgici e il Meli ne illustra due: Messa in onore di S. Antonio Abate, chiusa alla fine del testo dalla figura di un maialino, Messa in onore di S. Calogero, chiusa a fine testo dalla figura di una cerva. Vi erano anche i testi della Messa dei Santi Ippolito e Cassiano⁴², chiusa da un cavallo, e della Messa in onore di S. Barbara, chiusa da una torre merlata, illustrato quasi del tutto con disegni a penna seppiata e disperso o trafugato agli inizi degli anni Duemila.

MISSAE / QUAE PER HEBDOMATAS / IN MATRICE ET CIMINNENSI ECCLESIA / PERPETUO CONCININTUR (Corale Bonnunzio), pergamenaceo in folio, dimensioni mm. 490 × 340, pagine 48. Il frontespizio che ne reca l'arme porta la scritta «*Ex legato D. Philippi Bonnuntii*» ed in calce «*Don Sanctus Gigante scribebat 1628*» (Fig. 6). A proposito di questo corale, ma vale anche per gli altri, è da confutare l'idea che don Santo «In realtà [...] non esercitava l'attività artistica per professione o per lucro [...]»⁴³; nell'esito della XII indizione 1629, dato dal tesoriere della Matrice, si legge: «*Item unzi sei pagati, cioè unzi 3.5.10 per lo libro dello coro et unc. 2.24.10 a don Santo Giganti per havere copiato il suddetto libro come per mandato alli 26 di agosto XI^a Ind. 1628*»⁴⁴. Il testo liturgico si apre con la messa in onore di S. Maria Maddalena, titolare della Matrice. Per quanto riguarda il capolettera dell'introito (*Me expectaverunt...*) al di là dei suoi valori estetici, è necessaria una precisazione. La *Descrizione delle Cappelle altari e sepulture della chiesa Maggiori*, ci informa come «*La maggior chiesa fu fondata nel anno 1350 [...]*»⁴⁵. La Matrice antica verosimilmente fu distrutta nel 1326 durante un'incursione angioina (evento che don Santo conosce); Matteo Sclafani, allora signore feudale, con testamento del 1348 tra l'altre «*[...] voluit, et mandavit quod in Terra Chiminne fiat una Mater Ecclesia in loco, in quo idem testator disposuit ipsam fiendam [...]*»⁴⁶. È evidente come, quale profondo conoscitore della storia locale, omaggi il fondatore; la M è formata da due gru che attorcendo il collo immergono i loro becchi entro un vasetto: chiara l'allusione all'arme dello Sclafani ed alla Mirofora (Fig. 7).

Credibilmente al corale del '31 si riferisce la notazione dell'elenco dei sacerdoti ciminnesi («*D. Santo gigante v.f. p.o ben.le di S.ta Maria di libera inferno mori a' 22 di 9mbre xii Ind. 1673*»), cui fu aggiunto da posteriore mano «*autore del libro di canto fermo in pergamena eseguito a mano pregio d'arte.*»⁴⁷. Firma e data sono apposte all'ultima pagina dove, nel corpo delle lettere della parola *Finis*, corre la scritta: «*Don Sanctus Gigante sacerdos Ciminnensis. Anno Domini 1631*». Titolo del corale, come riportato dal Meli, è: «*Graduale de Festivitatibus Sanctorum*», corrente sulla prima pagina nell'introito IN VIGILIA S. ANDREÆ APOSTOLI (Fig. 8). Si deve a Diego Ciccarelli⁴⁸ l'individuazione del frontespizio originale, staccato e posto in altro corale più tardo; reca il titolo: «*GRADVALE PROPRIVM COMMVNE SANCTORVM AD VSVM MAIORIS ECCLESIAE CIMINNENSIS*» e, in basso, entro una cartella: «*ANNO DOMINI CIO IO CXXXI*» (Fig. 9). Lungo sarebbe descriverne le interessantissime iniziali nelle quali don Santo dà magistrale sfoggio delle sue capacità inventive, dove ogni immagine non è decorazione quanto commento, esegesi



Fig. 10. Iniziale della liturgia per la Conversione di S. Paolo, *Graduale Proprium Commvne Sanctorvm Ad Vsvm Maioris Ecclesiae Ciminnensis*, 1631, Ciminna, Matrice.



Fig. 11. Iniziale della liturgia della festa di S. Lorenzo, *Graduale Proprium Commvne Sanctorvm Ad Vsvm Maioris Ecclesiae Ciminnensis*, 1631, Ciminna, Matrice.



Fig. 12. Iniziale dell'introitus, *Iustus ut palma florebit...*, *Graduale Proprium Commvne Sanctorvm Ad Vsvm Maioris Ecclesiae Ciminnensis*, 1631, Ciminna, Matrice.



Fig. 13. Iniziale dell'introitus *Multae tribulationes iustus...*, della liturgia in onore dei santi martiri Vito, Modesto e Crescenzia, *Graduale Proprium Commvne Sanctorvm Ad Vsvm Maioris Ecclesiae Ciminnensis*, 1631, Ciminna, Matrice.



Fig. 14. La Matrice nell'iniziale della liturgia, *In Dedicatione Ecclesiae...*, *Terribilis est locus iste...*, *Graduale Proprium Commvne Sanctorvm Ad Vsvm Maioris Ecclesiae Ciminnensis*, 1631, Ciminna, Matrice.



Fig. 15. Geronimo Gerardi, 1627, *S. Rosalia intercede presso la Triade affinché liberi Ciminna dalla peste*, Ciminna, Matrice, part.

del testo che illustra (Figg. 10 – 11 – 12 – 13). Interessante anche come documento è l'iniziale della messa in dedicazione della chiesa dove la T del *Terribilis est lucus iste...* (Fig. 14), poggia sulla cimasa del fronte della Matrice di Ciminna, così come si presentava ai suoi tempi⁴⁹ (Fig. 15), riprodotta con qualche piccola licenza ma con estrema rispondenza⁵⁰. Nessun elemento decorativo, quali foglie, animali, etc. disturba la visione del monumento. Come in molte parti, è divertente inserto l'immagine di un sacerdote seduto sulla soglia dell'accesso laterale intento alla lettura.

A proposito dei due corali (quello del 1628 e l'altro del 1631), è necessaria qualche precisazione in ordine agli stemmi sui frontespizi. Nel primo (che ho ribattezzato "*Corale Bonnunzio*"), a parte l'anforetta allusiva alla Maddalena che corona l'arme centrale, ricorrono ai fianchi lo stemma petrino o pontificio a sinistra e, sul fianco opposto, quello antico di Ciminna; nel secondo, l'arme pontificia corona al centro l'apparato architettonico e sui fianchi stanno, a sinistra, uno scudo recante l'anforetta e, sempre a destra, entro un ovale, lo stemma ciminnese. Quest'ultimo potrebbe esser così descritto: partito al capo di rosso, al secondo d'oro una mammella femminile al naturale attaccata alla partizione. Gli smalti sono quelli dei Ventimiglia: perché don Santo usa l'arme del casato madonita quando dal 1619 erano subentrati i Grifeo? Qualche risposta ho cercato di darla in un mio lavoretto⁵¹. La ricorrenza dello stemma petrino e dell'anforetta potrebbe avere qualche attinenza con il fatto che essi sono rappresentati sul portale cinquecentesco della Matrice e le figure di Pietro e Maddalena ricorrono nel polittico marmoreo del Sacramento attribuito⁵² a Vincenzo Gagini?

Arturo Anzelmo
Nostalgia e nuovi linguaggi al tramonto della miniatura

NOTE

¹ Antonino Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis...*, Tomus secundus, Pa-normi ex typographia Angeli Felicella MDCC XIV, p.209. Il Tornamira pubblicò, con qualche adattamento linguistico, il ms. in appendice al suo *Vita e morte del venerabile padre d. Girolamo Arminio di Napoli...*, *Con una brevissima relazione dell' esemplare Vita, e morte d'Una Fanciulla chiamata Suor Elisabetta Trippedi di Ciminna Monaca Oblata del medesimo Ordine...*, Palermo, Carlo Adamo 1674. La vita fu ripubblicata ancora ne' *Gli esercitii spirituali delle monache oblate...*, presso lo stesso editore nel 1675.

² Vito Graziano, *Ciminna memorie e documenti*, Palermo Lao 1911, p.122-123, 108-109,149. A parte il richiamo al Mongitore, con riferimento al «libro di Cantofermo» intende citare il Corale del 1631.

³ *Don Santo Gigante, Historia della Miracolosa Imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*, a cura di F. Meli, con valutazione critica delle opere d'arte di Ciminna, Palermo 1950; Idem, *Un singolare miniaturista d'occasione, Don Santo Gigante*, Palermo 1950.

⁴ A. Daneu Lattanzi, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*. Firenze. Leo S. Olschki, 1968, Eadem, I manoscritti ed incunaboli miniati dela Sicilia. Palermo, Accademia di scienze lettere e arti, 1984.

⁵ D. Ciccarelli, "Miniature inedite di Santo Gigante", in *HO Theologos. Cultura cristiana di Sicilia*, VI (1979), 22.

⁶ Palermo, Biblioteca Franceseana, Ms. 33, Don Santo Gigante, scritti diaristici, cc. 26-26v.

⁷ *Ibidem*, sez. titolata: *Repertorio di cose piv' notabili svccesse in diuersi tempi*, c.52v.

⁸ *Ibidem*, c. 73, annotazione postuma.

⁹ Palermo, Biblioteca Franceseana, Ms. 33, sez. dei mss. diaristici titolata: *Repertorio di cose piv' notabili svccesse in diuersi tempi*, c. 7v.; Archivio di Stato Salerno, Collegio Medico Salernitano, *Acta doctoratus Anno 1637*, Volume 18, Fascicolo 8, p. 316. Inventario a c. della d.ssa Paola Margarita.

¹⁰ Palermo, Biblioteca Franceseana, Ms. 33, scritti diaristici, c. 10. Francesco fu a servizio del vicario generale d. G.A. Geloso, ritornò a Ciminna intorno al 1650. Nella distrutta chiesa di S. Nicolò alla Kalsa eseguì dipinti raffiguranti i fondatori di ordini religiosi, lasciò lavori a Mezzojuso e Ciminna. G. Tavolacci, *Opere inedite di Francesco Gigante nella chiesa di Santa Venera a Mezzojuso*, in "Agorà". Periodico di cultura siciliana, n.75 (1/2021), Gennaio Marzo 2021, pp. 13-19. A. Anzelmo, *Francesco Gigante : tra Palermo e Ciminna sulle orme del Monrealese*. Palermo 2018.

¹¹ Ciminna, Archivio della Matrice, *Scritture della Maggior Chiesa a Mazzo, Libro Quinto della Matrice chiesa*, carta non numerata allegata alla c. 648. A. Anzelmo, *Ciminna materiali di storia tra XVI e XVII secolo*, Ciminna 1990, p. 95, e p.243 doc. XXXV.

¹² Ciminna, Archivio della Matrice. *Libro di Conti Del Ven. Monasterio Di S.Benedetto Sotto Titvlo De Monte Christi Di Qvesta Terra Di Cimina Formato da Me Don Santo Gigante eletto Detentore di Libri Nelli Atti della Curia spirituale di Ciminna a' 3 di Gennaro 1637*, ms. cartaceo, mm. 235 × 337, fogli n.181 numerati per pagina ff. 3/6 r./v, Cfr. *Don Santo Gigante: Cronica ...*, (ms. XVII sec) a c. di A. Anzelmo. Ciminna 2000.

¹³ ASP. Corporazioni Religiose Soppresse, Ciminna, S. Francesco, b. 13, *Libro de' Notamenti raccolti dal Pre Francesco Felice figlio di questo Convento principiando dell'anno 1756 sino al'anno 1775 nel quale mori in q.° Con.to.* cc. tra la rubrica e la c.1.

¹⁴ Palermo, Biblioteca Franceseana, Ms. 33. F. Meli, *Un singolare miniaturista...*, 1950.

¹⁵ Ne facevo tesoro in *Ciminna (1647-1672). Sussurri e motioni di popoli da un diario del Seicento*. TreS Studi Storici Siciliani. Trimestrale di Storia della Sicilia moderna e contemporanea. C.I.R.C.E. Anni I, N. 4 Dicembre 2021 pp. 31-38.

¹⁶ Palermo, Biblioteca Franceseana, Ms. 32.

¹⁷ *Don Santo Gigante, Historia...*, 1950; Riedito con ulteriori notazioni a cura di A. Anzelmo, *Don Santo Gigante, Historia della miracolosa imagine del SS.mo Crocifisso di Ciminna*, Ciminna, 2013 et Idem, *Un trono per la Miracvlosa Imagine, la vara del SS. Crocifisso in Ciminna*. Ciminna, 2018.

¹⁸ Palermo, Biblioteca Franciscana, Ms. 32, *Repertorio di cose piv' notabili svcesse in diuersi tempi*, c. 65. La reliquia era stata ottenuta dal medico don Francesco Catania, padre dell'arciprete don Gabriele, al quale fu concesso l'altare del Crocifisso nella cappella dei Santi Simone e Giuda Taddeo e che nel 1671 fece eseguire la tela con *La Maddalena e l'arcangelo* tutt'ora in situ. A. Anzelmo, *Francesco Gigante: tra Palermo e Ciminna...*, Su F. Catania, A Mongitore, *Bibliotheca Sicula...*, tomo I, p. 251; A. Anzelmo, *Paolo Amato, siciliano di Ciminna architetto del Senato di Palermo con una nota introduttiva di Maria Clara Ruggieri Tricoli*. Vol II di Estetica e retorica del barocco in Sicilia a c. di Vito Mauro. Circolo culturale "Paolo Amato" Ciminna, 2017.

¹⁹ P. A. Tornamira, *Vita e morte del venerabile Padre D. Girolamo Arminio di Napoli...*, *Con una brevissima relazione dell' esemplare Vita, e morte d'Una Fanciulla chiamata Suor Elisabetta Tripedi di Ciminna Monaca Oblata del medesimo Ordine*. In Palermo, per Carlo Adamo. 1674. Riedita dallo stesso Autore in *Gli esercitii spirituali delle monache oblate dell'ordine del patriarca San Benedetto...* Palermo, Carlo Adamo 1675.

²⁰ Opera non pervenutaci. Contravvenendo alla solita modestia, nel giudicarla *una delle sue fatiche piu ardue* e nel riferirne il consenso ottenuto, spinge a crederla qualcosa di veramente impegnativo, se si pensa che la messinscena dovette essere curata dall'A. e dal fratello e vide coinvolte le scelte maestranze locali.

²¹ Pietro Antonio Tornamira, *Idea congetturale della vita di S. Rosalia vergine Palermitana, monaca, e romita dell'ordine del patriarca S. Benedetto*. Palermo, Bua e Camagna 1668. Precedono la composizione gigantiana quelle di Simplicio Paruta, dei riaccesi Orazio Alimena, Antonio Romano Colonna, G. B. Del Giudice, del P. Giovanni Del Varco, don Fabiano Colombo, don Giovanni Evangelista da Palermo.

²² Il rame sarà riutilizzato dal Tornamira in *La Giuditta palermitana, ouero la vergine santa Rosalia monaca, e romita dell'ordine benedettino, trionfante d'oloferne, cioe della peste ...* in Palermo per P. Camagna, 1671.

²³ Palermo, Biblioteca Franciscana, Ms. 33, scritti diaristici, c. 1.

²⁴ *Ibidem*, sez. titolata: *Repertorio di cose piv' notabili svcesse in diuersi tempi*, c. 51v.

²⁵ *Ibidem*, c. 66.

²⁶ G. Matranga, *Le solennità lugubri e liete...*, Palermo, A. Colicchi 1666. Vale la pena di appuntare come quelle solennità furono «indirizzate dall'ill. D. Lancellotto Castelli principe di Castel Ferrato» personaggio di spicco della nobiltà cittadina e del Parlamento Siciliano, senatore e pretore di Palermo, Vicario generale del Regno oltre che Cavaliere di San Giacomo e governatore dei Bianchi, cui don Santo «*professava molta Servitù*».

²⁷ G. Cusmano, *La vara del SS.mo Crocifisso. Fede, culto e tradizione*, Ciminna 2015, p.11.

²⁸ ASP. Sez. T. Im. ND, Ciminna, La Vignera F. vol. 5452 cc. 116, 247. A. Anzelmo, *La Chiesa e il Convento di San Francesco d'Assisi alla scarpa in Ciminna. P. M. Vincenzo Li Vaccari la ricostruzione e l'ampliamento*. Ciminna, 1997.

²⁹ Idem, *Un trono per la Miracvlosa Immagine ...*, Ciminna 2018 et Idem, *Appunti per un primo consuntivo sulla bottega dei Reina, intagliatori del Seicento siciliano*. in OADI Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia, n.26 dicembre 2022.

³⁰ *Bullettino della Biblioteca Comunale di Palermo* n.5 gennaio-agosto 1875, pag. 11.

³¹ G. Matranga, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano, palermitano, nel ritorno alla patria* (1658). Biblioteca Comunale, Palermo, Ms. ai segni 3Qq E27.

³² A. Anzelmo, *Giuseppe Dattolino, Faber lignarius opere dulcis civis Panhormi. Appunti e documenti (1614-1624)* in, *Arte e storia delle Madonie*. Studi per Nico Marino. Vol. IX Atti della nona edizione e altre ricerche Cefalù, 23 dicembre 2019 a c. Di Gabriele Marino Rosario Termotto. Cefalù ottobre 2021, pp. 57-80.

³³ La tomba davanti all'altar maggiore citata dal Meli è quella di don Guglielmo d'Urso che fu pure vicario foraneo, conserva ancora la lapide con, in bassorilievo, il ritratto a figura intera.

³⁴ Annota il Meli: «Il Messaletto fu eseguito per uso personale, ci perviene attraverso gli eredi [...]». *Un singolare miniaturista d'occasione...*, 1950, p. 14. Il Meli, donò alla Biblioteca Franciscana di Palermo i due manoscritti gigantiani (nn.32 e 33) e diversi suoi quaderni di ricerche, non risulta che facesse parte dell'omaggio.

³⁵ Estintosi il sodalizio ed aggregate le sue rendite all'Ospedale di Santo Spirito, l'archivio dell'Unione, passò a quest'ultimo istituto, è conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Ciminna.

³⁶ ASP. C.S., Ciminna, S. Domenico, b. 69, c.1: *il P. M.ro fra Giuseppe Gigante olim anche figlio di q.sta Casa e poi di S. Zita di Pal.o fu Provinciale di Sicilia, e Visitatore Gen.le nella Puglia, Qualificatore del S.to Ufficio, Deputato della Citta di Palermo, in sostanza fu un uomo di singolar dottrina, e virtu, mori in detto Con.to di S. Zita con molta edificazione e sentimento di tutti quei buoni Religiosi.* Il Meli, traendo dagli *Annali del Real Convento di San Domenico di Palermo*, di Fr. L. M. Oliveri, per gli anni 1666/67 e dal P. Matteo A. Coniglione, *La Provincia Domenicana di Sicilia*, Catania 1937, pp. 443-445, annota come il Gigante fu priore e maestro a S. Zita dal 1649, come definitore partecipò al Capitolo romano del 1657, fu revisore delle pubblicazioni dell'Ordine, nel 1657 fu vicario reggente dello Studio di S. Domenico in Palermo, tra il 1668-72 provinciale per il Val di Mazara, visitatore della Provincia pugliese tra il 1671-72, riformatore dei monasteri, consultore e qualificatore del sant'Uffizio, etc. Mori in fama di santità nel convento di S. Zita in Palermo il 15 gennaio 1689 di anni 73. Frutto della sua vasta erudizione, dieci voll. mss. su diritto canonico e casi di coscienza. Quale revisore delle pubblicazioni è possibile vedere una sua *approbatio*, in *Josephi De Vita, Tractatum de proprio et per se principio unde...*, Panormi, apud Andream Colicchia. M.DC.LXV, data Panormi, Conventu Sancti Dominici, et solemnija Sancti Thome die 7. martij 1657.

³⁷ Sul P. Salerno (1598-1666), A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, T. II, pp. 157-158, e G. A. Patrignano, *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia di Gesù...*, Venezia, N. Pezzana 1730, Tomo II, p. 87-88. «A 29 d'Aprile (1664) venuta del Padre Pietro Salerno della Compagnia Di Gesù, in Ciminna [...]», Palermo, Biblioteca Franciscana, Ms. 33, Don Santo Gigante, *Repertorio di cose piv' notabili...*, c. 65.

³⁸ A. Ragona, in *Dizionario Biografico degli Italiani* – Treccani, volume 13 (1971), sub voce. L. Sarullo *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, Pittura. Palermo 1993, sub voce, scheda di T. Viscuso.

³⁹ ASP. ND. Palermo, Magliolo T. vol.11475, c. 302. Ciminna, Archivio Parrocchiale, Corte Spirituale, *Liber Actorum Civilium et Criminalium Curiae Spiritualis Terrae Ciminnae Anni xij Inditionis 1628 et 1629*.

⁴⁰ F. Meli, *Un singolare miniaturista...*, 1950; A. Daneu Lattanzi, *I Manoscritti ed incunaboli della Sicilia*. Palermo : Accademia di scienze lettere e arti, 1984; D. Ciccarelli, "Miniature inedite di Santo Gigante", in *HO Theologos. Cultura cristiana di Sicilia*, VI (1979), 22.

⁴¹ Durante la sua arcipretura con il concorso di un gruppo di giovani, si recuperarono molte opere in deposito nella c.d. sacrestia vecchia, poi crollata, tra cui l'archivio della Matrice, diversi Corali, etc.

⁴² I santi martiri erano rappresentati ai piedi della Vergine, nella trafugata grande tela posta sull'altare maggiore.

⁴³ D. Ciccarelli, "Miniature inedite ...; stessa opinione aveva avuto il Meli.

⁴⁴ ASP. T. Im. N.D. Ciminna, La Vignera F. Vol. 5444, c.593. Se pure qualche incarico redditizio, morto il padre nel 1623, era responsabilizzato del mantenimento della famiglia.

⁴⁵ Ciminna, Archivio della Matrice, *Assento vol. I*. c. 155.

⁴⁶ M.A. Russo, "I testamenti di Matteo Sclafani", *Mediterranea ricerche storiche* n. 5, Palermo 2005.

⁴⁷ Ciminna, Archivio della Matrice, *Assento vol. I*, c.160.

⁴⁸ D. Ciccarelli, "Miniature inedite...", 1979, 22. L'A. (pp. 38-43) individua, in altri corali, conservati in Matrice, altre possibili miniature del Gigante: bellissima la A dell'*Asperges*, etc.

⁴⁹ A seguito del "Terremoto di Noto" del 1693 venne ridotto nell'attuale stato.

⁵⁰ L'aula è raccorciata di due campate e la datazione apposta sulla torre campanaria, di fatti sulla contigua facciata qui non visibile, è riportata in numeri arabi "1519" sintetizzando l'epigrafe «AN.O D.NI 8ª IND. MDX9».

⁵¹ A. Anzelmo – D. Passantino, "Pro aris et focus". *Kyminna – Ciminna, osservazioni storico-icnografiche et etimo-filologiche*. Ciminna 2019.

⁵² A. Anzelmo, *Percorsi d'arte*, in *Ciminna, Palermu lu nicu. Identità culturali di un paese della provincia palermitana*, a cura di M. Rotolo – A. Anzelmo, Palermo 2014.

L'ARTE DEL LEGNO A CAGLIARI E NELLA SARDEGNA MERIDIONALE: L'APPORTO SICILIANO

DI ALESSANDRA PASOLINI

Per comprendere quanto fossero apprezzate le produzioni degli artisti siciliani, basti ricordare l'importazione da Palermo del monumentale tabernacolo architettonico in argento del duomo cagliaritano, a foggia di tempietto rinascimentale a tre ordini, completato il 23 gennaio 1610, come anche il trasferimento dalla Sicilia di tanti orefici che aprirono bottega nelle città sarde di Alghero, Sassari e Cagliari¹. Tuttavia, l'interscambio artistico verificatosi in età moderna fra le due isole maggiori del Mediterraneo non è stato a mio giudizio ancora adeguatamente messo a fuoco.

Se risulta infatti ben analizzata l'importanza della scultura campana in Sardegna², non è stata altrettanto indagata l'importazione di statue siciliane in alabastro, marmo e legno³; fanno eccezione la diffusione di copie della *Vergine di Trapani* e l'estesa devozione per l'Odighitria e Santa Rosalia di Palermo⁴. Per fare qualche esempio, tra la statuaria lignea policroma, riecheggia i modi di Giovan Pietro Ragona (1632-1697) l'inedita statua di *S. Angelo martire carmelitano*, patrono della parrocchiale di Osidda (SS)⁵, mentre tra le statuette di Vergini o Santi in marmo alabastrino di produzione trapanese presenti nelle chiese sarde, potrebbe essere opera di Alberto Tipa (1732-1783) l'*Assunta tra angeli* (Cagliari, S. Mauro), che nella base raffigura a traforo il *Transito di Maria*⁶.

Val la pena ricordare che secondo fonti letterarie secentesche proprio dalla Sicilia provenissero i marmorari attivi nel Santuario dei Martiri, fatto realizzare all'interno del duomo di Cagliari dall'arcivescovo Francisco Desquivel (1605-1624†) per accogliere le reliquie rinvenute in apposite campagne di scavo⁷: «*Su Señoria Illustrissima... hizo venir de Sicilia muchos maestros, con mucho gasto para labrar los marmoles*»⁸. Secondo il registro di pagamento dei lavori, coordinò la decorazione marmorea Antonio Zelpi (Gelpi, Serpi), originario di Casasco d'Intelvi (CO), con altri collaboratori di cui purtroppo non si riportano le generalità⁹.

Già residente a Cagliari, nel 1618, Zelpi riconosce il debito di 12 onze verso il *marmorero* siciliano Vincenzo de Arculio, che questi gli prestò a Palermo l'anno prima¹⁰. Questa notizia sostanzia l'ipotesi che il lombardo abbia lavorato in Sicilia fino al 1617, nella decorazione di qualche chiesa o convento¹¹; si trasferì poi in Sardegna forse su richiesta dello stesso arcivescovo Desquivel, che a lui si rivolse per il suo monumento funebre, realizzato in marmi mischi su progetto del pittore romano Francesco Aurelio (1618-1621)¹². Il sarcofago Desquivel presenta qualche analogia con il monumento funebre di Francesco Gagliardo (1617) nella Badia Nuova di Polizzi Generosa (Palermo) e con quello di Pietro Eban Cardona (1619) della Chiesa Madre dello stesso centro¹³, con la

differenza di recare sul coperchio la figura giacente del defunto rappresentato come se dormisse e di essere incassato entro un arco su un fondale dipinto. In modo analogo, la variegata decorazione con motivi geometrici ad intarsio delle pareti del Santuario cagliaritano trova qualche assonanza con i succitati monumenti siciliani.

L'intaglio ligneo nella Sardegna spagnola

A giudicare dagli antichi inventari redatti nelle chiese sarde tra la fine del XVI e i primi del XVII secolo in occasione delle visite pastorali, ogni parrocchia possedeva almeno un *retablo* dipinto dedicato alla Vergine o al santo patrono, dotato di paliotto d'altare e di due candelieri o angeli porta-cero scolpiti, cui si aggiungeva un Crocifisso, una Veronica e un certo numero di statue devozionali di varia intitolazione¹⁴. In ottemperanza alle nuove norme liturgiche emanate dal concilio tridentino, confermate in loco da disposizioni sinodali, nel corso del Seicento altari, tabernacoli, pulpiti e cantorie, cori e mobili da sacrestia furono interessati da un processo di rinnovamento delle fogge e dell'apparato decorativo. L'arte dell'intaglio riguardava infatti la gran parte degli arredi liturgici, dato che era sporadico e raro l'utilizzo del marmo, materiale costoso e non reperibile in loco, riservato alle realizzazioni di maggior rilievo e alla committenza più altolocata.

Per giungere ad individuare gli artefici e le loro provenienze sono uno strumento indispensabile le carte d'archivio, in quanto nella realizzazione delle opere intervengono spesso vari specialisti, che si consorziano fondando società temporanee. In taluni casi emerge la figura di un progettista/appaltatore, che dirige i lavori affidando gli incarichi a operatori diversi secondo le loro competenze.

Sulla base dei dati documentali ricavati dai registri della maestranza o confraternita (*confraria*), da atti notarili e dagli archivi ecclesiastici, è emerso che a Cagliari furono attive nel corso del Seicento un centinaio di botteghe del legno, tra falegnami (*fusters*), stipettai (*caxers*), intagliatori (*entalladors*), scultori (*escultores*), mastri d'ascia (*mestre de axa*), di chitarra (*guitarrer*), di carri, di ruote, di mulino, di barca o di schioppo (*mestre de carros, coche o rodas de coches, roda de galesa, molins o moliner, barquer, caxas de escopeta*)¹⁵.

Dapprima unita a quella dei muratori, poi autonoma dalla fine del '400, la confraternita, intitolata a San Giuseppe e San Luca, aveva sede nell'oratorio di San Giuseppe all'interno del convento di San Domenico. Gli statuti (*Capitoli*) ci sono pervenuti nella redazione del 27 ottobre 1675, in sostituzione di quelli del 1516 ritenuti inadeguati; essi stabilivano le rigide norme dell'apprendistato, che durava dai cinque anni ai nove anni, sancito da un contratto stipulato presso un notaio (*carta*), le modalità di ingresso al mestiere e gli ambiti di competenza delle diverse specializzazioni¹⁶.

Si sono rivelati preziosi i dati reperiti nel *Llibre en hont restan continuats los examens de la mestranca de fusters, torners, guitarrers, caxers, moliners, barquers, entalladors, mestres de axa y carros, de fer rodas de coche y demes que exercesen la art de fusta de esta ciutat de Caller, baix lo patrocini dels gloriosos Sant Joseph y Sant Lucas, erecta en la Capella*¹⁷. Secondo l'inventario del 1743, all'interno della Cappella non vi erano dei retabli ma solo degli altari con vari simulacri dei santi patroni, tra cui tre statue di San Giuseppe (*uno en la capilla de la iglesia con la cortina de hierro y dos en lo Oratorio, uno con vidriera y otro con cortina y hierro*) ed un simulacro di

San Luca (*el vulto de San Lucas con su vidriera*). L'Oratorio possedeva inoltre dodici quadri, tra cui l'antico stendardo processionale (*doze quadros, comprendido el de la bandera vieja*) ed il necessario corredo di tovaglie per gli altari, oltre ai banchi lignei per i confratelli.

Pur nella frammentarietà e lacunosità della documentazione conservata, tra i nomi finora emersi è stato possibile accertare che ad una netta maggioranza di operatori locali¹⁸ si aggiungeva una certa varietà di provenienze d'Oltremare, tra cui catalani, maiorchini, francesi, liguri, lombardi e campani¹⁹. Anche a Sassari figurano molti operatori naturalizzati per via di matrimonio (corsi, provenzali, liguri, emiliani), ma non sono attestati dei siciliani, tranne forse Bastiano e Januario De Cillara (1596)²⁰.

I forestieri erano ammessi ad esercitare il mestiere se residenti e solo dopo aver superato l'esame dell'arte, che a seconda delle specializzazioni consisteva in una prova pratica o in un disegno. Gli esami si sostenevano alla presenza dei maggiori e dei tre *examinadors* incaricati²¹; un notaio redigeva il verbale. Gli aspiranti *fusters* venivano presentati da un padrino, individuato tre mesi prima, che li aveva seguiti nella preparazione alla prova. I disegni progettuali (*trassas* o *designes*) andavano illustrati alla commissione rispondendo alle domande (*preguntas*) in modo chiaro e soddisfacente, secondo i modi stabiliti dalla tradizione del mestiere (*seguns sol y costuma*). Superata la prova d'esame, i nuovi maestri giuravano sui *Capitoli* dell'arte e sull'effigie del Santo Cristo; una volta pagata la tassa prevista, erano autorizzati ad esercitare il mestiere.

In un quadro riepilogativo dell'attività dei maestri legnaioli, si rileva che sono relativamente pochi gli scultori veri e propri, dediti all'intaglio di statue a tutto tondo (*imagiens* o *bultos*), come i sardi Monserrato Carena (1612-1624); Agusti Carta *escultor y pintor* (1632-1678); Juan Angel Puxeddu (1616-1662); Sadorro Lochi scultore e indoratore (1656-1704); Lucifero Medda scultore e pittore (1696-1697); Juan Maria Melis (1675-1680). A questi si aggiungono i campani Giulio Adato (1598-1629†); Giovanni Antonio Amatuccio (1633-1647); Giuseppe (1694-1704) e Nicola Caso (1708-1715); Giovanni Onofrio Cuomo scultore e indoratore (1632-1649); Alfonso (1627-1660†) e Giuseppe Del Vecchio (1617-1666); Francesco e Tommaso Forlino (1631-1653); Giuseppe Gallone (1624-1650); Francesco Marsiello (1629-1649†); Onofrio e Michele Falconi *escultores, entalladors, fusters* (1682-1698); Paolo Spinale che fu anche *entallador* e *fuster* (1686-1704); Bartolomeo (1688-1689) e Giuseppe Volpe (1695-1734)²². Ricordiamo infine il maiorchino Jayme Magis *escultor, entallador* e *fuster* (1703-1709).

In questa sede interessa sottolineare come tra gli artigiani immigrati e naturalizzati figurino una cospicua rappresentanza di Siciliani, provenienti in prevalenza da Palermo e Trapani, città collegate con Cagliari da floridi traffici mercantili di grano, corallo, tessuti etc.²³, ma anche da altre località minori come Castelluccio, Milazzo e Sciacca. In una veloce rassegna, tra la fine del XVI secolo e la prima metà del XVII sono attestati i siciliani Nicola Darvena (Daverna, Taverna) *caxer* e *fuster* (1594-1650), che realizzò una cassa intagliata in noce (1616) e un reliquiario a 24 nicchiette per i Cappuccini (1620)²⁴; Leonardo Greco *fuster* palermitano (1616-1690), che rinnovò sei statue di angeli a Quartucciu (CA)²⁵; Paolo de Guiragi *pintor* palermitano, che nel 1645 operò con il socio napoletano Nunzio Rosso²⁶; Federico Giovanni Lombardo *fuster* paler-

mitano, che per il pittore Francesco Pinna intagliò due retabli di 14 palmi per la chiesa del Carmine a Cagliari (1595)²⁷; Giacomo Lombardo *fuster* (1609-1616)²⁸; Giacomo Montalto *fuster* e *caxer* (1615-1618), che dipinse un quadro della Vergine d'Itria per l'omonima confraternita²⁹; Giovanni Orfano *fuster* e *torner* (1609-1616)³⁰; Vincenzo Sasso *mestre daxia* e *fuster* palermitano (1624-1645), che in società con altri operatori sardi e campani fu attivissimo nella realizzazione di retabli e tabernacoli architettonici per Cagliari, Iglesias, Settimo San Pietro e altre località³¹.

Nel capoluogo sardo, la Nazione siciliana aveva la sua sede nella chiesa di Santa Rosalia, concessa nel 1693 dai Consiglieri civici. L'edificio si trova ai margini del quartiere di Lapola o Marina, dove la gran parte degli artigiani siciliani aveva abitazione e bottega, sede di una vivace attività commerciale e non distante dalla darsena del porto. I riti religiosi, seguiti dai Minori Osservanti, si svolgevano all'interno di una cappella dedicata alla Vergine di Trapani, ben adorna e munita di tutti i necessari arredi grazie alla generosità dei suoi aderenti e di altolocali benefattori³².

A causa delle drammatiche conseguenze della peste (1652-1656), si richiese al viceré Conte di Lemos (1653-1656) che venisse abolito l'obbligo dell'esame per poter esercitare il mestiere sulla piazza³³. Ciò favorì una nuova ondata migratoria di operatori alla ricerca di nuovi mercati, come il pittore messinese Giovanni Fulco, attivo in Sardegna negli anni 1649-1659³⁴, e il naturalizzato Giuseppe Deris (De Eris), che si trasferì a Cagliari, dove operò dal 1659 fino alla morte nel 1695³⁵. Tra i legnaioli iscritti alla maestranza cagliaritano, provenivano certamente dalla Sicilia Giuseppe Bennat (Beninato, Boninato), scultore e indoratore (1655-1696), che nel 1690 rifinì il *retablo* di S. Antonio nella chiesa di S. Francesco a Iglesias³⁶; Gerolamo Borleo *natural* di Trapani, dichiarato "maestro di grazia" dalla maestranza il 7 novembre 1700; Onofrio De Amato, stuccatore, marmoraro e indoratore di Castelluccio di Sicilia (1677-1695)³⁷, che realizzò retabli per Guspini (1677), Cagliari, Iglesias³⁸, Gonno-scodina (1683), Nurri e Decimoputzu (1690); l'indoratore Vito de Gandio (1678†)³⁹; Antonino e Baldassarre de la Rosa *torner* (31 agosto 1698)⁴⁰; Domenico de Milacho *caxer* della città di Trapani (23 agosto 1676)⁴¹ e suo figlio Gabriel; Vincenzo de Xaca (Schiacca), che superò l'esame da *fuster* nel 1696 (registrato il 16 giugno 1697, *designat sobre la rajola seguns se sol y costuma*) e da *caxer* (2 ottobre 1701)⁴²; Onofrio Fracuni *entallador*, che nel 1682 realizzò due grandi candelabri di 7-8 palmi, su modello di quelli che l'arcivescovo Diego de Angulo (1676-1683) fece arrivare da Palermo per farne dono al Santuario di N.S. di Bonaria⁴³; Francesco (1665-1699†) e Giuseppe Gandorfo o Garofalo (1666-1699), padre e figlio, *caxer* l'uno il 22 novembre 1665 e l'altro il 17 gennaio 1666⁴⁴; Nicola Gandorfo *fuster* (1665) e *caxer* (1666); Giuseppe Lombardo *fuster* (1676); Vincenzo Maronjo mastro d'ascia e d'intaglio (1671); Michele Putzo (1655-1688) *fuster* dal 3 ottobre 1655, che eseguì il *retablo del Rosario* per Serramanna ed un altro per Sestu con l'indoratore Agostino Capitularis⁴⁵; Giovanni Raggiro *scultor* di Palermo (1662)⁴⁶; Battista Sida *fuster* di Trapani (22 maggio 1701); Giuseppe Stilla (1671-1691) *entallador* (25 settembre 1672), che nel 1676 istituì una società con l'indoratore Giuseppe Beninato per lavorare insieme dividendosi a metà gli introiti⁴⁷. Resta dubbia la provenienza di Ambros Zagarra *fuster* (31 ottobre 1666), che il 20 marzo 1682 fu espulso dalla maestranza per non aver accettato la carica di *obrer*.

La famiglia Recupo

Sono dunque una trentina i nomi di legnaioli siciliani finora emersi dalle carte d'archivio. Tra questi spicca una famiglia di origine trapanese, i Recupo, che si inserirono a pieno titolo nel contesto sociale ed economico della città di Cagliari, acquisendo un ruolo di rilievo all'interno della maestranza. Il capostipite è Tommaso Recupo (1674-1716†), nato a Trapani da Biagio e Itria Recupo, che almeno dal 1674 risulta domiciliato nel quartiere di Lapola a Cagliari. Qui, il 23 ottobre 1678 sposò Agata, figlia di mastro Giuseppe Stilla e di Vincenza, da cui ebbe tre figli: Antonia Rosalia, Antonino Giovanni e Antonia Itria⁴⁸.

Allo stesso anno 1678 risale il *retablo della Vergine di Trapani* nella chiesa di S. Bartolomeo a Cagliari (Fig. 1), commissionato con l'omonima cappella per la bella cifra di 400 scudi dal mercante-imprenditore siciliano Antonio Genovés per adempiere alle volontà testamentarie della compagna, donna Rosalia⁴⁹. Colonne tortili binate, riccamente ornate, incorniciano la nicchia cassettonata che accoglie la statua lignea della *Madonna di Trapani*, copia secentesca del venerato simulacro marmoreo attribuito a Nino Pisano (1360-1370), conservato nella basilica della SS. Annunziata⁵⁰.



Fig. 1. Tommaso Recupo (attr.), 1678-1690, *Retablo della Madonna di Trapani*, legno intagliato e dorato, Cagliari, chiesa parrocchiale di San Bartolomeo (foto Fabrizio Tola).



Fig. 2. Tommaso Recupo (attr.), 1680, *Retablo della Vergine d'Itria*, legno intagliato, dipinto e dorato, Sardara, chiesa parrocchiale dell'Assunta (foto Archivio Ilisso).

Nell'attico si staglia la figura dell'Eterno Padre a bassorilievo, tra stipiti antropomorfi desinenti in drappi panneggiati, elemento che sarà una cifra tipica di Recupo. Pur in mancanza di prove documentali, viene spontaneo pensare che egli abbia partecipato alla realizzazione di quest'opera⁵¹.

Il 13 agosto 1679 Tommaso sostenne l'esame da *entallador* e gli fece da padrino il conterraneo Giuseppe Gandorfo. In tale occasione dichiarò di aver lavorato in autonomia, senza dipendere da altro capo-bottega. Pur non avendone un riscontro certo, appare prossimo alla sua produzione il *Retablo di Nostra Signora d'Itria* nella chiesa dell'Assunta di Sardara (Fig. 2), realizzato nel 1680 a spese del rettore Michele Massa, secondo l'iscrizione: «*Expensis reverendi Michaelis Massa rectoris ecclesiarum de Sardara et Çercela anno 1680*»⁵². A unico ordine, è composto da un'ampia nicchia cassettonata tra colonne tortili e procaci arpie-sirene, su predella pittorica, ed è concluso da un ornato architrave e da un fastigio a volute. In società con l'indoratore maiorchino Joan Galceran Sequer, nel 1683 si impegnò a realizzare per Mandas (CA) nove paliotti d'altare, una croce e sei candelabri in legno intagliato e dorato, per il compenso di 292 lire sarde⁵³.

Forse per poter ampliare la sua sfera di attività, il 4 gennaio 1688 fu presentato all'esame da *fuster* dal conterraneo Michele Putzo: «*Die quarta januari 1688 en dit Oratori certifique y fas fe de veritat yo notari infrascrit de com mestre Thomas Recupo se es examinat del offissi de fuster essent majorals los susdits, examinadors axibe los susdits, essent padri mestre Miguel Putzo; ha iurat los capitols y ha promes observar aqueles en fe, de lo qual fas la*»⁵⁴.

Da questo momento in poi, Tommaso Recupo si specializzò nella produzione di altari prevalentemente di piccole e medie dimensioni: in legno intagliato, decorati in foglia d'oro o in argento meccato, avevano i campi di norma dipinti nei colori azzurro o verde, talvolta maculati o screziati. Per quanto attiene la loro foggia architettonica, potevano essere strutturati ad unico ordine, tripartito da colonne tortili ai lati di una nicchia centrale, su predella e attico, oppure a doppio ordine con vani o nicchie per ospitare simulacri o tele dipinte. Elementi caratteristici della produzione della bottega del maestro trapanese sono le nicchie centinate dalle volte strombate e cassettonate, spesso contornate ai lati da cortine, calate decorative o drappi pendenti, la frequente presenza di erme femminili, cariatidi, sirene o arpie ai lati del tabernacolo o sui fianchi laterali dell'altare, insieme ad altri elementi ornamentali, quali volute barocche e vasi a fiamma.

Colpisce il tema mitologico-letterario delle arpie-sirene, apparentemente incongruo con il contesto eucaristico, forse allusivo alle forze del male sconfitte da Cristo; il filosofo neoplatonico Porfirio (III secolo d.C.) vede nelle sirene la personificazione delle bramosie che attirano nel peccato, che conduce alla rovina. Per quanto riguarda il motivo del panno drappeggiato, che cade a ritmiche balze ed è concluso da una nappa, prediletto da Recupo, compare già nel barocco pulpito marmoreo del duomo di Cagliari, realizzato a Genova da Giulio Aprile per l'arcivescovo Pietro de Vico (1657-1674†). Lo ritroviamo altresì nelle decorazioni in stucco policromo nel presbiterio dello stesso duomo, intorno alla secentesca edicola della *Vergine di Montserrat*, la cui bella immagine marmorea richiama alla mente sculture napoletane e siciliane del tardo '500.



Fig. 3. Tommaso Recupo, 1696-1699, *Retablo di San Lorenzo*, legno intagliato, dipinto e dorato, Sanluri, chiesa di San Lorenzo (foto Fabrizio Tola).

Un'intensa attività connota gli ultimi decenni del secolo: nel 1688 Tommaso pagò i diritti alla maestranza per un retablo destinato a Gonnostramatza. Nel 1690 intervenne nella chiesa di S. Eulalia a Cagliari, per lavori non specificati, e realizzò un'edicola d'altare per la chiesa del Rosario di Terralba (OR)⁵⁵. Nel 1694 gli venne commissionato un retablo per la cappella su cui aveva patronato Apollinare Faedda, all'interno della chiesa gesuitica di S. Teresa a Cagliari⁵⁶, attuale Auditorium. Nel 1695 realizzò un repositorio per il Giovedì Santo e sei candelieri in legno rifiniti in argento meccato per la parrocchiale di Furtei⁵⁷.

Tra il 1696 e il 1699 intagliò tabernacolo architettonico e paliotto d'altare per la *cappella mayor* della parrocchiale di Sanluri, che andarono a sostituire un antico retablo, trasferito nel coro dopo essere stato restaurato. Le successive trasformazioni del presbitero e il rifacimento in marmi dell'altare causarono lo spostamento dell'opera di Recupo nella chiesa di S. Lorenzo dello stesso centro, rendendo necessario un rimaneggiamento del retablo per adattarlo alla nuova sistemazione⁵⁸. L'assetto attuale (Fig. 3) presenta una connotazione classicistica a serliana: un ornato architrave, retto da colonne dorate, sormonta tre nicchie a conchiglia, che accolgono altrettante statue. Il bel simulacro di San Lorenzo è inserito entro una elaborata edicola dorata, incastonata al centro: interamente dorata, presenta ai lati erme femminili terminanti in panneggi e lunghe foglie di palma (Fig. 4).

Alessandra Pasolini
L'arte del legno a Cagliari e nella Sardegna meridionale

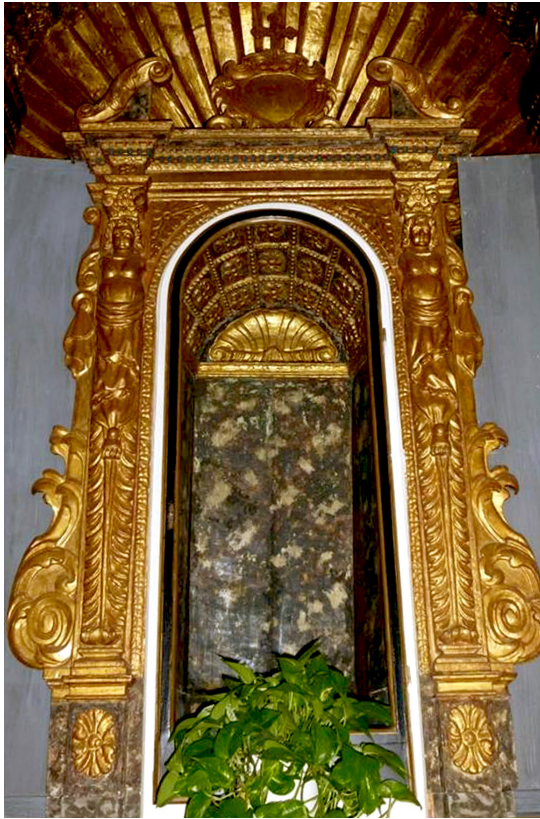


Fig. 4. Tommaso Recupo, 1696-1699, *Edicola d'altare*, legno intagliato e dorato, Sanluri, chiesa di San Lorenzo (foto Fabrizio Tola).

Per la chiesa dei Siciliani a Cagliari, all'interno della cappella della Vergine di Trapani, edificata dal *picapedrer* Giuseppe Boy, Recupo realizzò nel 1698 il *retablo di Santa Rosalia*, che fu rifinito dall'indoratore napoletano Bernardo Infante (1678-1713). Dell'opera, pagata ben 250 scudi dal canonico Francisco Genovés che godeva del giuspatronato sulla Cappella⁵⁹, resta solo la statua di Santa Rosalia, dal sensibile modellato, fine prodotto d'importazione (1697)⁶⁰. Nello stesso anno pagò i diritti alla maestranza per un non specificato «*retaulo de Oristan*», forse identificabile in quello ancora oggi nella locale chiesa di S. Domenico, che presenta caratteristiche compatibili con la sua produzione: le colonne tortili, la tipologia delle nicchie con le calate ai lati di quella centrale, il tabernacolo decorato da arpie, le terminazioni a voluta e i decorativi vasi a fiamma. Tra 1699-1700 realizzò invece un paliotto d'altare intagliato e dorato insieme ad altri arredi sacri per la confraternita del Rosario di Villasor (CA), e dorò quattro angeli⁶¹.

Per organizzare meglio il lavoro e far fronte a più commesse, Tommaso entrò in società temporanea con l'indoratore napoletano Vito de Liso⁶². Questi dorò il *retablo* già intagliato da Recupo per l'Arciconfraternita del Rosario di Laconi nel 1700, che doveva essere «*bo, nou, y conforme lo designe*», con i campi screziati in verde rifiniti in argento meccato. Alto fino alla volta, quattro colonne tortili erano disposte ai lati di una nicchia per la statua della Vergine, che era contornata dai Misteri del Rosario; era completato da due arpie e due angeli, paliotto d'altare, i gradini per i candelieri e due porte. Il compenso fu stabilito in 60 scudi (40 d'acconto, il resto a saldo), mentre la doratura costò 80 scudi⁶³.

La proficua collaborazione tra Recupo e De Liso proseguì nel tempo e nel 1703 si allargò a coinvolgere lo scultore-indoratore Sisinnio Lay⁶⁴, con cui avevano già avuto modo di lavorare a Sanluri per un tabernacolo e le nicchie per i SS. Cosma e Damiano (1701), a Decimoputzu (CA) nel *retablo*, poi dipinto da Giuseppe Peddis⁶⁵ e a San Vero Milis (OR) nel *retablo del Rosario* (1704).

Ha una struttura molto diversa dalle precedenti opere il *retablo* che Recupo realizzò nel 1703 per la parrocchiale di Donigala (CA), per il compenso di 350 scudi⁶⁶: a foggia di tempio architettonico a triplo ordine, con nicchiette che accolgono statue di santi, tra colonnine tortili, rifinito ai lati dalle consuete arpie tra volute, era completato da ali sim-

metriche a gradini, con angeli e candelieri (Fig. 5). Il piccolo tabernacolo, decorato ai lati da classicistiche erme e dai drappi decorativi, *leit motiv* del maestro trapanese, ricorda analoghe realizzazioni delle Madonie⁶⁷. L'incarico era stato preceduto da una 'supplica' all'arcivescovo di Cagliari, affinché per incrementare la devozione verso la Vergine di Montserrat⁶⁸ autorizzasse la realizzazione di una *prospettica*. Tale termine indica i diversi piani di profondità e il senso prospettico che caratterizzano tabernacoli eucaristici e altari piramidali anche in Sicilia, come in Piemonte e nelle aree alpine⁶⁹.

Nel 1704, Tommaso Recupo realizzava un altro retablo per la chiesa di S. Anna a Cagliari, scandito da quattro colonne e altrettante nicchie per accogliere le statue di S. Anna tra quelle di S. Giuseppe e S. Gioacchino e, in alto, quella di Gesù Bambino. Nel disegno progettuale, era previsto un piccolo ciborio (*simboret*) sopra la nicchia centrale⁷⁰. Nel 1705, gli fu richiesto di decorare il tabernacolo della parrocchiale di Samatzai con due arpie⁷¹.

Nella chiesa del Santo Monte a Cagliari realizzò il perduto *retablo di Nostra Signora della Pietà* (1707)⁷², per Villagrecia l'edicola d'altare (1709) e altri lavori ancora negli anni successivi⁷³.

È opera sua il bel *retablo del Crocifisso* (1710-1711) della parrocchiale di Sanluri (CA), strutturato a doppio ordine di nicchie tra colonne tortili (Fig. 6)⁷⁴, che al centro si apre ad accogliere un drammatico *Santo Cristo*, di tipologia dolorosa, che segue il venerato modello del *Cristo di Nicodemo* (Oristano, chiesa di S. Francesco)⁷⁵. L'attico reca il dipinto dell'Eterno Padre e la colomba dello Spirito Santo, che sovrastano il simulacro ligneo a ricomporre idealmente la tradizionale iconografia trinitaria.

Ancora della società Recupo-Lay è il piccolo *retablo di Nostra Signora d'Itria* nella chiesa di S. Lorenzo a Sanluri (Fig. 7)⁷⁶. A corpo unico su predella e gradini dei candelieri, la nicchia centrale protetta da vetri piombati ospita la statuina vestita della Vergine, circondata da aura miracolosa; affiancata da vistosi drappi dorati e da colonne tortili lisce, l'edicola è conclusa da ricchi encarpi e volute. La confraternita della Vergine SS. d'Itria fu fondata nel 1697 da fra' Agostino Saba, custode generale della provincia eremitana sarda, e aggregata all'Ordine agostiniano nel terzo ramo dei Cinturati⁷⁷.

Nel 1713 Recupo realizzò l'altare dell'Oratorio delle Anime a Cagliari, poi sostituito in marmi e disperso, ed il *retablo di S. Antonio di Padova* nella distrutta chiesa di

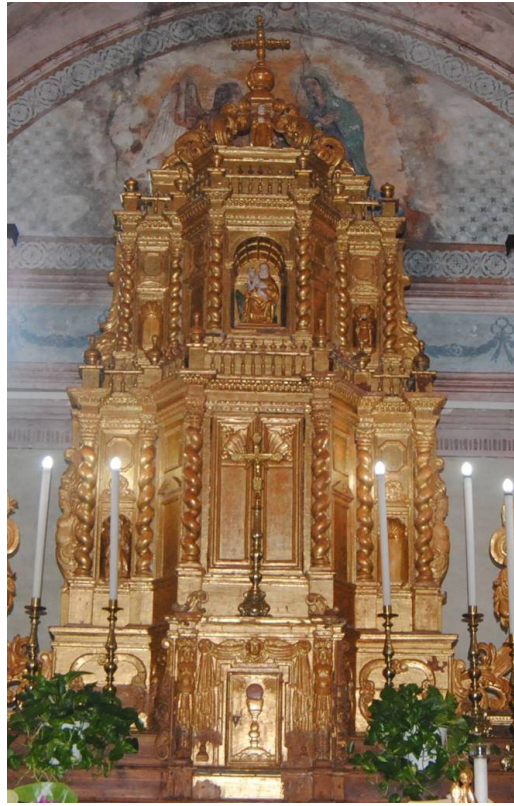


Fig. 5. Tommaso Recupo - Sisinnio Lay (indoratore), 1703, *Altare della Vergine di Montserrat*, legno intagliato e dorato, Donigala, chiesa parrocchiale di S. Maria di Monserrat (foto Fabrizio Tola).

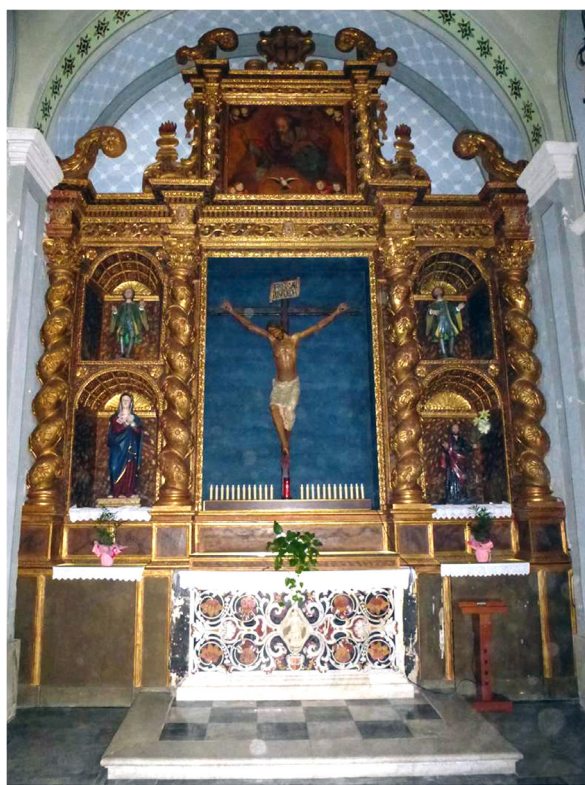


Fig. 6. Tommaso Recupo, 1710-1711, *Retablo del Santo Cristo*, legno intagliato, dipinto e dorato, Sanluri, chiesa parrocchiale (foto Fabrizio Tola).



Fig. 7. Tommaso Recupo - Sisinnio Lay (indoratore), post 1697, *Retablo della Vergine d'Itria*, Sanluri, chiesa di San Lorenzo (foto Fabrizio Tola).

S. Maria di Jesus a Cagliari. Ancora, tra il 1712 e il 1713 scolpì il *retablo di S. Giacomo* a Mandas (CA): a due ordini su predella, riccamente ornato, che accoglie entro nicchie sei statue lignee.

Presenta caratteristiche vicine alla sua produzione il grandioso *retablo di Sant'Antioco* nel duomo di Iglesias (Fig. 8), dorato nel 1714 dal suo collaboratore Sisinnio Lay, in particolare i drappi che incorniciano l'attico e il vano superiore, le sirene-arpie sui fianchi, i vasi fiammati nelle terminazioni. A doppio ordine, il primo livello è scandito verticalmente da colonne tortili e accoglie più antiche statue di S. Antioco tra S. Benedetto e S. Chiara, titolare del duomo; il secondo, suddiviso da begli stipiti antropomorfi, è ornato da tele firmate P. Scaletta e datate 1718, che furono realizzate a spese dei canonici Francesco Cara e Francesco Santus Massa⁷⁸. Potrebbe dunque essere opera di una società temporanea di artisti, che si erano consorziati per l'importante occasione. Nel 1715, un anno prima della sua morte, Tommaso era ancora in attività sul *retablo di S. Luigi Gonzaga* a Mandas, che riprende l'impostazione del precedente *retablo di S. Giacomo* tranne per l'elaborato fastigio a giorno⁷⁹.

Potrebbe essere opera della sua bottega anche il *retablo del Carmine* nell'omonima chiesa di Suelli (CA) (Fig. 9), che sia nella foggia che nell'intaglio richiama quei modi operativi e presenta alcuni elementi decorativi caratteristici, quali i drappi pendenti e le voltine cassettonate delle nicchie, le colonne tortili e le volute nello pseudo-timpano⁸⁰. Le consuete nicchie per statue sono sostituite da altrettante tele, che raffigurano nel fastigio *l'Eterno Padre*, in alto, *Il battesimo di Gesù* e *L'incontro con la Samaritana*, in basso *S. Giuseppe con Gesù*



Fig. 8. Tommaso Recupo (attr.)- Sisinnio Lay (indoratore), ante 1714, *Retablo di Sant'Antioco*, legno intagliato e dorato, Iglesias duomo (foto Donatella Pasolini).



Fig. 9. Bottega Recupo (attr.), fine XVII-inizi XVIII secolo, *Retablo della Madonna del Carmelo*, legno intagliato e dorato, olio su tela, Suelli, chiesa del Carmine (foto Donatella Pasolini).

dormiente e S. Andrea apostolo. L'ignoto pittore trae spunto da un ampio repertorio di stampe del XVI-XVII secolo dei fratelli Wierix, dei Carracci ed altri artisti. Pur non avendo reperito la necessaria conferma documentaria, palesano modi propri di Recupo -sia nella foggia architettonica che nel repertorio ornamentale (cassettonato, drappi e arpie compresi)- il *retablo di S. Giovanni Battista* di Villamar (CA) e il *retablo dell'Immacolata* del duomo di Oristano: ad unico ordine, si aprono al centro ad accogliere due belle statue napoletane, rispettivamente firmate da Ursino Mori il *Battista* e da Domenico di Venuta l'*Immacolata* (1734)⁸¹.

Proseguì l'attività paterna il figlio Antonino Giovanni Recupo (1682-1730†), nato a Cagliari nel 1682 dalle nozze con Agata Stilla, al battesimo gli fece da padrino l'intagliatore maiorchino Joan Galceran Sequer. Giovanni, nome con cui è per lo più conosciuto, si formò nella bottega paterna dove lavorava almeno dal 1699⁸². Superò l'esame da *fuster* il 6 giugno 1706, realizzando come tradizione un disegno su *rejola negra*.

Dopo la morte di Tommaso (1716), ne ereditò la conduzione della bottega. Nel 1717 predispose tabernacolo, nicchie ed altri arredi per la parrocchiale di Senorbì (CA), dorati l'anno dopo da Michele Lonis⁸³. Assieme a Sisinnio Lay, Giovanni Recupo realizzò nel 1718 il *retablo di Sant'Elena* nella basilica di Quartu Sant'Elena, poi rimaneggiato e oggi dedicato al Sacro Cuore⁸⁴. Nel 1724 lo stesso indoratore Lay rifiniva un *retablo* della parrocchiale di Muravera (CA), che come un altare gemello presenta unico ordine, fiancheggiato da colonne tortili binate ai lati di una nicchia centrale, che accoglie statue di santi; i fianchi sono profilati da panciute figure di arpie. Entrambi gli altari vanno assegnati alla bottega Recupo⁸⁵.

Negli anni 1722-1724, Giovanni Recupo intagliava il *retablo del Rosario* per la parrocchiale di Mogoro (OR) (Fig. 10), poi dorato da Antonio Colli, sassarese di origine napoletana (1735)⁸⁶. A doppio ordine, presenta un'ampia nicchia cassettonata ornata dai consueti drappi pendenti retti da angeli in volo, tra coppie di colonne tortili decorate da pampini; è concluso ai lati da opulente figure di arpie tra volute. La statua della Vergine è protetta da un baldacchino ligneo aggettante, a forma di padiglione, elemento che ritroviamo nel *retablo del SS. Sacramento* della cattedrale di Tempio (1714), nel *retablo di S. Antonio* ad Aritzo. Oltre al baldacchino ritroviamo anche i tipici drappi pendenti dei Recupo nel *retablo della Madonna di Bonaria* a Sestu e nel *retablo della Madonna del Rimedio* nella chiesa di S. Lucifero a Cagliari, dalle originali colonne figurate con giganteschi angeli-telamoni⁸⁷.

Simili ai retabli prodotti dai Recupo sono i due altari gemelli nella chiesa di S. Antonio abate a Tuili, dedicati a S. Antonio da Padova e S. Antonio abate. Riccamente ornati da colonne tortili binate su alti plinti, concluse da capitelli compositi e da architrave dentellato, i profili sono animati da volute ed encarpi dorati⁸⁸. Una versione popolare di questi retabli, espressa in termini più decorativi che plastici, è rappresentata da alcuni altari lignei della parrocchiale di Gesturi (OR), che ricordano anche le variopinte decorazioni dei carretti siciliani⁸⁹.

Fa parte della stessa famiglia di intagliatori Enardo Recupo, residente a Cagliari nel quartiere di Lapola, che il 5 novembre 1707 riceve 540 lire per i lavori effettuati con il socio Pietro Puddu in una casa in *carrer de San Juan* a Villanova, già appartenuta a mastro Sadorro Lochi e a sua moglie Antonia Piguèddu, lasciata ai Trinitari con



Fig. 10 Giovanni Recupo - Antonio Colli (indoratore), 1722-1724; dorato nel 1735, *Retablo della Madonna del Rosario*, Mogoro, chiesa parrocchiale di S. Bernardino (disegno Daniele Tomasi).

atto del 22 giugno 1703⁹⁰. Dichiarato *fuster* l'11 gennaio 1711, Nardo Recupo poté allargare i suoi orizzonti lavorativi, realizzando il *retablo di Nostra Signora de la Soledad* per l'Arciconfraternita della Solitudine di Cagliari.

L'11 giugno 1724 diventava *fuster* anche un altro Recupo, Giuseppe, dopo aver brillantemente sostenuto l'esame da maestro davanti agli incaricati della maestranza, «*que ha fet demunt la rajola negra... fet a perfessio*». Al momento non sono state reperite notizie sulla sua attività lavorativa, possiamo tuttavia presumere che collaborasse con la bottega di famiglia fino alla sua scomparsa di Giovanni, nel 1730.

La presenza di questi qualificati artigiani siciliani all'interno della maestranza cagliaritano fu indubbiamente di stimolo per l'ambiente locale ed esercitò un'evidente impronta sulla produzione d'intaglio isolana. Curiosamente, si segnalano per esempio erme femminili terminanti in un motivo a panno annodato con fiocco in una cassa

Alessandra Pasolini
L'arte del legno a Cagliari e nella Sardegna meridionale

lignea della collezione della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, atipica rispetto alle caratteristiche tecnico-costruttive e ornamentali della produzione sarda⁹¹. Insieme agli importanti modelli offerti dagli altari barocchi in marmo, realizzati in quegli anni a Cagliari, l'apporto siciliano contribuì a conferire alla struttura architettonica degli arredi lignei locali un accentuato senso plastico e decorativo.

In Marmilla e nell'Oristanese, per esempio, si riscontra la presenza di alcuni motivi della bottega dei Recupo in un gruppo di altari. Tra questi il *retablo del Rosario* di Barumini⁹², con le tradizionali arpie sui fianchi, e quelli delle chiese di S. Paolo e di S. Vittoria a Milis (OR)⁹³, tutti scanditi da colonne tortili lisce o ornate, i primi a doppio corpo e tre nicchie, l'ultimo a edicola architettonica con unica nicchia. Ancora, simile tipologia presentano il *retablo di Nostra Signora del Pilar* a Villamassargia⁹⁴, il *retablo del Sacro Cuore* di Villaurbana e l'*altare di S. Raimondo Nonnato* nella chiesa di S. Pietro a Sanluri⁹⁵. Nello stesso centro, potrebbe essere opera della bottega Recupo anche la variopinta edicola della *Madonna d'Itria* nella chiesa di S. Lorenzo⁹⁶. Uno dei pochi rimandi nella produzione del Settentrione dell'Isola è la presenza di stilizzati drappi con cordone e nappa terminale nel *retablo di san Francesco* nella chiesa conventuale di S. Maria delle Grazie a Castelsardo⁹⁷.

Al termine della guerra di successione spagnola, dopo un breve interregno austriaco, la Sardegna fu ceduta ai Savoia in cambio della Sicilia (1718). Questo mutamento politico provocò nel tempo un progressivo distacco dai modelli culturali iberici, anche se non ebbe ripercussioni repentine sulla foggia e decorazione degli altari lignei, che rispondevano al gusto della clientela e alla persistenza dei modelli tradizionali. Fino all'inoltrato Settecento, nella Sardegna settentrionale si verificò una splendida fioritura di altari in legno intagliato e dorato, grazie all'opera dei numerosi *fusters*, qui attivi. Ad Alghero troviamo Michele, Agostino e Martino Masala (1690-1699), mentre a Sassari figurano vere e proprie dinastie familiari, che tramandavano l'arte di padre in figlio, come i Sanna e gli Usai. Anche nel Meridione isolano furono attive diverse famiglie di artigiani del legno: rinomati i Lonis di Senorbì, da cui emerse Giuseppe Antonio Lonis (1720-1805), maggiore scultore del Settecento isolano⁹⁸, i Diana di Samassi, i Denegri e i Dejoannis di Cagliari, che perpetuarono l'arte dell'intaglio fino all'Ottocento⁹⁹.

L'annessione al Piemonte non modificò privilegi e antiche consuetudini dell'epoca aragonese e spagnola in Sardegna, compresi i regolamenti delle corporazioni di arti e mestieri, che restarono in vigore fino all'abrogazione con regio decreto nel 1864. Si modificò però l'atteggiamento ufficiale del governo sabauda nei confronti degli altari lignei, considerati retaggio ispanico e non più apprezzati come gusto. Questo severo giudizio critico, connesso a una nuova fase politica e ai mutamenti stilistici, segnava il progressivo declino delle botteghe dell'intaglio.

Gli altari lignei vennero via via sostituiti da costosi arredi in marmi pregiati di gusto barocchetto, opera di marmorari liguri e lombardi attivi nell'Isola. La crisi di questo artigianato artistico, che nella Penisola iberica fu decretata dall'alto con l'imposizione di un ufficiale accademismo, in Sardegna fu un fenomeno lento e graduale. Come dal 1760 l'italiano diventò lingua di stato, soppiantando con difficoltà catalano e castigliano, così la sintassi artistica propose rinnovati modelli di riferimento. Gli ingegneri sabaudi importarono infatti un gusto stilisticamente aggiornato, che improntò

non solo i progetti architettonici e i monumenti marmorei, ma anche gli apparati effimeri e gli arredi ecclesiastici.

Tuttavia, a fronte di una notevole dispersione di questo interessante patrimonio culturale verificatosi nel corso dei secoli, ancora oggi in Sardegna permangono circa seicento altari in legno intagliato, dipinto e dorato di età barocca, a testimonianza di un'antica e rigogliosa tradizione artigiana.

Legenda

ACapC = Archivio Capitolare di Cagliari

ASCC = Archivio Storico Comunale di Cagliari

ASDC = Archivio Storico Diocesano Cagliari

ASC = Archivio di Stato di Cagliari

AST = Archivio di Stato di Torino

BUC = Biblioteca Universitaria Cagliari

C.P. = Causa Pia

Q.L. = Quinque Libri

Alessandra Pasolini
L'arte del legno a Cagliari e nella Sardegna meridionale

NOTE

¹ M.G. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura del Seicento e Settecento*, Nuoro 1991, pp. 75-76; A. Pasolini, *Architettura in argento: il tabernacolo del duomo di Cagliari*, in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di F. Abbate, Napoli 2008, pp. 261-271; A. Pasolini, *Oreficeria siciliana in Sardegna e la Hermandad de los Cicilianos*, "OADI", 14, 2016.

² M.G. Scano Naitza, *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, II, pp. 123-171; M. Salis-M.G. Scano Naitza, *Approdi sardi per la scultura campana del Settecento. Pietro Nittolo e Lorenzo Cerasuolo*, "Kronos", 14, 2011, pp. 225-234; M. Salis, *Migrazione di statue in legno campane in Sardegna tra Sei e Settecento e proposte di attribuzione*, in *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, a cura di P.L. Leone de Castris, Napoli 2015, pp. 203-210; P.L. Leone de Castris, *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Napoli 2022.

³ Sulla scultura siciliana: P. Russo, *Officina siciliana. Momenti e aspetti della circolazione artistica in Sicilia in età moderna*, Messina 2018; *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugnatti-S. Rizzo-P. Russo, San Gregorio di Catania 2021.

⁴ L. Siddi, *La diffusione dell'iconografia della Madonna di Trapani in Cagliari. Omaggio ad una città*, Oristano 1990, pp. 55-69; L. Siddi, *Le copie della Madonna di Trapani in Sardegna*, in *El mond urbà a la Corona d'Aragò del 1137 als decrets de nova planta*, "XVII Congrés d'Historia de la Corona d'Aragò (7-12 dicembre 2000)", Barcellona 2003, pp. 421-431; C. Masala, *Il culto di Nostra Signora d'Itria in Sardegna. La storia, le tradizioni, le località*, Cagliari 2008; M. Salis, *The Virgin Hodegetria Iconography in the Crown of Aragon in the early modern period. Canons, allotropies and variants*, "IKON", 10, pp. 187-200; F. Tola, *Rosalina di Palermo. Arte e devozione in Sardegna*, "OADI", 16, 2017.

⁵ Per confronti: S. Anselmo, *Giovan Pietro Ragona e la statua del Santissimo Salvatore di Petralia Sottana. Note sulla sua produzione*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera-M.C. Di Natale, Napoli 2009, pp. 111-121.

⁶ L. Siddi, *L'iconografia della Vergine dormiente nell'arte sarda*, "Biblioteca Francescana Sarda", X (2002), p. 273, figg. 19-20. Per confronti: S. Anselmo, *Lo «scolpire in tenero e piccolo» nella Chiesa Madre di Petralia Sottana*, in *Interventi sulla «questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 129-134.

⁷ D. Mureddu-D. Salvi-G. Stefani, *Sancti innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento: testimonianze e verifiche*, Oristano 1988; A. Piseddu, *L'arcivescovo Francisco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritari nel secolo XVII*, Cagliari 1997; M. Dadea, *Gli scavi seicenteschi alla ricerca dei cuerpos santos*, in *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*, Sestu 2000, pp. 75-78.

⁸ S. Esquiro, *Santuario de Caller, y verdadera historia de la invencion del cuerpos santos hallados en dicha ciudad y su Arçobispado*, Caller MDCXXIV, p. 532.

⁹ ACapC, Vol. 200, *Spoglio Mons. Desquivel 1625/1680*, ff. 18-20; F. Pulvirenti Segni-A. Sari, *Storia dell'arte in Sardegna. Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994, pp. 213-223; M. Corda, *Marmorari nel Regno di Sardegna (secc. XVII-XVIII)*, in *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo ed età moderna*, a cura di M.G. Meloni-O. Schena, Cagliari 2009, pp. 85-120; *1618-2018. Quattrocento anni del Santuario dei Martiri nella Cattedrale di Cagliari*, a cura di N. Usai-C. Nonne, Ghilarza 2019.

¹⁰ ASCA, *Tappa di Insinuazione di Cagliari*, *Atti Sciolti*, Vol. 126; F. Viridis, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Villasor 2006, p. 66. Per approfondimenti: L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. 3. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994.

¹¹ Sulla straordinaria stagione barocca dei marmi siciliani: S. Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992; G. Montana-V. Gagliardo Briuccia, *I marmi e i diaspri del Barocco siciliano*, Palermo 1998; H. Hills, *Marmi mischi siciliani, invenzione e identità*, Messina 1999; S. Piazza, *I colori del Barocco*, Palermo 2007.

¹² R. Di Tucci, *Documenti e notizie per la storia delle arti e delle industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620*, "Archivio Storico Sardo" XXIV (1954), pp. 157-171; M.G. Scano, *Pittura e scultura ... 1991*, pp. 28-29; M.G. Scano Naitza, *Marmorari/pittori: quale rapporto?* "Artisti dei Laghi" 1, 2011.

¹³ E. Magnano di San Lio, *Opere scultoree di Camillo Camiliani in Sicilia fra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento*, "L'Officina di Efesto" 2019, p. 179, fig. 9.

¹⁴ *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Scano-L. Siddi, Cagliari 2001; M. Salis, *Scultura lignea della Diocesi di Cagliari dagli Inventari delle Visite pastorali*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", XXVI (2008-2009), 2009, pp. 143-159; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi. L'intaglio ligneo in Sardegna dal tardo Rinascimento al Barocco*, Perugia 2019.

¹⁵ AST, Sardegna, *Gremi, Regolamenti e Statuti*, mazzo unico. Cfr. G. Doneddu, *Il sistema delle corporazioni nella Sardegna del Settecento*, in *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna (XIV-XIX secolo)*, a cura di A. Mattone, Cagliari 2000, pp.531-548.

¹⁶ G. Cossu Pinna, *I Gremi in Sardegna*, in *Arte e cultura...*1984, pp.343-354; G. Olla Repetto, *Lavoro e associazionismo in Sardegna tra XV e XVI secolo. La formazione della Confraternita dei Falegnami in Corporazioni, gremi e artigianato...*2000, pp. 218-240.

¹⁷ BUC, *Manoscritti Orrù*, 109/3. Il fondo, ancora inedito, raccoglie documentazione diversa, spesso frammentaria e in disordine cronologico, che va dalla metà del XVII secolo alla metà del XVIII.

¹⁸ Tra i sardi Nicolau Arrundili *fuster* (1662); Agusti Artea *fuster* (1655); Ephes Barray *fuster* (1686); Juan Bonfant (1668-1690); Lucifero Cadeddo (1689); Antonio (1670) e Pere Cannas *fuster* (1680); Gerolamo (†1648) e Batista Cao (1685-1690); Sebastiano Cappai (1670); Pere Carboni *fuster* (1680); Juan Antoni (1659) e Battista Cardia *torner* (1698); Pere Cardia *fuster* (1698); Juan Caria *fuster* (1676-1686); Salvator Carta *de Aritzo* (1685-1686); Antoni Carta *menor* (1681-1686) *torner e fuster*; Francesco Cogoti *fuster* (1683); Joseph Antoni Comina *fuster* (1696); Francisco Corona *fuster* (1685-1686); Antioco (1687-1690), Antonio e Joseph Cruccas (1685-1686); Joseph Cucuru *fuster* (1698), Juan Antoni Delogu *fuster* (1685-1686); Joseph Dore *fuster* (1685-1686); Sebastian Maria Farchi *fuster* (1685-1686), Efis Floris *fuster*; Sebestia Guissu *fuster* di Oliena (1629); Joseph Idili *fuster* (1681); Francisco Lay *entallador* (1694); Batista Lochi *fuster* (1685-1686); Pere Loy *fuster* (1665); Juan Machin *fuster* (1694); Pere Machis (1690); Nicolai Machoni *fuster* (1698); Agusti *fuster* (1696), Bachis *fuster* (1685-1686) e Juan Domingo Manca *caxer, carpintero e fuster* (1677-1698); Antonio e Arquilao Marchi (1695); Joseph Marceddo (1685-1690); Antoni Martis *fuster* (1696-1697), Antioco Masala maggiore in capo (1682); Michele (1651), Sisinni (1665-1666) e Lucifero Matta *fuster* (1683); Antoni Meli (1685-1690); Antioco Meli Palmas *fuster* (1696), Juan Maria Melis (1666-1697); Miquel Pichi Mellas *fuster* (1679); Juan Antoni Mura maggiore in capo (1666); Salvador Murrone *fuster* (1690); Cosme Murru *caxer e entallador* (1693-1695); Agusti (1695) e Lucifero Musuri *fuster* (1668-1698); Salvador Olla (1685-1690); Diego Pala (1685-1690); Francesco (1686) e Ventura Peis *fuster* (1677-1690); Matheu Perra (1685-1690); Miquel Pichi (1679); Pere (1665-1700†) e Ignasi Piga *fuster* (1696); Sebastia Pira (1685-1686); Antioco Pisanu (1685-1690); Lucifero Planas (1669-1698); Antoni (1686) ed Efis Putzo *fuster e caxer* (1687-1691); Juan (1682) e Juan Mauro Serra *fuster* (1696), Lucifero Vargiu (1686); Joseph Vidili (1691); Antonio Zedda *fuster* (1715).

¹⁹ Sono catalani o maiorchini Pedro Fenuguet *entallador*, Joan Gabanellas (1665-1691†), Joan Galceran Sequer (1672-1715); Cristofol Guillem; Agusti Levanti; francese Tomaso Llaurens *caxer* (28 novembre 1705); napoletani Bartolomeo Bertaca (1630-1634); Carlo de Grasia, Giulio Grignano (1627-1629), Bernardo Infante *dorador* (1678-1713); Antonio (1677), Gaetano (1681-1697) *caxers* e Lixandro Liberto o Diliberto; lombardi Giovanni Battista e il figlio Bartolomeo Baxano *caxers* (1677); liguri Matteo Banquer *caxer* (1600-1616); Thomas Burgies o Borses *caxer, del lloch Ropes* (1681-1682); Antonio (1676-1729†), Domenico (1702-1753) e Giovanni Battista Denegri (1680-1730†) *caxer* (1702); Jacomo Maranjano *fuster e entallador* (1683); Vincenzo Rosso (1613-1629) *caxer*; Gerolamo e Giovanni Battista Orenge (1678-1687); romani Filippo (1716-1718) e Jacomo Valentini *entallador* (1714).

²⁰ M. Porcu Gaias, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel capo di Sassari e Logudoro*, in *Estofado de oro...*2001, p. 285.

²¹ Nel 1655 svolsero l'importante ruolo Alfonso Del Vecchio, Sadorro Farchi, Jordi Melis, nel settimo decennio del '600 furono *examinadors* Luxori Sanna, Alberto Marchi, Sisinni Spano.

²² Sull'importazione di statuaria lignea da Napoli: M.G. Scano Naitza, *L'apporto campano ...*2005, pp. 123-171.

²³ Sul tema: V. Abbate, *Le vie del corallo: maestranze, committenti e cultura artistica in Sicilia tra il Seicento e il Settecento*, catalogo della mostra, Trapani 1986, pp. 51-52; M. Tangheroni, *Commercio e navigazione nel Mediterraneo*, Roma 1997.

²⁴ M. Corda, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*, Cagliari 1987, pp. 31, 54-55, 58; M.G. Scano, *Pittura e scultura...* 1991, p.74; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel Meridione sardo*, in *Estofado de Oro...*2001, p. 260; F. Viridis, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Serramanna 2006, pp. 206-207, 477-478; C. Masala, *L'arciconfraternita della SS. Vergine d'Itria in Cagliari. Profilo storico 1607-1700*, Monastir 2013, pp. 64-65.

²⁵ M. Corda, *Arti e mestieri...* 1987, p.153; M.G. Scano, *Pittura e scultura...* 1991, p. 187.

²⁶ F. Viridis, *Artisti napoletani...*2002, p. 238.

²⁷ M. Corda, *Arti e mestieri...* 1987, pp. 32, 109-110; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ...*2001, p. 261.

²⁸ M. Corda, *Arti e mestieri...* 1987, p. 56, nota 47.

²⁹ M. Corda, *Arti e mestieri...* 1987, pp. 55-56, nota 47; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ...*2001, p. 257; C. Masala, *L'Arciconfraternita...* 2013, pp. 103-105.

³⁰ M. Corda, *Arti e mestieri...* 1987, p. 56, nota 47; C. Masala, *L'Arciconfraternita...* 2013, pp. 64-65.

³¹ M. Corda, *Arti e mestieri...* 1987, pp. 49, 183; M.G. Scano, *Pittura e scultura...* 1991, p. 75; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ...*2001, p.278; F. Viridis, *Artisti napoletani in Sardegna nella prima metà del Seicento*, Dolianova 2002, pp. 176-179, 236-237; Idem, *Artisti e artigiani...* 2006, pp. 85-87, 383-384, 389-394.

³² A. Pasolini, *Oreficeria siciliana...*, 2016.

³³ M. Pinna, *Indice dei documenti cagliaritani del Regio Archivio di Stato dal 1323 al 1720*, Cagliari 1903, doc. 958.

³⁴ F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, pp. 228-229; M.G. Scano Naitza, *Marmorari/pittori: quale rapporto?*, "Artisti dei Laghi", 1, 2001; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, pp. 107-108, 221, 412-416.

³⁵ M.G. Scano, *Pittura e scultura...* 1991, pp. 197-198; M.G. Scano Naitza, *La pittura del Seicento*, in *La società sarda in età spagnola*, a cura di F. Manconi, II, Quart 1993, pp. 146-148; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, pp. 110-113; 275-277, 417.

³⁶ A. Pasolini, *Il mercante ligure Giovan Francesco Savona, la cappella di Sant'Antonio di Padova ad Iglesias ed il retablo della Vergine del Parto*, "Biblioteca Francescana Sarda" XIV (2011), doc. 35. Nel 1676 Beninato entrò in società con l'intagliatore Giuseppe Stilla (F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p. 142, doc. 97).

³⁷ M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ...*2001, pp. 261-262; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, pp. 147-154; M. Schirru, *Il maestro Onofrio de Amato, scultore, plastificatore e architetto siciliano nella Sardegna del Seicento*, "Lexikon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo", 10/11, 2010, pp. 111-116.

³⁸ Il 13 gennaio 1683 s'impegna a realizzare il Retablo di S. Antioco nel Collegio gesuitico a Cagliari (ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Sciolti*, 461). Sul retablo iglesiente: L. Siddi, *L'altare di S. Antioco nel duomo di Iglesias*, "Giornale della Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici, Storici di Cagliari e Oristano", numero unico (1991), pp. 6-7.

³⁹ F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p. 222.

⁴⁰ Come prova d'esame, De la Rosa realizzò «un quadro ab sas rosetas y bola tot tornejat, un parell de candeleros y una columna».

⁴¹ Il 25 febbraio 1676, Domenico de Milacho prestò 15 scudi a Onofrio de Amato (ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 1288, f.118). Non sappiamo se fosse imparentato con il mercante Antonio Milacho, che il 16 marzo 1672 fu nominato dall'amministrazione civica di Cagliari console della Nazione Sarda in Napoli (ASCC, Sezione Antica 397, II).

⁴² Testimone in un atto notarile del 1711 (ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 1808, f. 33), era forse parente del siciliano Pere de Xaca (Pietro Sciacca), che il 1 dicembre 1680 chiese

alla maestranza di poter esercitare il mestiere di *picapedrer* sulla piazza. In base ai capitoli dell'arte, la risposta fu che «*no se li pot negar sent empero esaminartze*» Dichiarò di trovarsi da tempo in Sardegna dove lavorava come *tallador de pedra*; per due anni fece pratica di scalpellino presso i *mestres* Pau Manca e Sisinni Perra (BUC, *Manoscritti Orrù* 105/22, f.1).

⁴³ F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, doc. 125, p. 470.

⁴⁴ Non sappiamo con quale accusa, Giuseppe Gandorfo nel 1704 fu arrestato dall'Inquisizione episcopale e detenuto nelle carceri reali, l'anno dopo trasferito nella chiesa di S. Saturno per vivere lì con l'eremitano (F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p. 214).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, doc. 124, pp. 469-470.

⁴⁷ F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p. 142, doc. 97. Erano intagliatori anche i figli di Giuseppe Stilla, Carlo e Domenico, che lavoravano nella bottega paterna già dal 1681.

⁴⁸ AAC, Marina QL12, ff. 213v, 417; QL13, ff. 30v, 79v. L. Mocci, *Arredi lignei nella Sardegna meridionale tra Sei e Settecento. L'opera dei Recupo e di Sisinnio Lai*, Università degli Studi di Cagliari, a.a. 1991-1992, rel. Prof. R. Serra, pp. 5-8; P. Bagnaro, *Il retablo della chiesa di Santa Chiara in Cagliari*, "Biblioteca Francescana Sarda" X (2000), pp. 67-81; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori* 2001, p. 277; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, pp. 126-127.

⁴⁹ G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 374; M. Picciau, *San Bartolomeo e me*, in "Giornale Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici", numero unico, dicembre 1991, p. 14.

⁵⁰ Sul simulacro sardo: G. Spano, *Guida...* 1861, p. 374; L. Sididi, *La diffusione ...* 1990, pp. 55-69, fig.9; sul prototipo siciliano: M.G. Burrese, *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Milano 1983, scheda 26; V. Scuderi, *La Madonna di Trapani e il suo santuario*, Trapani 2011.

⁵¹ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, p. 115.

⁵² M.G. Scano, *Pittura e scultura...* 1991, pp. 204-205; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, 2019, scheda 128, p. 154. Sulla devozione: C. Masala, *Il culto di Nostra Signora d'Itria...* 2008; sull'iconografia: M.F. Porcella, *Iconografia e culto di Nostra Signora d'Itria nella Sardegna spagnola*, «ArcheoArte», 2012, supplemento al n.1, pp. 687-701; M. Salis, *Migrazione e variazione di iconografie mariane nel Mediterraneo occidentale tra Italia meridionale, Baleari e Valencia*, in *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Epoca Moderna*, M. Gómez-Ferrer Lozano - Y. Gil Saura eds., «Cuadernos Ars Longa» 8, 2018, pp.229-245.

⁵³ ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Sciolti*, Vol. 461; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p.454.

⁵⁴ BUC, *Manoscritti Orrù*, Vol. 109/1-5.

⁵⁵ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, Scheda 132, p. 158.

⁵⁶ ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Sciolti*, Vol. 468; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p. 158, doc. 114, p. 455.

⁵⁷ ASDC, *Furtei CP2*, c.21.

⁵⁸ L. Mocci, *Testimonianze artistiche nella Sanluri medievale e moderna. Architettura sacra dal XIII al XVII secolo*, Oristano 2002; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, Scheda 135, p. 160.

⁵⁹ Il lavoro fu saldato il 14 luglio 1712: ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Sciolti*, Vol. 541; S. Cuccu-F. Viridis, *Documenti...* cit., 2018, pp. 467-468.

⁶⁰ Sulla statua: A. Pasolini, *Oreficeria siciliana ...* 2016, figg. 9-10.

⁶¹ ASDC, *Villasor CP3*, ff. 63; 75v.

⁶² Il 22 dicembre 1700, Vito de Liso stipulò un accordo con Joan Galceran Seguer, per dorare l'altare di S. Giuseppe Calasanzio a Cagliari e concludere altri lavori, tra cui il retablo di Monte Mayor e quello per Laconi, spartendosi i guadagni, detratti i materiali, *esguix, or, garnassa* (ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 2132, ff. 341-342). Nel 1703 è maggiore III della maestranza. Il 7 settembre 1703, si consorzia con Galceran Seguer e Sisinnio Lay per lavorare insieme fino al 22 giugno 1704 (ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 2134, f. 123; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, p. 428). Nel 1704 con S. Lay e T. Recupo, realizzò il *retablo del Rosario* per San Vero Milis e ricevette l'incarico di dorare i retabli di S. Lorenzo e del Rosario a Villanovafranca (ASC,

Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 362; A. Pasolini–M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, Schede 126-127, p. 153). Tra il 1704 e il 1706 dorò un retablo nella chiesa di S. Croce a Narbolia.

⁶³ *Die 22 Juny 1700 Caller. Si a tots notori com mestre Thomas Recupro scurtor domiciliat en este ciutat de Caller y mestre Vitto Litzo de nassio napulitana resident en esta dita ciutat del notari y testimonis infrits molt be coneguts de llur grat y certa sciencia etc ab thenor del present publich y ver instrument tot temps y hont se vulla perpetuament valedors convenen y ab bona fée prometen y se obligan a Juan Ephes Salis de la vila de Lacuny en Caller personalment trobat a estes coses present etc prior de la Archiconfraternitat del SS. Rosari lo present ayn de d.a vila, assaber que dit Recupro a sos propis gastos y despeses farà a la capella de dita archiconfraternitat un retaulu bo, nou, y conforme lo designe que se ha dat , ab lo requisits que semblants retaulus demanen ab revista cas mester sia de personas peritas, en lo qual hi haurà quatre colunas torneadas ab flors de reliebe y en un nicho en mig per pular lo bulto de Nostra Senora, qual retaulo se posarà sobre lo altar de dita capella y ribarà fins la boveda de aquella y a los custats eo ladus hi haurà dos arpias y ademunt dos angels hu per part, depant amunt de tos de dit retaulu un camp per un cuadro del Espiritu Santo y al derredor depant axibe camp per pular los cuadros per los quinze misteris y en lo baix de det retulu hi haura dos gradas y dos portetas per umplir la dos fachadas de los custats de dita capella. Juntament fara a sos gastos y despeses lo frontal del altar de dita capella de taula entallat. Per mestre Vito Litzo assi mateix a sos propis gastos y despeses de dorar tot dit retaulu ab los camps jaspeats ab vert sobre platta y lo frontal, corrent y obligantse per son conte lo fer venir de Napols o Roma los quinze cuadros ab los quinze misteris y lo cuadro del Espiritu Santo que se posaran en dit retaulu de pintar bona y fina sobre tela. Y present com dit el dit Ephes Salis en lo seu dit nom de Prior de d.a Archiconfraternitat lo presen ayn fent estes coses ab intervencio y concentiment de lo Molt Reverent D.r y Canongie Don Antoni Quesada y Figo Visitador General en tot lo Arquibispato de Oristayn, ab especial decret segons assereix de Sa Senoria Ill.ma y R.ma de son grat y certa sciencia etc en lo referit nom promet y se obliga assaber es al dit Recupro per fer dit retaulu, ab las condissions, pactes y requisits amunt expressats li darà y pagarà de dines propis de dita Archiconfraternitat la quantitat de sixanta escuts valents cent sinquanta lliures de esta moneda de los quals ne li darà y pagara per principi de paga dins lo termini de quinze dias cuaranta escuts y lo restant a la conclusio de dita obra y al dit Litzo per fer dita doradura ab las condissions y requisits també amunt expressat y fer venir ditas pinturas li darà y pagara vuitanta escuts de esta manera curanta escuts per principi de paga dins quinze dias de vuy die present en avant contedors, y lo restant a la conclusio de dita obra de modo tal que no falte requisit digu, obligant se lis tambe sens perjuissi de ditas respective partidas a los gastos que intersciridran per conduhir dit retaulu y cuadros de este ciutat a dita vila de Lacuny, com y tambe de darlis los cavalls necessaris per poder passara dita vila y essent alli de darlis lo sustento necessari fins se hatgia concluit dita obra (ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol.1326, ff. 29-31; cfr. M.G. Scano Naitza, *L'apporto campano...*2005, p.170).*

⁶⁴ Scultore e indoratore cagliaritano residente nel quartiere di Villanova, Sisinnio Lay nel 1689 restaura il tabernacolo di Albagiara. Nel 1696 è pagato per il *retablo* di Villaspeciosa, dipinto da Lucifero Medda. Nel 1698 rinnova la *cona de la Virgen* per la confraternita del Rosario di Nurri. Nel 1698 s'impegna a scolpire in legno due statue di angeli dipinti di cremisi e sgraffiti, sul modello di quelli in marmo del duomo di Cagliari (ASCA, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 1077, ff. 109-110). Nel 1699 dora l'altare maggiore di Sanluri, opera di Tommaso Recupo. Con Sadorro Lochi nel 1701 esegue le statue dei SS. Cosma e Damiano e della Vergine delle Grazie di Sanluri; qui dora un tabernacolo, intagliato da T. Recupo, e le nicchie per i due santi. Nel 1704 riceve 300 scudi per il retablo di Decimoputzu e per la guarnizione di un paliotto. Nel 1707 realizza sei pali per il baldacchino processionale a Siurgus. Nel 1710-1711 dora il *retablo del Santo Cristo* di Sanluri, opera di T. Recupo. Nel 1712-1714 lavora a Villagrecia, Suelli e Serramanna realizzando torcieri dorati e altri interventi. Nel 1715 restaura la statua di S. Efisio e un tronetto a Siurgus. Nel 1718-1722 lavora a Sestu, Quartu e Selargius. Nel 1720 scolpisce tre statue e dora pulpito e un paliotto per Senorbi. Nel 1721 dora quattro retabli perduti a Quartucciu. Nel 1724 dora un retablo nella parrocchiale di Muravera, ancora *in situ*. Nel 1725-1726 lavora ancora a Sanluri. Nel 1732 dora un retablo per Mandas. Fra il 1735 e 1736 dora il tabernacolo di Ortacesus. Nel 1737 scolpisce le statue del Risorto e di Gesù Bambino per Suelli (S. Tomasi, *Memorie del passato. Appunti di storia diocesana di mons. Severino Tomasi*, "Nuovo

Cammino" (Marzo 1954-Dicembre 1964), II, Villacidro 1997, p.485; I. Farci, *Quartu S. Elena. Arte religiosa dal Medioevo al Novecento*, Cagliari 1988, p. 94; L. Mocci, *Arredi lignei...* 1991-1992, pp.5-8; P. Bagnaro, *Il retablo...* 2000, pp.67-81; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ...*2001, pp. 266-267; F. Viridis, *Artisti e artigiani...*2006, pp. 154-157).

⁶⁵ ASDC, *Decimoputzu CPI*, ff. 132v, 133v, 141.

⁶⁶ ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 2171, f. 131; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, doc. 115, pp. 455-457.

⁶⁷ Per confronti: S. Anselmo, *Su Pietro Bencivenni, "magister civitatis politii", e la scultura lignea nelle Madonie*, Palermo 2009.

⁶⁸ Sulla diffusione del culto: *Imatge, devotió i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, a cura di S. Canalda-C. Fontcuberta, Barcelona 2014; R. Martorelli, *Il 'viaggio' dei santi al seguito dei nuovi dominatori nella Sardegna medievale*, in *'Santi che viaggiano'. Mobilità e circolazione di culti religiosi nel Mediterraneo tra Medioevo ed Età Moderna / 'Saints who travel'. Mobility and movement of religious cults in the Mediterranean between the Middle Ages and the Modern Age*, a cura di M.G. Meloni, "RiMe", I/II n. s., dicembre 2017, pp.55-88.

⁶⁹ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, Scheda 134, p. 159. Per approfondimenti: M. Dell'Omo-S. Borlandelli - M. Caldera (a cura di), *Scultura lignea nella diocesi di Novara. I tempietti eucaristici*, Torino 2020.

⁷⁰ ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 2171, f. 59; F. Viridis-S. Cuccu, *Documenti sull'architettura religiosa in Sardegna. Cagliari, II (1556-1733)*, Lanusei 2018, pp. 29-30.

⁷¹ ASDC, *Samatzai C.P.2*, f. 54v.

⁷² ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 803, f. 186; F. Viridis, *Artisti e artigiani...* 2006, pp. 458-459.

⁷³ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, Scheda 136, p.160.

⁷⁴ L. Mocci, *Arredi lignei ...* 1991-1992; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*, 2019, Scheda 137, p. 161.

⁷⁵ Sul *Santo Cristo* di Oristano: R. Serra, *Storia dell'Arte in Sardegna. Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990, p. 77; A. Sari, *Il Cristo di Nicodemo e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, "Biblioteca Franciscana Sarda", I, 2, 1987, pp.281-322; L. Siddi, *L'iconografia del Cristo gotico doloroso nelle province di Cagliari e Oristano*, in *Crocifissi dolorosi*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanzu, Sassari, s.d. [1999], p. 17; A. Pala, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano, un modello di iconografia francescana in Sardegna*, "IKON", III, 2010, pp.125-136.

⁷⁶ L. Mocci, *Arredi lignei ...* 1991-92, p. 8; *Estofado de oro*, cit., pp. 276-277; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, Scheda 148, p. 169.

⁷⁷ C. Masala, *Il culto di Nostra Signora d'Itria...*2008, p. 502.

⁷⁸ L. Siddi, *L'altare di S. Antioco...* 1991, pp. 6-7; A. Casula, *Gli altari e i tabernacoli lignei*, in *La società sarda in età spagnola...*, II, 1993, pp. 178-201, p. 187; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2 019, Scheda 180, p. 192.

⁷⁹ ASDC, *Mandas CP 2*, c. 4; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Schede 138-139, p. 162.

⁸⁰ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 140, p.163.

⁸¹ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Schede 153, 155, pp. 172-173.

⁸² S. Tomasi, *Memorie del passato...*I, p. 577; L. Mocci, *Arredi lignei...* 1991-1992, p. 8; P. Bagnaro, *Il retablo...*2000, p. 71; M.G. Messina-A. Pasolini, *Scultori, intagliatori ...*2001, pp. 276-277.

⁸³ L. Mocci, *Arredi lignei ...*1991-1992, p. 16, nota 5; M.G. Scano, *Pittura e scultura ...*1991, pp.274, 307, nota 322.

⁸⁴ Sulla basilica: I. Farci, *La parrocchiale di Sant'Elena a Quartu. Arte e storia dal XII al XX secolo*, Cagliari 2001.

⁸⁵ S. Murgia, *Muravera e le sue chiese nei documenti d'archivio*, Muravera 2005, pp. 62-64; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Schede 144, 145, p.166.

⁸⁶ Nel 1727 Antonio Colli dora la cassa dell'organo del duomo di Castelsardo, nel 1728 intaglia il pulpito della medesima cattedrale. Nel 1733 realizza sei Crocifissi per S. Gavino a Portotorres; nel

1737 lavora nel Santuario di Valverde ad Alghero. Nel 1753 stipula un contratto per l'altare delle Isabelline a Sassari. Nel testamento (1756) chiede di essere sepolto in S. Maria di Betlem a Sassari; nell'inventario dei beni figurano statue in legno, cartapesta e gesso, candelieri e altri arredi (A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...* 2019, pp. 129-130, nota 35; Schede 282-283, p.279).

⁸⁷ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 303, p.291; Scheda 314, p.296; Scheda 181, p.193.

⁸⁸ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 149, p. 169.

⁸⁹ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Schede 156-158, pp. 174-175.

⁹⁰ ASC, Tappa di Insinuazione di Cagliari, *Atti Legati*, Vol. 1798, f. 539v.

⁹¹ F. Accardo, *Scheda IN 17*, in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, II, Cagliari 1990, p. 164.

⁹² A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 160, p.177.

⁹³ G. Tola-G. Zanzu, *San Paolo di Milis*, Cagliari 1996; A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Schede 161-162, pp. 178-179.

⁹⁴ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 163, p. 180.

⁹⁵ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 165, p. 181.

⁹⁶ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 166, p. 181.

⁹⁷ A. Pasolini-M. Porcu Gaias, *Altari barocchi...*2019, Scheda 396, p. 368.

⁹⁸ M.G. Scano Naitza, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 305-316.

⁹⁹ A. Pasolini, *Ebanisti liguri nella Sardegna del '700: la famiglia Denegri*, "Kronos" 8 (2005), pp. 3-22; F. Viridis-T. Puddu, *I Diana di Siliqua. Scultori e decoratori nella Sardegna del XVIII-XIX secolo*, Serramanna 2012.

PER LA DEFINIZIONE DEL PROFILO BIOGRAFICO DELL'ORAFO GEROLAMO CAMPAGNANI

DI ANITA PAOLICCHI

Nelle collezioni del Museo Nazionale di Storia (*Muzeul Național de Istorie a României*) di Bucarest sono esposti alcuni elementi di una coperta di icona dei primi del Settecento, appartenente a una Vergine con Bambino, esposta e venerata presso il monastero Dintr-un lemn, nella regione di Vâlcea, nella Romania meridionale. I tre pezzi che lo compongono, il nimbo di Maria, la sua mano destra e la corona di Gesù, sono eseguiti attraverso una brillante combinazione di tecniche per ottenere motivi ornamentali estremamente carichi e sontuosi. Le lamine sbalzate e finemente cesellate e traforate sono ornate da una moltitudine di pietre preziose. Alcuni motivi floreali – realizzati con rubini, diamanti e smeraldi – sono evidenziati da motivi vegetali con smalti policromi. La presenza di un nome italiano, quello di Gerolamo Campagnani, inciso sul retro della mano è il punto di partenza per la definizione del profilo biografico di un orafo che appare variamente documentato fra i Balcani e Costantinopoli fra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo¹.

Introduzione: l'icona del monastero Dintr-un lemn

L'icona per cui venne realizzata la coperta è ancora oggi conservata presso il monastero Dintr-un lemn, originato da un eremo costruito – secondo la leggenda – nel luogo dell'apparizione miracolosa di questa icona nel tronco di una quercia, come testimoniato anche dal nome “Dintr-un lemn”, letteralmente “da un solo legno”². Diversi studiosi hanno tentato di datare l'icona, avanzando ipotesi varie, da André Grabar che la considerava un *acheiropoietos* bizantino (IV secolo)³ a Ion D. Ștefănescu che la riteneva opera di un maestro cretese attivo sul Monte Athos nella seconda metà del XVI secolo, anticipandola in seguito alla fine del XV secolo o all'inizio del successivo⁴. La grande oscillazione attributiva è probabilmente dovuta al fatto che l'icona fosse visibile solo in parte, a causa di un ulteriore rivestimento in argento di cui era stata dotata nel 1812, rimosso soltanto nei primi anni Duemila in occasione del restauro della tavola.

Sono quindi forse più affidabili le ipotesi avanzate dagli studiosi successivi, nelle quali si riscontra comunque un'ampia varietà di proposte: alcuni, come Alexandru Efremov, che per primo ha potuto studiare l'icona senza il suo rivestimento metallico, l'hanno considerata un'opera di epoca paleologica (prima metà del XV secolo), riconducendola però a modelli italiani del Duecento⁵, altri l'hanno invece genericamente ritenuta un'opera bizantina del Quattrocento⁶.

Altrettanto incerte sono le informazioni sull'arrivo dell'icona nelle terre romene. L'ipotesi più convincente appare quella di Elisabeta Ne-grău, che, sulla base di osservazioni condotte sulla scena del Giudizio Universale dipinto sull'altro lato della tavola, suggerisce la realizzazione dell'opera in ambito locale, spiegando così gli errori e le forme dialettali presenti nelle iscrizioni, e ipotizzandone l'appartenenza a una comunità monastica bulgara migrata a nord del Danubio nel tardo XV o nel primo XVI secolo⁷.

La coperta di icona

Il prezioso ornamento dell'icona, non menzionato nelle fonti settecentesche, compare nei disegni realizzati dal pittore e fotografo Henric Trenk durante le campagne di ricerca nei monasteri della Valacchia, al seguito dello storico Alexandru Odobescu, nell'estate del 1860⁸.

La decorazione del primo elemento, la corona a raggiera della Vergine ornata da 520 perle, rubini, smeraldi e diamanti, è articolata in tre registri ornamentali a forma di archi di cerchio, composti da motivi floreali in pietre preziose e smalti policromi, di cui quello esterno dominato da tralci vegetali intagliati e cesellati⁹.

La coroncina di Cristo (Fig. 1), anch'essa costituita da una lamina sbalzata, leggermente bombata, è ugualmente ricoperta di motivi floreali e vegetali, e ornata con smalti e una grande quantità di pietre preziose, soprattutto rubini e smeraldi. Al centro del decoro floreale è montato un grande zaffiro blu trasparente. I registri ornamentali sono sottolineati da perle¹⁰.

Il terzo elemento è infine la mano della Vergine, quella che tiene il bambino (Fig. 2): realizzata con una lamina d'oro sbalzata, cesellata con grande meticolosità e precisione di dettagli anatomici come le articolazioni delle falangi, è ornata da un anello sul dito indice, con un rubino con taglio a goccia circondato da diamanti montato su una fascia con un sottile decoro a niello, e da un bracciale composto da sei file di rubini con taglio cabochon alternate a file di smeraldi con taglio quadrato, montati su castoni a forma di fiore con petali smaltati¹¹. Un secondo anello originariamente sul mignolo è andato perduto.



Fig. 1. Gerolamo Campagnani, *Corona di Gesù*, inizi del XVIII sec., oro, smalti e pietre preziose, Bucarest, Museo Nazionale di Storia.



Fig. 2. Gerolamo Campagnani, *Mano della Vergine*, 1711, oro e pietre preziose, Bucarest, Museo Nazionale di Storia.



Fig. 3. Gerolamo Campagnani, *Mano della Vergine*, 1711, oro e pietre preziose, Bucarest, Museo Nazionale di Storia, part.

Nell'insieme, si tratta di una coperta di icona di incredibile valore, sia artistico che monetario, certamente realizzata su richiesta di un facoltoso committente.

L'incisione all'interno della mano della Vergine, in corrispondenza del margine del polso, ci fornisce a questo proposito alcune informazioni fondamentali per tentare di definirne il contesto di realizzazione: un anno, il 1711, riportato in numeri arabi e secondo il calendario gregoriano, e il nome di Gerolamo Campagnani, in caratteri latini scritti in corsivo (Fig. 3).

Gerolamo Campagnani

In ambito romeno questo nome non ricorre in relazione a nessun'altra oreficeria, né è attestato in alcun documento di archivio noto.

La prima ipotesi, quella di identificare nel nome inciso sull'oreficeria il nome di un misterioso donatore, deve indubbiamente essere rigettata: il nome avrebbe dovuto essere inserito all'interno di un'iscrizione donatoria, o quantomeno essere inciso in un luogo visibile. La posizione della firma sul retro della lamina metallica implica indubbiamente che il nome potesse essere letto soltanto prima dell'applicazione della decorazione argentea sull'icona miracolosa.

Considerando la collocazione presso il monastero Dintr-un lemn, una fondazione voivodale, il committente può invece essere identificato in modo piuttosto certo con il voivod Constantin Brâncoveanu (1688-1714) o con un membro della sua famiglia¹². La direzione che riteniamo quindi possa essere seguita è quella di identificare in Gerolamo Campagnani il nome dell'autore del prezioso ornamento.

Il nome ricorre nuovamente in una lettera datata 6 dicembre 1700 indirizzata al bailo Lorenzo Soranzo, riguardante una controversia in corso con i commercianti Gaspar Chazelles e Elias Chazelles, la cui compagnia era fra le più importanti olandesi attive a Costantinopoli nel primo decennio del XVIII secolo¹³. I due fratelli gli avevano prestato 400 leoni (ovvero zecchini veneziani) due anni prima, nel 1698, e chiede-

Anita Paolicchi

Per la definizione del profilo biografico dell'orafa Gerolamo Campagnani

vano la restituzione della somma. Nella lettera Campagnani contesta però la pretesa, ricordando che nel biennio 1698-1700 aveva concesso ai fratelli Chazelles la sua casa a Costantinopoli, mentre lui e il figlio si trovavano in Valacchia¹⁴.

Non ci interessa indagare in questa sede gli sviluppi del litigio che il bailo comunque non riesce a dirimere; la causa in seguito è stata portata all'attenzione del cadì ottomano di Pera ma non si conosce l'esito finale, dato che la decisione non è menzionata nel registro della cancelleria dell'ambasciata della Serenissima a Costantinopoli¹⁵.

La lettera tuttavia fornisce alcuni spunti per cominciare a delineare il profilo di questo ignoto personaggio, che appare muoversi con una certa sicurezza fra i Balcani, dove lo stesso Campagnani afferma di essersi trovato fra il 1698 e la fine del 1700, e Costantinopoli, dove possiede una casa a Büyükdere, nel quartiere di Sarıyer (il più settentrionale della parte europea della città).

Cristian Luca aveva ipotizzato che Gerolamo Campagnani fosse un mercante che si occupa del commercio nei voivodati romeni, con merci acquistate nello spazio extracarpatico o con merci veneziane importate in Valacchia. Tuttavia, questo non spiega perché il suo nome appaia inciso sulla mano della Vergine Maria¹⁶.

Riteniamo invece più plausibile che Gerolamo Campagnani abbia acquistato dai fratelli Chazelles dell'oro per la realizzazione delle sue opere. Questa ipotesi porta però con sé nuovi interrogativi.

Innanzitutto, il fatto che si rivolga al bailo di Costantinopoli suggerisce che si tratti di un veneziano, tuttavia né il nome, né le sole iniziali, ricorrono in alcun elenco degli orafi registrati presso la Zecca, come invece prevedeva la prassi per gli orafi lagunari e più in generale attivi nel Dogato.

Campagnani non sembra quindi essere legato alle corporazioni veneziane, né ad alcuna altra corporazione, come suggerito anche dal fatto che si firmi per intero. Piuttosto sembra allinearsi a una pratica diffusa, condivisa da tutti quegli orafi che lavorano in Valacchia senza aderire a corporazioni, o perché un sistema normativo per la pratica orafa non era diffusa nei luoghi di provenienza, o per sottrarsi al loro controllo. Un esempio è rappresentato dagli orafi bulgari Marco e Iacov che si firmano – in lingua slava ma con caratteri latini – sul fondo di un *kivotion* realizzato per il monastero di Tismana nel 1671¹⁷.

Da una parte ciò rappresenta un'eccezione anche in relazione ad altre oreficerie realizzate per la corte valacca da maestranze veneziane e appartenenti oggi alle collezioni museali romene, che presentano non solo il marchio di garanzia della città di Venezia, ma talvolta anche il nome della bottega o le iniziali degli artigiani o dei responsabili della Zecca. Tali presenze attestano che, pur essendo realizzate certamente sulla base di precise indicazioni dei committenti, come suggerito dalla presenza delle iniziali di Șerban Cantacuzino II Măgureanu su alcuni piatti o, nel caso di oreficerie liturgiche, da particolari scelte iconografiche riconducibili esclusivamente alla destinazione in ambito ortodosso, la loro realizzazione è avvenuta nella città lagunare¹⁸.

Dall'altra, la presenza di Campagnani come orafa attivo direttamente in Valacchia, apparentemente incompatibile con il profilo di un orafa veneziano, appare più verosimile se si considera il contesto fecondo rappresentato dal regno di Constantin Brâncoveanu. Il suo voivodato, in un'epoca politicamente complicata, in una zona compresa fra la grande potenza asburgica e il dominio ottomano in costante espansione verso il nord dei Balcani, venne caratterizzato da un grande fermento culturale: la sua corte

accolse, e in taluni casi offrì riparo e protezione, a intellettuali e artigiani provenienti tanto da Occidente quanto da Oriente. Basti pensare allo stesso consigliere Anton Maria del Chiaro, o ai numerosi orafi sassoni transilvani originari di Sibiu e Braşov che lavorarono per Brâncoveanu anche sottraendosi al controllo delle corporazioni orafe dei luoghi di origine, talvolta rischiando l'espulsione, o al celebre caso della comunità della città bulgara di Čiprovci, a maggioranza cattolica, che per sfuggire alla repressione ottomana conseguente a una rivolta, riparò a nord del Danubio¹⁹.

L'ipotesi della presenza in Valacchia di questo orafo veneziano trova conferma anche nel fatto che, come anticipato, l'ornamento dell'icona deve necessariamente essere stato realizzato direttamente in Valacchia, poiché la mano è stata indubbiamente ricalcata sulle misure della mano dell'icona che si trovava già all'epoca presso il monastero Dintr-un lemn²⁰.

Il profilo biografico di Gerolamo Campagnani, seppur ancora lacunoso, si distingue per la sua eccezionale capacità di muoversi fra Venezia, i Balcani e Costantinopoli, come testimoniato già dalle poche certezze cronologiche sulla sua vita, rappresentate dal soggiorno in Valacchia fra il 1698 e il 1700, a cui segue un periodo di lunghezza indefinita a Costantinopoli, presumiamo presso la sua residenza a Büyükdere, e successivamente da un nuovo soggiorno in Valacchia, a Vâlcea, in occasione della realizzazione della coperta di icona nel 1711.

Infine, se per quanto riguarda il XVI secolo le informazioni sugli orafi valacchi o residenti in Valacchia sono estremamente lacunose, relativamente al secolo successivo prove documentarie (ad esempio contratti di acquisto di terreni e abitazioni) dimostrano come almeno una ventina di orafi abitassero nel centro di Bucarest, nei pressi della corte, dove ancora oggi esiste una chiesa chiamata "Chiesa degli orafi"²¹. Affermarsi al servizio della corte prevedeva quindi una forte competizione, a cui si aggiungeva il fatto che la corte non esitava a rivolgersi alle botteghe orafe di altre città in Transilvania (in particolare i grandi centri di Sibiu e Braşov), ma anche come abbiamo visto aprendosi al mercato veneziano. È quindi necessario ipotizzare altri contatti di Gerolamo Campagnani con la corte valacca nell'intervallo fra i due periodi nelle terre romene, che motivino la scelta di questo orafo per la realizzazione di una commissione prestigiosa e preziosa come la coperta di icona di Dintr-un lemn²².

NOTE

¹ Prime osservazioni su quest'orafa sono state in passato da me presentate in occasione del convegno internazionale "Venezia e l'Europa Orientale tra il tardo Medioevo e l'Età moderna" (Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia, 2016) e del convegno internazionale "Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România" (Museo Nazionale di Arte della Romania, Bucarest, 2023).

² L'eremo è attestato a partire dal 1578-1579, ma sulla leggenda della sua fondazione la prima fonte è rappresentata dalle cronache del siriano Paolo di Aleppo che visita la Valacchia alla metà del Seicento. Elisabeta Negrău, *The double-sided icon in Dintr-un lemn Monastery*, in *Études byzantines et post-byzantines*, 7 (2016), pp. 97-116, e bibliografia precedente; Nicoleta Stanca, Valentin Ciortea, *Dintr-un Lemn Monastery (Romania). Between Legend and Historical Reality*, in *Dialogo Journal*, 4/1 (2017), pp. 223-232; *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI.I (Paul de Alep), a cura di M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1976, pp. 188-189; Paul din Alep, *Jurnalul de călătorie în Moldova și Valahia*, a cura di Ioana Feodorov, Editura Academiei Române/Editura Istros, București/Brăila, 2014. Un'immagine dell'icona è disponibile al seguente URL: <https://www.crestinortodox.ro/icoane-facatoare-minuni/icoana-maicii-domnului-la-manastirea-dintr-lemn-119761.html>

³ Apud Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Editura Meridiane, București 2002, p. 28.

⁴ Ion D. Ștefănescu, *L'icone de la Vierge de Monastère Dintr-un Lemn*, in *Byzantium*, 6 (1931), pp. 601-612, in particolare pp. 601-602, figg. 45-46. Questa ipotesi venne ripresa anche da Radu Crețeanu, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, Editura Meridiane, București 1966, p. 25.

⁵ A. Efremov, *Icoane românești*, pp. 28-29.

⁶ Per una rassegna delle varie ipotesi attributive si rimanda a E. Negrău, *The double-sided icon in Dintr-un lemn Monastery*, p. 100.

⁷ E. Negrău, *The double-sided icon in Dintr-un lemn Monastery*, p. 108.

⁸ Il 29 gennaio del 1860 il Consiglio dei ministri dei Principati Uniti aveva decretato una serie di misure per la conservazione del patrimonio romeno, incaricando l'archeologo Alexandru Odobescu di realizzare una campagna di ricognizione nelle regioni Mehedinți, Vâlcea, Gorj, Dolj e Argeș. Odobescu venne quindi affiancato da Henric Trenk, il quale, con attenzione quasi fotografica, produsse in tale occasione una serie di preziose testimonianze tanto sull'aspetto degli edifici, quando sul loro patrimonio. Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, Editura Meridiane, București 1991, pp. 276-287.

⁹ Altezza 30,2 cm, larghezza 68 cm, peso 2,90 kg.

¹⁰ Altezza 19,3 cm, peso 0,44 kg. In totale si contano 124 pietre preziose e perle.

¹¹ Altezza 39,80 cm, peso 0,54 kg.

¹² Sulla munificenza del voivod Constantin Brâncoveanu nei confronti delle fondazioni monastiche ortodosse, e in particolare nei confronti del monastero Dintr-un lemn si vedano: Radu Crețeanu, *Mănăstirea dintr-un Lemn*, București 1966, p. 31-36; Ioan Barnea, *Ctitoriile bisericești ale lui Constantin Brâncoveanu*, «Biserica Ortodoxă Română», 115/1-6 (1997), pp. 146-147.

¹³ A.H. de Groot, *The Dutch Nation in Istanbul, 1600-1985: A contribution to the social history of Beyoğlu*, in A.H. de Groot, *The Netherlands and Turkey: Four hundred years of political, economical, social and cultural relations. Selected essays*, İstanbul, 2007, p. 41.

¹⁴ ASV, *Bailo a Costantinopoli. Cancellaria*, b. 319 II, senza numero, *ad datum* (6 dicembre 1700).

¹⁵ C. Luca, "Neguțătorii streinu" de țară. *Negustorii alogeni din Țările Române*, in Cristian Luca (a cura di), *Negustorimea în Țările Române, între Societas Mercatorum și individualitatea mercantilă, în secolele XVI-XVIII*, Galați University press, Galați 2009, pp. 136-138.

¹⁶ C. Luca, "Neguțătorii streinu" de țară, pp. 136-138. Si segnala che l'autore trascrive il nome come "Campagnano", è tuttavia indubbio che si tratti della stessa persona.

¹⁷ Il *kivotion* si trova ora nelle collezioni del Museo Nazionale di Arte della Romania. Anita Paolicchi, *The Kivotion of Tismana Monastery*, in Maria Alessia Rossi e Alice Isabella Sullivan (a cura di), *Mapping Eastern Europe*: <https://mappingeasterneurope.princeton.edu>.

¹⁸ A. Paolicchi, *Tracce veneziane nelle collezioni romene: note per una nuova lettura di alcune oreficerie marchiate*, «OADI – Rivista dell'osservatorio per le arti decorative in Italia» 24, 2021 (open access).

¹⁹ P. Király, *Die Čiprovecer in Ungarn*, «Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae» 47/1-2 (2002), pp. 1-23.

²⁰ Questa seconda osservazione di deve a Ștefan Burda in *Tezaure de aur din România*, București 1979, nota 205, p. 56.

²¹ Biserica Zlătari (zlătarii <sl. Zlatar, oro).

²² Una possibile risposta potrebbe senza dubbio emergere dall'indagine dei carteggi e dei libri dei conti della famiglia Chazelles (AIN, Sect. Archives Privées, E667, Livres de comptes de Chazelles), o dall'indagine dei materiali d'archivio relativi al bailato di Costantinopoli (ASV, Bailo a Costantinopoli). Si segnala che il già citato Ștefan Burda – sulla base di caratteri stilistici – aveva ipotizzato per la mitra attribuita a Antimo d'Iberia, portato da Constantin Brâncoveanu a Bucarest, dove venne installato come metropolita, la stessa paternità di Gerolamo Campagnani. Tuttavia, questa ipotesi non ha avuto seguito nella bibliografia e meriterebbe forse di essere ripresa in considerazione.

Anita Paolicchi

Per la definizione del profilo biografico dell'orafa Gerolamo Campagnani

IL PRESBITERIO DELL'ORATORIO DI SANTA CITA: ECHI RENIANI NELLA GIUDITTA DI GIACOMO SERPOTTA

DI NICOLA ATTINASI

Entrando all'interno dell'oratorio di Santa Cita si rimane inevitabilmente colpiti dal candore dell'articolato sistema decorativo in stucco che si mostra in tutta la sua vitalità sulle pareti dell'aula. La decorazione dell'oratorio, appartenente ad una delle compagnie più prestigiose della città, la Compagnia del Rosario di Santa Cita nata nel 1570 dalla scissione di un gruppo di confrati della Compagnia del Rosario in San Domenico, doveva essere all'altezza dell'autorevole committenza e soprattutto avere lo scopo precipuo di esaltare la Madonna del Rosario attraverso la rappresentazione dei relativi misteri¹. La paternità dell'apparato decorativo dell'oratorio fu a lungo discussa, in particolare agli inizi del Novecento. La realizzazione in due fasi dell'aula e del presbiterio poneva infatti delle controversie circa lo scarto stilistico tra le due parti. Le differenze tra presbiterio e aula (che si ritenevano realizzate contestualmente tra il 1717 e il 1718) avevano spinto parte della critica a ritenere quest'ultima di generica bottega serpottiana o addirittura di altri stuccatori. Filippo Meli, tuttavia, non solo confermò quanto già aveva affermato il Mongitore circa l'attribuzione dell'opera a Giacomo Serpotta, ma stabilì una differenza cronologica tra le due zone². Sulla controfacciata il complesso macchinario decorativo approntato dallo stuccatore trova il suo punto più alto, con tutti quei putti intenti a distendere l'enorme e pesante drappo su cui sono adagiati i famosi *teatrini* raffiguranti in questo caso i Misteri Gloriosi³. Elemento cardine dell'intera controfacciata è il rilievo raffigurante la Battaglia di Lepanto, la cui collocazione, al centro e proprio in corrispondenza del seggio dei Superiori della compagnia, non fa altro che sottolineare l'importanza dell'episodio come centro semantico di tutto l'apparato: Il successo di Lepanto nel 1571 sin da subito si configurò, nella propaganda politica e religiosa del Cattolicesimo, come episodio emblematico non solo del trionfo dell'Europa cristiana, ma soprattutto della benevola intercessione della Madonna del Rosario. Tale retorica ritrova un contesto di generale ottimismo durante gli anni del pontificato di Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689): Il 1683 è infatti l'anno della sconfitta dell'armata turca che assediava Vienna, evento che a livello simbolico viene recepito, a distanza di più di un secolo, come un parallelo della vittoria di Lepanto. I confrati di Santa Cita avrebbero così rinvigorito il ricordo della protezione accordata dalla Vergine del Rosario alle armate cristiane⁴. Il trionfo d'armi legato a Lepanto trova ulteriore arricchimento grazie ad una serie di elementi (Bandiere, armi, armature ed elmi) che ripropongono il tema iconografico di ascendenza classica della panoplia⁵ alla cui estremità stanno seduti due giovinetti: quello sulla sinistra poggia la mano su un elmo,



Fig. 1. Giacomo Serpotta, 1717-18, *Giuditta con la testa di Oloferne*, stucco, Palermo, Oratorio di Santa Cita.

del mistero sottostante. È la primavera del 1686 quando Giacomo Serpotta dà inizio ai lavori, che si concluderanno nei primi mesi del 1689⁹. È da collocarsi invece tra il 1717 e il 1718 la decorazione del presbiterio dell'oratorio. Datazione confermata dal documento, rintracciato da Enrico Mauceri e ripubblicato da Filippo Meli, secondo il quale lo stuccatore si impegna a «fare tutto il stucco del Cappellone, cioè affacciata di fuori dov'è l'arco maggiore, l'affacciata di dentro, li lati e dammuso giusta la forma del disegno fatto da detto di Serpotta», probabilmente non totalmente *ex novo* poiché nel documento in questione si specifica che alcune parti, come «uno dell'Angeli a lato di detti letterini debbano restare per essere mano del detto di Serpotta»¹⁰ forse perché già realizzati durante la prima fase dei lavori tra il 1686 e il 1689. Siamo negli anni in cui era da poco stata terminata la decorazione del vicino oratorio di San Domenico, all'interno del quale alcune delle Allegorie si presentavano come vere e proprie dame abbigliate secondo la più aggiornata moda del tempo. Pizzi, merletti, man-

quello sulla destra, con lo sguardo chino verso il basso, poggia invece la sua mano su un turbante. Cristiano il primo, e musulmano il secondo: immagini allegoriche, dunque, della vittoria cristiana sugli Infedeli. Sulle pareti laterali altri teatrini accolgono le scene relative ai Misteri Gaudiosi e Dolorosi⁶. Sopra ognuno di essi si adagiano due figure allegoriche e tre putti che partecipano attivamente alla rappresentazione che va in scena sotto di loro. I putti “commentano” gli episodi sacri con i loro gesti o li “interpretano” a modo loro, si sorprendono talvolta per quello che viene raccontato o si spaventano, altre volte ancora sono del tutto indifferenti, indaffarati come sono nei loro scherzi e giochi infantili⁷. La loro tenerezza e spontaneità trasfigurano così in un senso di generale gioia e leggerezza il messaggio dei singoli misteri. Compiono poi qui le Allegorie, destinate, come i putti, a diventare anch'esse cifra distintiva degli oratori serpottiani. Sedute alla base delle lesene delle finestre, costituiscono insieme ai putti una schiera ininterrotta di sculture per l'intera lunghezza delle pareti⁸. Ognuna di esse significativamente e simbolicamente legata all'episodio

telli, copricapi e gioielli sono il “costume da scena” di queste nobili figure che, dalla ribalta delle nicchie, «si offrono come attrici di uno spettacolo a chi sia al centro dell’aula [...] apparse all’improvviso sulla scena multipla e, per un lampo magico [...] bloccate dal direttore di scena»¹¹. Con i loro abiti alla moda, le Allegorie di San Domenico sono dunque espressione di quell’eleganza e di quell’ostentazione per il lusso che prelude ad un gusto settecentesco più schiettamente rococò. Lo stesso piglio aristocratico e sofisticato lo si ritrova nelle figure all’ingresso del presbiterio dell’oratorio di Santa Cita. Le due figure bibliche di Ester e Giuditta «eleganti dame di corte quasi sopraffatte da drappaggi e strascichi [...]»¹² che fiancheggiano l’ingresso del presbiterio mostrano chiaramente il loro conformarsi agli atteggiamenti aristocratici, eleganti e raffinati che erano propri delle Allegorie in San Domenico. Le affinità sono notevoli soprattutto con le figure della *Sapienza* e della *Giustizia*, collocate anch’esse all’ingresso del presbiterio del vicino oratorio. Spicca, in particolare, la figura di *Giuditta* (Fig. 1). Questa, vestita sfarzosamente, con un raffinato copricapo piumato, rivolge lo sguardo verso l’alto. Con il braccio sinistro raccoglie con baldanza la sua veste all’altezza dell’anca, mentre con il destro impugna ancora la scimitarra rivolta verso il basso. Proprio ai piedi di Giuditta troviamo la testa mozzata di Oloferne che la donna, con una certa insolenza, spinge con il suo piede, quasi che la sua preoccupazione fosse più rivolta in realtà a ostentare l’elegante calzatura che fa capolino dal panneggio. Nel momento in cui Serpotta si trova a lavorare alla decorazione del presbiterio dell’oratorio, la presenza sull’altare della pala di Maratti, commissionata nel 1689 e collocata nel 1695¹³, e il generale orientamento al Classicismo barocco già manifestato in altre occasioni dall’artista potrebbero aver influenzato in un certo senso la scelta del modello utilizzato per la figura di *Giuditta*¹⁴. Il prototipo della figura serpottiana sarebbe infatti da individuare in un’opera di un altro grande esponente del Classicismo barocco, il bolognese Guido Reni, che raffigura proprio la stessa eroina biblica. Ad essere più precisi, il riferimento non è direttamente all’opera di Reni ma troverebbe una più plausibile mediazione nell’incisione che ne trae il francese Sébastien Vouillemont nel 1638, derivata a sua volta da una copia dell’originale reniano (Fig. 2). La probabile commissione della *Giuditta con la testa di Oloferne* di Reni sarebbe da ascrivere al cardinale, mecenate e collezionista, Ludovico Ludovisi, nipote di papa Gregorio XI (1621-



Fig. 2. Sébastien Vouillemont da Guido Reni, 1638, *Giuditta con la testa di Oloferne*, incisione, Torino, Raccolta Stampe e Disegni Biblioteca Nazionale Universitaria.

Nicola Attinasi
Il presbiterio dell’oratorio di Santa Cita

1623). Costui trascorse gli ultimi anni della sua vita a Bologna dove si trovava, tra il 1627 e il 1631, il cardinale e legato pontificio Bernardino Spada. Il cardinale Spada era un collezionista di opere dello stesso Reni, anche sotto forma di copie, e probabilmente si deve a lui la commissione di una coppia di tele, conservate presso la Galleria Spada, copie della Morte di Lucrezia e della Giuditta con la testa di Oloferne¹⁵. Da queste due copie Sébastien Vouillemont avrebbe tratto nel 1638 due incisioni¹⁶, una delle quali si ritiene qui presa a modello da Serpotta per la realizzazione della sua Giuditta. Le somiglianze, nonostante qualche lieve adattamento, sono palesi. Lo sguardo rivolto verso l'alto e il collo tornito che accompagna il movimento della testa, il braccio destro teso a tenere la scimitarra puntata verso il basso, gli ampi sbuffi delle maniche e il modo con cui il panneggio della veste ricade sul corpo e sui piedi dell'eroina biblica, sono tutti tratti che accomunano l'opera dello stuccatore all'incisione di matrice reniana. Risultano tuttavia evidenti alcuni accorgimenti che distaccano l'opera dello stuccatore dall'incisione (si veda ad esempio il copricapo piumato o le eleganti calzature conformi alla moda del tempo). Questi servono però ad "attualizzare" e ricondurre al proprio stile il modello di riferimento. Uno stesso approccio, d'altra parte, era stato adottato per la recente decorazione dell'oratorio di San Domenico, all'interno della quale venivano riplasmati in maniera analoga i riferimenti all'antico che erano stati presi come punto di partenza per la genesi di alcune delle allegorie. Come già nell'oratorio di Santa Cita e ancor di più in quello di San Lorenzo, le indicazioni relative all'elaborazione delle varie figure allegoriche dell'oratorio di San Domenico sono da rintracciare nel testo dell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Tuttavia, l'estro di Serpotta fece sì che le indicazioni del testo servissero semplicemente come traccia generale per una rielaborazione del tutto personale. Le matrici culturali che caratterizzano l'iconografia delle varie figure allegoriche dell'oratorio di San Lorenzo, e in particolare nell'oratorio di San Domenico, si muovono su due linee. La prima legata ad una estetica ispirata al gusto corrente, la seconda trova invece la sua linfa vitale nel riferimento alla statuaria antica. Linee non sempre parallele, ma destinate invece a mescolarsi con risultati del tutto originali. Proprio questo aspetto si rivela di particolare importanza. Innanzitutto, perché il saper combinare il dato più caratteristico del reale (risultato di un attento ed evidente sguardo al vero) con un meditato e accorto riferimento ai moduli classici, colloca Serpotta a pieno titolo nell'ambito della dottrina classicista di stampo belloriano. In secondo luogo, questa raffinata contaminazione tra il gusto per l'antico e il dato reale diventa parte integrante dello stile dell'artista a tal punto che i diretti riferimenti all'antichità possono essere sapientemente dissimulati in un elegante e sottile gioco combinatorio tra fonti e spunti diversi¹⁷. Per ritornare alla *Giuditta* di Santa Cita, le varianti rispetto alla stampa potrebbero essere anche il risultato di una commistione di più immagini, secondo una prassi tipica del *modus operandi* dell'artista. Si consideri a questo punto la rappresentazione che dello stesso soggetto fa il messinese Filippo Tancredi nella chiesa della Gancia intorno al 1706 (Fig. 3), tra l'altro in associazione anche in quel caso con l'altro soggetto biblico che ha come protagonista Ester, come avviene con le figure in Santa Cita¹⁸. Il particolare del copricapo della scultura serpottiana, ad esempio, sembra rievocare proprio lo stesso dettaglio presente nell'affresco di Tancredi. Analogo



Fig. 3. Filippo Tancredi, 1706 ca., *Giuditta con la testa di Oloferne*, affresco, Palermo, chiesa di Santa Maria degli Angeli, detta della Gancia.

Nicola Attinasi
Il presbiterio dell'oratorio di Santa Cita

poi il modo con cui il braccio destro ricade verso il basso accompagnato dall'ampio gonfiarsi della manica. I modelli e gli stimoli che Serpotta seppe cogliere nel corso della sua carriera sono innumerevoli, e in questo caso, come in tutti gli altri, sarebbe difficile stabilire con assoluta certezza quando e in che maniera l'artista possa essere venuto a conoscenza della fonte figurativa individuata che poi autonomamente rielabora e plasma nella forma che si presenta ai nostri occhi¹⁹. D'altra parte, materiale come quello delle stampe circolava seguendo le strade più diverse. In ogni caso, però, un riferimento iconografico come quello individuato non solo conferma quanto il capillare sguardo di Serpotta fosse attento a carpire quegli stimoli e quelle sollecitazioni più funzionali alla definizione della singola opera, ma si dimostra inoltre conforme al gusto, del Classicismo in questo caso, cui era improntata la cultura artistica del tempo a Palermo e non solo.

NOTE

¹ Sulle vicende della fondazione, della composizione sociale della compagnia del SS. Rosario e della sua collocazione nel contesto palermitano si vedano P. Palazzotto, *L'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita Storia e Arte* in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Palermo 1999; P. Palazzotto, *Giacomo Serpotta. Gli oratori di Palermo. Guida storico artistica*, Palermo 2016; o il più recente contributo P. Palazzotto, *Fluidità sociale e ambizione: la compagnia del SS. Rosario in S. Zita di Palermo committente d'arte tra Giacomo Serpotta e Carlo Maratti nel XVII secolo* in G. Bongiovanni, P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Carlo Maratti la Madonna del Rosario e Santi*, Palermo 2021, pp. 41-55. La scelta di decorare interamente in stucco l'oratorio, osserva Palazzotto, si inserisce con coerenza con quanto già fatto o fosse in fase di realizzazione negli altri oratori palermitani: la scelta era infatti quella di allestire una quadreria sulla scorta di oratori come quello di S. Stefano al Monte di Pietà o il vicino e "rivale" oratorio di San Domenico, oppure dare prevalenza alla decorazione in stucco come era stato fatto negli oratori del Carminello, di San Mercurio, della Carità in S. Bartolomeo e della compagnia della Pace. Peraltro, negli ultimi tre intervenne, a ridosso dei lavori in Santa Cita, lo stesso Giacomo.

² F. Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, Palermo 1934, pp. 142-145. La difficoltà nel dirimere la questione era aggravata dal fatto che il superiore della Compagnia del periodo impediva la consultazione degli archivi temendo che un'eventuale attribuzione ad un altro artista avrebbe compromesso il prestigio dell'oratorio.

³ Nei documenti rintracciati da Meli non si nomina nessun architetto che indirizzasse Serpotta nella gestione dei lavori in Santa Cita. Garstang, tuttavia, suppone inizialmente la presenza di Giacomo Amato, per poi rivedere questa ipotesi e chiamare in causa invece Paolo Amato, cfr. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 295. Elemento tipico della ricerca espressiva di quest'ultimo è la cosiddetta "pietrificazione dell'effimero", ossia il voler riproporre in forme solide le componenti tipiche dell'architettura effimera, cfr. S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007, p. 63. Una collaborazione con Paolo Amato si era in effetti già verificata nel 1681, quando Giacomo e il fratello Giuseppe realizzarono la perduta decorazione in stucco del presbiterio di San Giorgio dei Genovesi, cfr. B. Fasone, *Gli stucchi serpottiani in S. Giorgio dei Genovesi in Palermo: un documento inedito*, in "BCA Sicilia", ns. a.a. III-IV, 1993-1994, pp. 56-64. Il repertorio figurativo prevedeva statue e putti, virtù e angeli e soprattutto una "cortina" su cui collocare l'immagine del Crocifisso. Dunque, anche in questo caso, una finta coltre di stoffa così come in Santa Cita. Palazzotto, oltre a citare tutta una serie di casi di drappi scultorei, propone come riferimento stringente per la coltre dell'oratorio l'addobbo della Cattedrale per le esequie di Filippo IV nel 1666, il cui autore fu proprio Paolo Amato, cfr. P. Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)*, Milano 2015, pp. 94, 100, 104. Teodoro Fittipaldi riteneva invece il drappo di Santa Cita frutto di una collaborazione con il pittore Antonio Grano sulla base di tre suoi disegni accomunati dalla presenza di un grande tendaggio retto da putti o angeli, la cui forma a baldacchino però, secondo Garstang, poco avrebbe a che fare con Santa Cita, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 295. È plausibile però un riferimento ad un altro disegno di Grano, ossia il frontespizio del volume del Festino del 1686 il cui architetto fu però Paolo Amato che vede Santa Rosalia in gloria sulla città di Palermo con alle spalle un drappo sorretto in più parti da putti.

⁴ D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo (1656-1790)*, Palermo 2006, p. 58. Alla liberazione di Vienna vennero tra l'altro dedicati i festeggiamenti del Festino del 1684 alla cui organizzazione partecipò Paolo Amato, cfr. P. Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento...*, 2015, p. 101.

⁵ Secondo Garstang, tale tema iconografico avrebbe dei diretti precedenti all'interno del contesto cittadino, come il basamento della statua bronzea di Carlo V in Piazza Bologna o il monumento a Filippo IV sul piano del Palazzo Reale. Palazzotto nota poi una probabile citazione dell'Ares Ludovisi, restaurato nel 1622 da Bernini: l'elsa della spada sembrerebbe una citazione dello stesso particolare

del famoso gruppo scultoreo. Citazione certo molto circoscritta, ma plausibile: la scultura viene infatti illustrata alla tavola 38 del volume di François Perrier *Segmenta nobilium signorum e statuarum* del 1638. Un testo che Serpotta userà in svariate occasioni. Garstang nota, infine, come il vago motivo della testa muliebre, al di sopra della battaglia, lo si ritrovi alla base della statua della Vergine nell'altare della Madonna Libera Inferni progettato da Paolo Amato nel 1684, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...* 2006, pp. 51, 59).

⁶ Serpotta si inserisce nel solco di una tradizione scultorea che risale dai rilievi guginiani fino al Laurana, appropriandosi della forma tradizionale dei teatrini e trasformandone la spazialità, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...* 2006, pp. 79-81. Alcuni dei teatrini in Santa Cita palesano un diretto collegamento con i rilievi della Tribuna guginiana della Cattedrale: Meli ritiene infatti la *Pentecoste* dell'oratorio una traduzione dell'omonima composizione del Gagini, cfr. F. Meli, *Giacomo Serpotta...*, 1934, p. 145. Garstang collega il rilievo dell'*Assunzione* sia con il fregio della *Dormitio Virginis* in Cattedrale sia con la scena dell'*Assunzione* dell'ancona marmorea della chiesa di Santa Cita. Un ulteriore legame con i rilievi guginiani è individuato nella *Salita al Calvario* di chiara derivazione raffaellesca, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...* 2006, p. 82; G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967, p.32. Espliciti riferimenti a modelli pittorici emergono infine in altri teatrini. Trattandosi della raffigurazione dei Misteri del Rosario, il collegamento più immediato è forse il grande quadro del 1540 di Vincenzo da Pavia della vicina chiesa di San Domenico raffigurante la Madonna del Rosario attorniata dai relativi Misteri, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 1990, p. 296. A Vincenzo da Pavia Serpotta guarda anche per il rilievo della Natività, ispirato esplicitamente al quadro di analogo soggetto, dipinto entro il 1556, collocato all'interno della chiesa della Gancia, cfr. P. Palazzotto, *Venite Adoremus. Natività d'arte nelle chiese di Palermo dal XII al XIX secolo*, Palermo 2004, pp. 36-37.

⁷ Sulla derivazione dai putti di François Duquesnoy e in generale dal contesto più generalmente romano si vedano G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, 1967, p. 20; D. Garstang, *Giacomo Serpotta...* 2006, p. 68-70; P. Palazzotto, *Techinque and Inspiration in the work of Giacomo Serpotta Master of Ornament*, in *Res Literaria République des Savoirs*, Roma 2016, p. 183. Tra i contributi più recenti sul tema cfr. R. Lattuada, *Piccoli segreti di un genio: alcune fonti visive e incisive per la produzione di Giacomo Serpotta in Il Bello, l'Idea e la Forma. Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, Palermo 2022, pp. 325-330.

⁸ Le Allegorie sono le parti decorative che palesano più chiaramente un rimando al barocco romano. La fonte iconografica viene individuata da Meli nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, cfr. F. Meli, *Giacomo Serpotta...*, 1934, p. 144. Le figure allegoriche di Santa Cita sono però sedute, a differenza del testo in questione dove vengono rappresentate in piedi (e come accadrà d'altronde nei successivi oratori). Proprio la scelta di raffigurarle sedute spinge a rivolgersi verso possibili modelli romani. Allegorie sedute possono rintracciarsi ad esempio lungo la navata di Santa Maria del Popolo o sugli archi della navata di San Pietro. Ma sono i monumenti funebri gli apparati dove figure allegoriche di questo genere ricorrono più frequentemente: si pensi al monumento del Cardinale Carlo Bonelli, realizzato su disegno di Carlo Rainaldi (1674 ca.) all'interno della chiesa di Santa Maria sopra Minerva o alla cappella Ginetti in Sant'Andrea della Valle disegnata da Carlo Fontana o ancora i monumenti Gastaldi in Santa Maria dei Miracoli, cfr. S. Grasso, *Il valore della tradizione* in S. Grasso – G. Mendola – C. Scordato – V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, Leonforte (EN), 2015, p. 49; P. Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento...*, 2015, p. 87. Garstang propone un riferimento invece al catafalco funebre di Sisto V in Santa Maria Maggiore del 1591, in particolare per le figure sedute dipinte e scolpite attorno al feretro papale da artisti tardomanieristi quali il Cavalier d'Arpino, Ventura Salimbeni, Jacopo Zucchi, etc. e rappresentate in incisioni di Francesco Villamena, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 2006, p. 63.

⁹ G. Mendola, *L'oratorio del Rosario in Santa Cita* in S. Grasso, G. Mendola – C. Scordato – V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, Leonforte (EN) 2015, pp. 28-31.

¹⁰ E. Mauceri, *Giacomo Serpotta*, in "L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e d'Arte Decorativa", IV, Roma 1901, p. 166; F. Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, Palermo 1934, p. 249.

¹¹ G. Carandente, *Giacomo Serpotta*, 1967, pp. 73-74.

¹² D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, 2006, p. 70.

¹³ Il dipinto è stato oggetto di un recente restauro, cui è stato dedicato il volume di G. Bongiovanni, P. Palazzotto, M. Sebastianelli, *Carlo Maratti la Madonna del Rosario e Santi*, Palermo 2021. Sulle vicende relative alla commissione dell'opera si veda il contributo di Palazzotto. La pala, commissionata nel 1689, giunse a Palermo nel 1695. La commissione si inseriva nel contesto cittadino come con la precisa volontà di competere con gli altri grandi nomi che almeno dal 1600 popolavano gli oratori palermitani. Se non intere quadre, diversi oratori potevano vantare infatti pale d'altare di pittori di chiara fama. Si consideri innanzitutto, per citarne solo alcuni, il Caravaggio della compagnia di S. Francesco in S. Lorenzo, o il Van Dyck della cugina compagnia in San Domenico, o ancora un perduto Guercino del distrutto oratorio del SS. Sacramento in S. Nicolò alla Kalsa. Lo stesso Maratti, proprio in quest'ottica, avrebbe chiesto ad Antonio Grano una copia della pala di Van Dyck. L'incarico affidato a Maratti nel 1689 si pone, osserva Palazzotto, in continuità cronologica con i lavori serpottiani, segno quindi che anche l'intervento del pittore di Camerano rientrava coerentemente all'interno di una visione complessiva e organica della decorazione, che aveva quindi il preciso scopo di focalizzare l'attenzione sul ruolo del rosario, in maniera forse anche più accentuata di quanto non avessero già fatto i vicini di San Domenico. A conferma di ciò si consideri che a fare da intermediario con il pittore fu infatti un tale Giuseppe Maratti, confrate della compagnia dal 1678. Costui era stato congiunto del governatore proprio negli anni in cui si stabilì la commissione a Serpotta, e forse potrebbe aver ricoperto un ruolo significativo per tale incarico. In ogni caso, la pala riscosse subito un enorme successo, come conferma la lettera di ringraziamento inviata a Maratti dai confrati il 4 agosto 1695 e posta da Giovan Pietro Bellori a conclusione della vita dell'artista. In breve, la presenza di un Maratti in Sicilia divenne modello imprescindibile per la pittura isolana. Sull'eredità del dipinto in Sicilia si veda il contributo di Gaetano Bongiovanni. Sui bozzetti e i disegni preparatori per l'opera, si veda invece il contributo introduttivo di Simonetta Propseri Valenti Rodinò.

¹⁴ Antonia Nava Cellini la ricollega alla *Fortezza* (1685 ca) realizzata da Camillo Rusconi per la cappella Ludovisi nella chiesa romana di Sant'Ignazio, cfr. A. Nava Cellini, *La Scultura del Settecento*, Torino 1982, p. 75.

¹⁵ *Guido Reni E L'Europa. Fama E Fortuna*, catalogo della mostra (Frankfurt, 1 dicembre 1988-26 febbraio 1989) a cura di S. Ebert Schifferer – A. Emiliani – E. Schleier, Bologna 1988, p. 146.

¹⁶ F. Candi, *D'après le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna 2016, p. 117.

¹⁷ Sono davvero innumerevoli gli esempi di questa prassi, e l'argomento meriterebbe una più ampia e approfondita trattazione, ma si consideri qui, a titolo esemplificativo, il caso della *Fortezza* dell'Oratorio di San Domenico. La scultura «nasconde in realtà un'abile reinterpretazione di figure prassiteliche come l'Apollo sauroktōnos (conservato fra il 1650 e il 1870 nella Villa Borghese di Roma ed ora al Louvre)», cfr. G. Cosmo, *Giacomo Serpotta, Prassitele e la formazione romana* in "Commentari d'Arte. Rivista di Critica e Storia dell'Arte", II, 4, gennaio-aprile 1997, Roma, p. 49. Ma il riferimento è, per così dire, celato da una sofisticata e complessa rielaborazione. Ciò che spicca sicuramente è l'aspetto da elegante e raffinata dama, chiara espressione di quel gusto prerococò di cui si è detto. La generale temperie culturale di gusto francese all'inizio del secolo sicuramente spiega queste incursioni così "alla moda", ma tramite più concreti potrebbero individuarsi anche in questo caso in fonti a stampa come quelle ad opera di incisori come Nicolas Bonnart, Nicolas Arnoult, Jacques Lepautre, etc. raffiguranti dame e gentiluomini della corte francese impegnati in svariate attività e abbigliati in vario modo secondo gli indumenti più in voga del momento, cfr. D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, Palermo 1990, p. 297; S. Grasso, *Lo spettacolo globale* in S. Grasso – G. Mendola – C. Scordato – V. Viola, *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in San Domenico*, Leonforte (EN) 2015, p. 53.

¹⁸ M.G. Paolini, *Aggiunte al Grano e altre precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania 1982, p. 337; C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, p. 171.

¹⁹ Si vuole qui avanzare una supposizione del tutto ipotetica relativa alla presenza a Palermo del pittore, allievo di Maratti, Giacinto Calandrucci, tornato da Roma nella sua città natale tra la primavera e il settembre del 1706 per affrescare la volta dell'Oratorio di San Lorenzo, cfr. F. Meli, *Giacomo Serpotta...*, 1934, p. 267; M. B. Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucci, commento alla biografia*, in L. Pascoli, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, edizione critica, Perugia 1992, p. 756.

Calandrucci muore però nel febbraio del 1707 lasciando incompiuta la volta dell'oratorio che viene completata dal fratello Domenico, anche lui pittore. Quest'ultimo, in assenza di un testamento e in comune accordo con altre due sorelle, decide di mantenere l'usufrutto di tutti beni dell'artista, cfr A. Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, in "Bollettino d'Arte", LXXXVI, s. VI-118, ottobre-dicembre 2001, p.79. Domenico rimane a Palermo fino al 1709 quando ritorna a Roma dove muore nell'agosto dell'anno successivo, cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, *Giacinto Calandrucci...*, 1992, p. 756. Tra le stampe, le incisioni e le opere di loro proprietà risultano non solo una «Lucretia e Giuditta copie ritoccate di Guido» citate nell'inventario del 1737 dei quadri, ma soprattutto, nell'elenco delle stampe di diversi autori, risultano una «Giuditta e Lucretia del d.o. (Guido Reni)», cfr. A. Desmas, *L'universo artistico di un allievo di Maratti...*, 2001, p. 102. Lotto n. 29, p. 114. Lotto n. 680. Il fatto che i riferimenti, tanto per le copie nell'inventario dei quadri quanto per le due stampe, siano, congiuntamente, alla Lucrezia e alla Giuditta del pittore bolognese fa supporre che sia i quadri che le due stampe fossero riproduzioni delle due opere facenti parte della collezione Spada (a loro volta, si è visto, copie di Reni). Estremamente plausibile, dunque, che le due stampe in questione fossero proprio quelle realizzate da Sébastien Vouillemont nel 1638. Si potrebbe dunque ipotizzare che Calandrucci e il fratello avessero con loro tali stampe, che Serpotta abbia avuto modo di visionarle e che ne abbia potuto trarre dei disegni che poi, anche a distanza di diverso tempo, rielabora e riutilizza in maniera del tutto autonoma e originale? È impresa ardua, e forse vana, cercare di fissare con assoluta certezza questa ipotesi. I canali erano certamente molteplici e differenziati.

DONI LITURGICI D'ARGENTO DA VENEZIA SUL LAGO DI COMO DI RITA PELLEGRINI

Come ha messo in luce un convegno di qualche anno fa, «una presenza significativa all'interno del patrimonio artistico dell'antico territorio della diocesi di Como sono i donativi di opere d'arte inviate da coloro che abbandonavano la patria e si trasferivano nei principali centri italiani ed europei alla ricerca di opportunità di lavoro o per migliorare la loro posizione professionale»¹. Le opere in questione comprendono pitture, sculture, tessuti e oreficerie ed è su queste ultime che qui porremo la nostra attenzione. Molti di questi donativi preziosi, specialmente quelli provenienti da Palermo, da Roma e da Napoli e afferenti all'Alto Lario, alla Valtellina e alla Valchiavenna, sono stati studiati sistematicamente² e sono risultati oggetto di indagine e di approfondimento anche su alcune pagine di questa rivista³. Si tratta di suppellettili sacre, generalmente in argento, per le quali è stato spesso possibile ricostruire anche vicende storiche particolari che le concernono⁴. Altri oggetti, provenienti da diverse città italiane oppure da paesi stranieri, sono stati resi argomento di ricerca senza considerarne il legame storico con il processo emigratorio e spesso ne è stata redatta una scheda a tutt'oggi passibile di molti approfondimenti⁵. Sono inoltre ancora numerose le suppellettili sacre rimaste inedite. L'arco temporale della loro produzione, per quanto concerne quelle fino ad ora note, si estende tra il XVI e il XIX secolo.

L'emigrazione storica a Venezia dalla diocesi di Como è stata studiata in modo abbastanza analitico soltanto per due aree, la Valchiavenna e la Valtellina, entrambe estese in provincia di Sondrio⁶. Rispetto al territorio propriamente comasco, invece, i riferimenti bibliografici a tale fenomeno sono ad ora piuttosto scarsi e vi si farà menzione nei casi specifici qui presi in considerazione.

In questo scritto si prenderanno in considerazione alcuni esempi di suppellettili sacre di manifattura veneziana legate alla emigrazione in laguna dal Lago di Como.

A quanto emerge da una prima ricognizione su larga scala effettuata in diocesi di Como⁷, le oreficerie storiche sacre venete e veneziane non parrebbero costituire una percentuale rilevante del patrimonio generale. Fra i doni degli emigrati sembra prevalgano, soprattutto in riferimento agli studi condotti in Valchiavenna e in Valtellina, le oreficerie romane, napoletane e palermitane⁸.

L'acquisto diretto di oreficerie da parte delle chiese della diocesi di Como sulla piazza veneziana non fu invece, per quanto fino ad ora indagato, un mezzo di rifornimento praticato, pur con sporadiche eccezioni. Si cita qui il caso della fabbriceria della chiesa plebana di S. Lorenzo di Mandello, paese

del ramo di Lecco del Lario, che nel 1762 acquistò due lampade pensili in metallo argentato a Venezia⁹.

Un primo esempio di dono veneziano proveniente dall'emigrazione è localizzabile nella chiesa di San Lorenzo della località di Laino in Valle Intelvi, una valle che si inoltra verso la Svizzera salendo dal ramo comasco del Lario. Caratteristica di questo territorio fu per secoli l'emigrazione di maestranze specializzate e di artisti, diretti all'interno della penisola o in Europa, ove essi trovarono importanti commissioni di lavoro. È questo un fenomeno che si inquadra in quello più ampio della «emigrazione degli artisti [...] nella “regione dei laghi”»¹⁰. Gli studi hanno rivelato che, nonostante l'impegnativa carriera di molti di tali maestri d'arte, essi «difficilmente rompevano il filo rosso che li legava alla “patria”», essendo dimostrabile come «l'affezione verso la terra natia conduceva le consorterie di maestri ad imparentarsi tra loro prediligendo contrarre matrimonio con fanciulle delle zone di provenienza e spesso figlie di colleghi e consociati»¹¹.

Accanto ad emigrati divenuti celebri come artisti, rimangono figure locali trasferitesi altrove delle quali non è ad ora nota la professione. Una di esse è quella del lainese Francesco Bainsi, che i documenti ci indicano come emigrato a Venezia e benefattore del proprio paese natale. Una nota d'archivio del 13 giugno 1668 testimonia che il Bainsi aveva inviato in patria una offerta per la costruzione della porta della chiesa parrocchiale: «E più ricevuto l'oblazione per fabricare la porta della chiesa parrocchiale di S. Lorenzo acordata con m.^r Eleonardo Reddi come per scrittura publica fatta tra il s.r curato del luoco officiali et huomini della comunità in scudi 75 da lire 6 imperiali per caduno, ricevuto da me sindaco in una partita scudi 25 da m.^r Francesco Bainsi habitante in Venetia oriondo di questo luoco di Laino mandati per tall'effetto L. 300»¹² (Fig. 1). Altre carte documentano che Francesco Bainsi morì a Venezia, lasciandovi una figlia monaca cappuccina professa, e che istituì un legato di messe per la propria anima, nonché un lascito per un oratorio da costruirsi a Laino¹³.

I dati documentari rilevati negli archivi si incontrano con quelli materiali: nel Museo d'Arte Sacra di Scaria, paese della Valle Intelvi, è custodita una pisside proveniente dalla parrocchia di Laino che reca sul piede una iscrizione riferita all'emigrato di cui si è parlato: francesco bainsi e francesca bainsi fece un donativo ala chiesa de san loren-

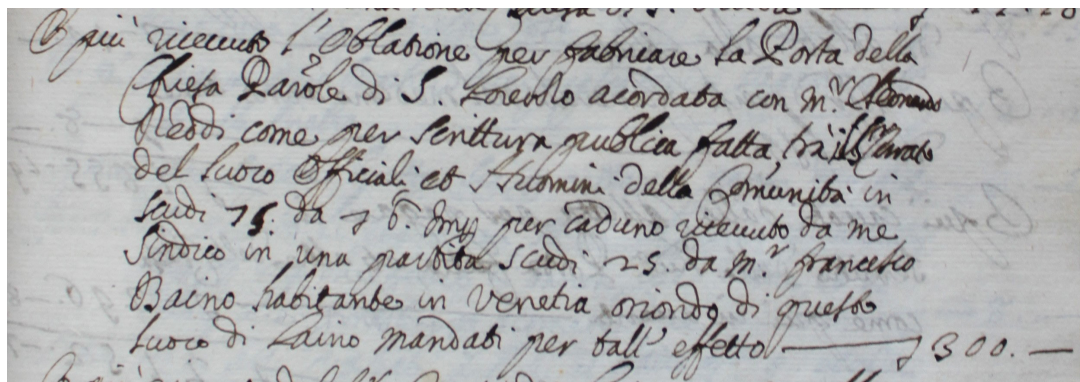


Fig. 1. Nota di donazione fatta nel 1668 alla chiesa di S. Lorenzo di Laino (CO) da parte Francesco Bainsi abitante a Venezia.

zo de laino · 1664 (Fig. 2)¹⁴. Il manufatto (h = 25 cm; 2r al piede = 9 cm) è di produzione veneziana, come testimoniato dai suoi punzoni, costituiti dal pubblico sigillo di San Marco in una variante utilizzata nel XVII e nel XVIII secolo¹⁵ e dal marchio della bottega delle Tre Corone¹⁶. Non è presente il contrassegno dell'artefice, elemento del resto difficilmente rinvenibile sulle oreficerie veneziane, pur essendo comunque noti argentieri che lavorarono per la bottega in questione¹⁷. Si tratta di un modello che rimanda a una tipologia di calici e pissidi nella quale spicca in modo particolare il sistema gambo-piede fittamente inciso con piccoli motivi fitovolutiformi e bordato da cornicette concentriche a ovoli e a fogliami. Vi si può ravvisare l'evoluzione da modelli del primo Seicento nei quali tale sistema "fittamente inciso", a propria volta derivato da ricchi moduli cinquecenteschi con incisioni di tipo figurativo¹⁸, era formato da un piede più sviluppato in senso conico e da un nodo bulbiforme, come nel calice veneziano del 1600-1620 conservato a Bertinoro (Forlì Cesena)¹⁹. Nella pisside di Laino il bulbo è strozzato da due assi orizzontali che rendono poco netta la figura



Fig. 2. Pisside veneziana donata da Francesco Baini e Francesca Baini alla chiesa di S. Lorenzo di Laino (CO) nel 1664.



Fig. 3. Reliquiario veneziano di S. Gattardo (1714-1716) appartenente alla omonima chiesa di Dongo (CO).



Fig. 4. Contrassegno della bottega veneziana del Trofeo sul reliquiario di S. Gottardo di Dongo (CO).

di un'unità tridimensionale formata dall'incrocio perpendicolare di due crocette con capicroce gigliiformi e arrotondati.

Territorio di emigrazione verso il Veneto, in particolare verso Venezia e Vicenza, fu anche, almeno tra il XVI e il XVIII secolo, l'Alto Lario Occidentale, area a flusso pluridirezionale e in cui le tappe di destinazione erano generalmente collegate allo specifico paese di origine del flusso medesimo. In questa regione si distinsero storicamente tre aree geografiche procedendo da sud verso nord: la pieve di Dongo, quella di Gravedona e quella di Sorico. Fra le tre, ad essere più spiccatamente connotata anche da una emigrazione verso Venezia fu la pieve di Dongo, sia per quanto riguarda i suoi paesi costieri che per quelli posti nei monti²⁰. Da Dongo, il paese a capo della pieve, l'emigrazione verso Venezia è testimoniata dal Cinquecento al Settecento grazie a una serie di atti notarili che evidenziano come vi fosse anche un coordinamento con emigranti di paesi della valle annessa, quali Garzeno e Germasino²¹. A Venezia emigrarono pure famiglie di elevato ceto sociale e alcune di esse mantennero in Dongo interessi anche legati alla comunità ecclesiastica, come i Turconi²², famiglia di alto rango, che nel 1731 dalla laguna conservava un proprio diritto di giuspatronato sul Lario²³. Viceversa, da Dongo si nominavano procuratori per gli interessi economici coltivati a Venezia, come facevano i nobili Ranzetta Schenardi nel 1735²⁴.

Fra le chiese di Dongo, quella maggiormente amata dai fedeli, nonché in passato importante meta di pellegrinaggio, è un piccolo santuario dedicato a San Gottardo in cui, come ebbe a scrivere il locale arciprete nel 1929, la reliquia del venerato patrono «è racchiusa in una graziosa statuetta di argento massiccio»²⁵, sulla quale le notizie d'archivio sono molto avare. Il reliquiario (Fig. 3) è alto 24 cm con diametro al piede di 9.3 cm. Non presenta alcuna iscrizione. Sotto il piede reca tre punzoni: due marchi identici sono costituiti dal pubblico sigillo di San Marco con lettere f×p nella variante utilizzata negli anni 1671-1716²⁶; il terzo incuso corrisponde al contrassegno della bottega all'insegna del Trofeo (Fig. 4), attiva a Venezia tra il 1714 e il 1750. Se ne evince che il manufatto debba essere datato tra il 1714 e il 1716, epoca in cui presso

del nodo e contribuiscono a creare con gli internodi sotto e soprastante un gioco verticale continuo di aperture e restringimenti dal piede alla coppa. Quest'ultima presenta un evidente contrasto di luminosità rispetto al fusto, a motivo di una lavorazione a battitura che, nella sua eleganza, accentua la raffinatezza dell'oggetto. La medesima lavorazione a battitura si trova nel coperchio, le cui rifiniture incise e dorate creano giochi di luce con la coppa e la cui croce sommitale costituisce elemento caratterizzante per il manufatto. Non si tratta infatti della solita crocetta bidimensionale, ma

Rita Pellegrini

Doni liturgici d'argento da Venezia sul Lago di Como

tale bottega lavorarono Andrea Fulici e Nicolò Ragno²⁷. Di fatto gli aspetti formali e decorativi dell'opera rimandano ancora in buona parte al gusto del secolo precedente. Il piede, con bordo appiattito a disco e inciso a motivi fitomorfi su sfondo puntinato, si presenta sagomato nella parte principale, lavorata a cesello con testine cherubiche fra nemi. Al centro si diparte un breve fusto troncoconico cesellato a foglie d'acanto e interrotto da un internodo tornito su cui poggia un piccolo nodo piriforme con applicate tre testine angeliche aggettanti. Sopra un ulteriore internodo tornito e strozzato è posta la statuetta di S. Gottardo, poggiante su nuvolette da cui sbucano teste di cherubino. Il santo, mitrato e senza alcun attributo, è rappresentato in atto benedicente e sostiene idealmente con la mano sinistra la piccola teca circolare per la reliquia. I paramenti sacri sono decorati sul verso della statuetta con il metodo della puntinatura. La teca è stata incastrata saldamente alla statua. Al suo interno, su uno sfondo di stoffa cremisi, è attualmente visibile soltanto una cedola bianca su cui sono stampate a grandi caratteri le lettere s. g. Non appare visibile alcuna reliquia, sebbene in un repertorio di fine '800 l'arciprete di Dongo abbia dichiarato che si trattava di reliquie di tipo osseo²⁸.

Il piede e il nodo del manufatto presentano singolari somiglianze con quelli del reliquiario dei Patroni del duomo di Muggia, opera sulla quale è stato rilevato il solo bollo leonino e che è stata assegnata al XVII-XVIII secolo²⁹. Si tratta in effetti di un modulo tipico dell'epoca, sviluppato anche in forme raffinate, come quella di un calice di bottega veneziana conservato nella sacrestia della basilica di S. Antonio a Padova³⁰, e destinato a essere ancora utilizzato nel secondo quarto del Settecento³¹.

Ad una relazione del 14 luglio 1898, redatta in prospettiva di una visita pastorale, l'arciprete Giuseppe Angelinetti allegò un elenco delle reliquie presenti in parrocchia, specificando quali fossero dotate di autentica e quali ne fossero prive. A proposito di quelle conservate nella chiesa di San Gottardo, egli scrisse che «in S. Gottardo vi è la reliquia del santo, custodita in una statuetta d'argento massiccio che ne rappresenta l'effigie» senza ulteriori specificazioni³². In effetti, presso l'archivio parrocchiale non è stata reperita alcuna autentica relativa alla reliquia della statuetta veneziana.



Fig. 5. Ostensorio veneziano della prima metà del XVIII secolo appartenente alla chiesa dei SS. Donato e Clemente di Germasino (CO).

Un paese dei monti di Dongo connotato da forte spinta emigratoria fu quello di Germasino che nel 1643 si caratterizzava come la località con maggior percentuale di emigrati di tutta la pieve donghese³³. Da qui si sviluppò soprattutto una importante emigrazione verso Palermo, almeno fino al XVIII secolo³⁴. Accanto ad essa si manifestarono fenomeni più modesti di spostamento verso Venezia³⁵. È ad uno di questi che va fatta risalire la traduzione in patria di un ostensorio raggiato in argento che andò a sostituirne uno di tipo ambrosiano trasformabile in pisside, ancor oggi conservato dalla locale chiesa parrocchiale dei SS. Donato e Clemente (Fig. 5). Al vecchio ostensorio fanno chiaro riferimento le visite pastorali di fine Seicento e dei primi anni del Settecento³⁶. Dopo la metà del XVIII secolo, i primi atti di visita pastorale che nominano espressamente il nuovo ostensorio d'argento risalgono al 1764, quando il canonico della cattedrale di Como, Giovanni Volta, in visita a Germasino, «[...] reperit Panem Angelorum in Hostia Magna in Hostensorio argenteo radiato recentis structurae cum lunula deaurata bipartita recognito alio aereo piramidato apto pro minoribus festis, [...]»³⁷. I due ostensori, l'antico e il veneziano, vennero elencati in un inventario agli atti della visita pastorale dell'11 luglio 1770: «[...] un ostensorio d'ottone adorato con vetro fatto a gulia anticho [...] / un ostensorio d'argento con suo baldachino di legno adorato, e guernito con tela d'argento e cristalli [...]»³⁸. Stando dunque ai documenti e considerando che gli atti della visita pastorale del 1754 non contengono elementi determinanti per un giudizio, l'ostensorio veneziano di Germasino potrebbe datarsi intorno alla metà del XVIII secolo.

Il manufatto (h = 44 cm; 2r al piede = 14,5 cm) non reca iscrizioni che consentano di risalire a un donatore. Venne già succintamente schedato in passato³⁹. Risulta punzonato in più punti con il pubblico sigillo territoriale del “Leone in moleca”⁴⁰, mentre sulla cornice anteriore della teca presenta due marchi: il contrassegno del “pubblico sazador” Zuanne Premuda, documentato in Zecca dal 1695 e riscontrato almeno fino al 1766⁴¹ e un incuso dell'artefice. Su quest'ultimo vanno fatte alcune precisazioni. Il marchio è male impresso, ma da ripetuti confronti, vi si leggono le iniziali b l, come nei contrassegni d'autore nn. 89 e 90 riportati da P. Pazzi⁴². La rassomiglianza maggiore si riscontra con il n. 90, datato fine XVII-inizio XVIII secolo, piuttosto che con il n. 89 che, essendo datato XVIII secolo, si adatterebbe meglio ai riscontri temporali documentari accertati. Resta dunque aperta l'ipotesi che il manufatto possa essere retrodatato rispetto a quanto suggerito dalle carte d'archivio e che sia stato donato anni dopo la sua realizzazione. Rimane tuttavia anche possibile che il marchio d'autore n. 90 possa essere stato utilizzato per un periodo più lungo rispetto a quanto fin qui individuato.

Il piede dell'ostensorio presenta elementi in comune tra forme mutate dal Seicento e ancora in uso nella seconda metà del XVIII secolo e altre tipiche della seconda metà del Settecento e già neoclassiche⁴³: a un largo bordo esterno puntinato corrisponde una parte interna molto sagomata e ordinatamente suddivisa da costoloni appena accennati in cartelle ornate da un motivetto di vago rimando rococò. Il nodo piriforme reca tre testine aggettanti ed è sormontato da due nodi a bocciolo che sostengono un ricettacolo con raggi a raggi raggruppati e intercalati da fiocchetti di nemi. Sulla cornice della teca alcune testine cherubiche sono appena accennate

dal bulino. All'apice sovrasta la statua del Redentore, elemento tipico degli ostensori veneziani del XVIII secolo⁴⁴.

Si tratta di un caratteristico modello di ostensorio raggiato veneziano settecentesco di cui l'esemplare germasinese rappresenta una tipologia semplificata rispetto a forme ricercate quali sono l'ostensorio della chiesa dei Carmini Santa Croce di Vicenza, nel quale il gambo è sostituito da una figura angelica e altri elementi scultorei fanno la loro comparsa sulla raggiera e sul piede⁴⁵, oppure l'ostensorio della Collezione Penitenti ex IRE ora IPAV di Venezia⁴⁶.

L'emigrazione dalla pieve di Sorico, territorio posto alla sommità della costa occidentale del lago di Como, è stata studiata specialmente tra XVI e XIX secolo determinando come mete principali Ancona, Roma e Palermo, oltre a Napoli, a Ravenna e alla Savoia⁴⁷.

Le conoscenze ad ora acquisite non hanno rilevato episodi di emigrazione verso il Veneto. Tuttavia, fra i beni della chiesa plebana di S. Stefano di Sorico è conservata una piccola capsula porta-reliquie proveniente da tale territorio e non è ipotizzabile sia giunta fra i beni ecclesiastici locali se non come dono.

La capsula (4 x 6 cm compreso l'appiccagnolo) ha forma ovoidale con coperchio inserito a cerniera sotto l'appiccagnolo e inciso in superficie a bulino. Una cornicetta esterna, interrotta nel punto di incastro con la sottostante teca da una decorazione fitomorfa, racchiude al proprio interno l'immagine di una zuccina fiorita (Fig. 6). Quest'ultima ha assunto in varie culture un significato simbolico legato all'abbondanza e alla fecondità e conseguentemente alla rigenerazione e all'immortalità⁴⁸. Nell'iconografia cristiana le cucurbitacee in genere vennero collegate al tema della resurrezione a causa di una erronea traduzione di un vocabolo del Libro di Giona nella Versione dei Settanta⁴⁹.



Fig. 6. Capsula veneziana portareliquie (fine XVIII - inizio XIX sec.) della chiesa di S. Stefano di Sorico (CO).



Fig. 7. Sigillo di S. Marco impresso sulla capsula portareliquie della chiesa di S. Stefano di Sorico (CO).



Fig. 8. Reliquie contenute nella capsula veneziana della chiesa di S. Stefano di Sorico (CO).

spetta a quella della S. Croce e un tale contenuto può spiegare anche la scelta della simbologia decorativa utilizzata per il coperchio della capsula in riferimento alla Croce come strumento di Salvezza.

Fra i documenti riguardanti la chiesa di S. Stefano di Sorico non è stato possibile rinvenire traccia delle reliquie in oggetto. Agli atti della visita pastorale del 1770 risultavano presenti in sacrestia soltanto le reliquie di S. Stefano e di S. Nicola, «le autentiche delle quali», si specifica nei documenti, «sono state smarrite in tempo dell'illuvione»⁵¹. Il cosiddetto “torrente San Bartolomeo” costituì infatti sempre una minaccia per la località di Sorico provocando alluvioni che si rivelarono gravemente dannose soprattutto nel XVIII secolo, tanto che nel 1783 si intraprese un'opera di deviazione dell'alveo del corso d'acqua⁵². Il “Catalogo di Reliquie” della chiesa del 1898 comprende sei esemplari con autentiche rilasciate tra il 1776 e il 1866, ma nessuno di essi corrisponde al reperto veneziano⁵³. Non è quindi ancora stabilito come e quando la capsula d'argento in oggetto con il suo contenuto di reliquie sia giunta a Sorico.

Sotto il coperchio è impresso il sigillo di San Marco con le lettere n×p. Del punzone sono note due varianti, assegnate alla fine del XVIII – inizio XIX secolo⁵⁰. Quella ritrovata a Sorico somiglia per certi aspetti alla prima e per altri alla seconda variante, ma le lettere sottoscritte all'immagine del Leone paiono piuttosto ispessite (Fig. 7), il che potrebbe spiegarsi con una deformazione subita dal marchio o eventualmente con l'esistenza di una terza variante, oltre a quelle già schedate.

La teca contiene tre reliquie: un frammento del Legno della croce (senza cedola), un frustolo [osseo?] di S. Lorenzo (cedola: *S. Lauren. Lev.*) e un frustolo osseo di S. Sebastiano (cedola: *S. Sebastiani M.*). I reperti sono disposti su una base di stoffa cremisi, separati tra loro da canuttiglia oro. Con quest'ultima è stata modellata anche una piccola croce che contiene al centro la relativa reliquia (Fig. 8).

Fra le reliquie presenti, il primato

NOTE

¹ E. Bianchi, G. Virgilio, *Gli emigranti e i loro regali. L'arte donata in diocesi di Como dal Cinquecento al Settecento*, in atti del convegno *Gli emigranti e i loro regali. L'arte donata in diocesi di Como dal Cinquecento al Settecento* (Como, 15-16 novembre 2019), a cura di E. Bianchi, G. Virgilio, Milano 2021, p. 13.

² M. Zecchinelli, *Arte e folclore siciliani sui monti dell'Alto Lario nei secoli XVI-XVIII*, in "Rivista Archeologica Comense", 131-132, Como 1951; G. Conca Muschialli-G. Monti, *Parole d'argento*, Gravedona 2001; *I tesori degli emigranti*, catalogo della mostra (Sondrio, Sala Ligari della Provincia, 15 marzo – 28 aprile 2002), a cura di G. Scaramellini, Milano 2002; R. Pellegrini, *Tra noc e sass. Storia della comunità di Stazzona*, Gravedona 2004, pp. 83-84; R. Pellegrini, *Gioielli storici dell'Alto Lario. Cultura del prezioso nel periodo dell'emigrazione a Palermo*, Como 2009, pp. 38-45; R. Pellegrini, *Di alcune suppellettili d'argento donate dagli emigrati*, in "Quaderni della Biblioteca del Convento francescano di Dongo", 70, 2013; P. Albonico Comalini-N. Spelzini, *Sulle tracce di antichi "argenti", dono degli emigranti*, in "Altolariana", 3, 2013; P. Albonico Comalini-N. Spelzini, *Altri antichi "argenti", dono degli emigranti*, in "Altolariana", 4, 2014; R. Pellegrini, *Di alcuni argenti napoletani in Valchiavenna*, in "Clavenna", 54, 2015; R. Pellegrini, *Doni d'argento degli emigrati valchiavennaschi tra Sei e Ottocento*, in "Clavenna", 58, 2019; R. Pellegrini, *Segni devozionali della emigrazione storica a Roma nella chiesa di San Martino in Valmasino*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 73, 2020; R. Pellegrini, *La chiesa dei SS. Carlo e Ignazio di Fontaniva e i suoi reliquiari*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 74, 2021.

³ R. Pellegrini, *Argenti palermitani del XVII e XVIII secolo in Valchiavenna*, in "Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 13, 2016; R. Pellegrini, *Suppellettili sacre palermitane donate dagli emigrati all'antica pieve di Sorico*, in "Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", 19, 2019.

⁴ Si veda a titolo esemplificativo R. Pellegrini, *La chiesa dei SS. Carlo e Ignazio...* 2021, pp. 174-175.

⁵ M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio*, Roma 1938; O. Zastrow, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como 1984.

⁶ Una panoramica generale sul tema è offerta in *I tesori degli emigranti...* 2002, pp. 14-15, 18, 20, 23, 26, 28, 37, 42, 43, 55, 89-92, 101-102.

⁷ O. Zastrow, *Capolavori...* 1984, *passim*; *I tesori degli emigranti...* 2002, *passim*.

⁸ Ciò è quanto emerge da una analisi delle schede riportate in *I tesori degli emigranti...* 2002.

⁹ O. Zastrow, *La plebana di San Lorenzo a Mandello del Lario*, Lecco 1994, p. 328.

¹⁰ Si vedano per una panoramica generale: E. Arslan (a cura di), *Arte e artisti lombardi. II. Gli stucatori dal barocco al rococò*, Como 1964; S. Della Torre, *L'emigrazione degli artisti: tradizioni, nuove acquisizioni storiografiche e sentimento del luogo nella "regione dei laghi"*, in atti del convegno *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi* (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como 1996, pp. 11-12.

¹¹ A. Casati, «*Il prezioso monumento*». *I modelli lignei donati da Ercole Ferrata alla patria e il ritrovato Crocifisso eburneo di Pellio di Sotto*, in *Gli emigranti e i loro regali...* 2021, p. 257.

¹² Archivio della Parrocchia di Laino, 2-23, "Documenti Antichi Importanti", "Registro della chiesa di Laino trovato in casa Corbellini – Libro II", c. 32r.

¹³ Archivio Storico Diocesano di Como (ASDCo), Visite Pastorali (VP), 81, cc. 879-880; ASDCo, VP, 83, 2, cc. 32, 40.

¹⁴ O. Zastrow, *Capolavori...* 1984, p. 144, n. 187; E. Bianchi, *Museo d'Arte Sacra di Scaria. Catalogo delle opere esposte*, Milano 2018, p. 85.

¹⁵ P. Pazzi, *I punzoni dell'argenteria veneta. Venezia e Dogado*, Treviso 1992, p. 175, n. 603. Era il bollo apposto dallo Stato Veneto a garanzia della bontà della lega d'oro o d'argento e raffigurava il Leone di San Marco.

¹⁶ P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 155, n. 500. Il contrassegno venne utilizzato nel XVI e nel XVII secolo.

¹⁷ È noto che nel Seicento per le Tre Corone lavorarono Zuan Maria Martini (1651-1671) e Piero Teodori (1653-1673). P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 155; P. Pazzi, *Dizionario aureo*, Treviso 1998, pp. 530, 633.

¹⁸ Si veda l'ostensorio veneziano della seconda metà del XVI secolo della Scuola Grande di San Rocco a Venezia. M. A. Chiari Moretto Wiel, *Ostensorio*, in *I tesori della fede*, catalogo della mostra (Venezia, chiesa di San Barnaba, 11 marzo-30 luglio 2000), Venezia 2000, pp. 164-165.

¹⁹ F. Faranda, *Argentieri e argenteria sacra in Romagna dal Medioevo al XVIII secolo*, Rimini 1990, pp. 176-177.

²⁰ R. Pellegrini, *Emigrazione dall'Alto Lario Occidentale tra XV e XIX secolo. Dati acquisiti, criticità, prospettive*, in atti del convegno *Emigrazione lombarda. Una storia da riscoprire* (Cuggiono, 13-14 novembre 2015) a cura di O. Magni – E. R. Milani – D. Tronelli, Oggiono 2018, pp. 70-75.

²¹ R. Pellegrini, *Dongo. Oltre il conosciuto. Mille anni di storia*, Villa Guardia 2012, pp. 31-32.

²² R. Pellegrini, *Una festa con piva e tamburo in Alto Lario nel 1685*, in "Utriculus", 51-52, 2016, p. 63.

²³ R. Pellegrini, *Dongo...* 2012, p. 381.

²⁴ Atto del 18 luglio 1735 in Archivio di Stato di Como, Notai, Carlo Maria Scanagatta, 3448.

²⁵ R. Pellegrini, *Dongo...* 2012, p. 216.

²⁶ P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 170, n. 574.

²⁷ P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 138, n. 420; P. Pazzi, *Dizionario aureo...* 1998, pp. 74-75, 471.

²⁸ R. Pellegrini, *Dongo...* 2012, p. 149.

²⁹ G. Ganzer, *L'oreficeria del Settecento*, in *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 20 giugno-15 novembre 1992), a cura di G. Bergamini, Milano 1992, p. 311.

³⁰ L. Camerlengo, *Calice*, in *Basilica del Santo. Le oreficerie*, a cura di M. Collareta, G. Mariani Canova, A. M. Spiazzi, Padova 1995, pp. 202-204, n. 17.

³¹ Si veda la parte inferiore del piede-fusto del reliquiario del beato Andrea de' Conti nella basilica di S. Antonio a Padova. C. Rigoni, *Reliquiario del Beato Andrea de' Conti*, in *Basilica del Santo...* 1995, pp. 174-175, n. 83.

³² ASDCo, VP, 223, 3, 1, c 17.

³³ R. Pellegrini, *Le oreficerie palermitane donate dagli emigrati di Stazzona (CO)*, in *Gli emigranti e i loro regali...* 2021, p. 290.

³⁴ R. Pellegrini, *Emigrazione dall'Alto Lario Occidentale...* 2018, p. 71.

³⁵ R. Pellegrini, *Antica vita fra le masoni. Garzeno*, Menaggio 2009, p. 52; R. Pellegrini, *Dongo...* 2012, p. 32.

³⁶ Negli atti della visita pastorale del 22 settembre 1683: «Ss.mum Sacramentum in paucis particulis mediocris formae in pixide pro populo capaci conopeolo rubro vestita in arcuola pervetusta [...]». ASDCo, VP, 68, 2, c. 301. Nei decreti vescovili per la chiesa parrocchiale dei SS. Donato e Clemente visitata il 13 giugno 1699: «Si proveda un vetro per l'ostensorio, che compisca bene tutta la rotondità del med.mo ostensorio, in modo, che non vacilli». Negli atti della visita pastorale dell'8 giugno 1707: «Ss.mum Sacramentum in pixide conopeho tecta in nonnullis particulis bene incisus in sanctuario colore rubro vestito in album mutando cum corporali. [...]». ASDCo, VP, 88, 2, cc. 559, 757. Ancora nel 1731: «Ss.mum Sacramentum in ostia magna servatur in ostensorio orbiculari sufficienti». ASDCo, VP, 109, 1, c. 445.

³⁷ ASDCo, VP, 147, c. 399. Gli atti della visita pastorale precedente, risalente all'8 giugno 1754, contengono un inventario nel quale è nominato «un piccolo ostensorio indorato con la pisside col piede di rame indorato, e sua coppa d'argento», descrizione che può attagliarsi all'antico ostensorio trasformabile in pisside. ASDCo, VP, 139, 2, c. 303.

³⁸ ASDCo, VP, 175, 5, cc. 23-24.

³⁹ O. Zastrow, *Capolavori ...* 1984, p. 96, n. 118.

⁴⁰ P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 175, n. 601.

⁴¹ P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 150, n. 479.

⁴² P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 74.

⁴³ Si confrontino i piedi del reliquiario del beato Andrea de' Conti e quello del cilicio di S. Francesco della basilica di S. Antonio di Padova in C. Rigoni, *Reliquiario del Beato Andrea de' Conti...* 1995,

pp. 174-175, n. 83; C. Rigoni, *Reliquiario del cilicio di San Francesco*, in *Basilica del Santo...* 1995, pp. 177-178, n. 89.

⁴⁴ G. Ganzer, *L'oreficeria del Settecento...* 1992, pp. 308-309, 313; E. Merkel, *Ostensorio*, in *I tesori della fede...* 2000 pp. 165-166; A. Perissa Torrini, *Ostensorio*, in *I tesori della fede...*, 2000 pp. 167-168; M. Bernardi, *Oreficeria liturgica del Vicariato di Dueville*, Fara Vicentino 2004, pp. 128-129, n. 59.

⁴⁵ G. Cozzi, C. Del Mare, *L'oro di Vicenza*, Verona 1994, p. 223.

⁴⁶ S. Lunardon, *Gli oggetti di culto nelle collezioni d'arte dell'IRE*, in *Oro di Venezia. Splendori dell'oreficeria veneziana e veneta dal Medioevo al Neoclassico fino ai giorni nostri*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 9 febbraio-15 marzo 2002), a cura di S. L. Savio, Venezia 2002, pp. 59, 65, n. 17. Più sobrio del precedente, ma sempre di gusto pienamente settecentesco l'ostensorio della Collezione Ospedaletto nella medesima serie in S. Lunardon, *Gli oggetti di culto...* 2002, pp. 59, 64, n. 16.

⁴⁷ M. Zecchinelli, *Arte e folclore...* 1951, pp. 87-89, 108-113; A. Rovi, M. Longatti, *Sorico. Storie di acque, terre, uomini*, Menaggio 2005, pp. 180-182, 234; R. Pellegrini, *Di alcune suppellettili...* 2013, *passim*; M. Longatti, *Ricerche e documenti sull'emigrazione dalle Tre Pievi nei secoli XV e XVI*, in "Altolariana", 4, 2014, p. 45; R. Pellegrini, *Emigrazione dall'Alto Lario...* 2018, p. 77; R. Pellegrini, *Suppellettili sacre palermitane...* 2019, *passim*.

⁴⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, pp. 348-349.

⁴⁹ Si veda E. Urech, *Dizionario dei Simboli Cristiani*, Roma 1995, pp. 116-119. Cfr. anche F. Zeri, *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Milano 1987, p. 16.

⁵⁰ P. Pazzi, *I punzoni...* 1992, p. 172, nn. 585, 586.

⁵¹ ASDCo, VP, 177, 4, c. 24.

⁵² A. Rovi, M. Longatti, *Sorico. Storie...* 2005, pp. 57-61.

⁵³ Vengono descritte le seguenti reliquie: «1. Sepolcro della B. V. e ossa di S. Stefano autentica 1866 gennaio 23; 2. Pallio di S. Giuseppe autentica 1780 novembre 22; 3. Parte della veste di S. Carlo autentica 1776 giugno 13; 4. Ex ossibus S. Aloysii Gonzage autentica 1866 maggio 20; 5. Ex ossibus S. Stephani autentica 1780 novembre 2; 6. Ex ossibus S. Gajetani manca l'autentica». ASDCo, VP, 217, 1, 4, c. 24.

L'INVENTARIO TESTAMENTARIO DEL 1761 DI TOMMASO TRABUCCO DELLA COMUNITÀ NAPOLETANA A PALERMO

DI LUISA CHIFARI

Lungo il corso dei secoli e specialmente sotto la monarchia spagnola, in Sicilia, luogo ricco per la produzione di varie materie prime, molti imprenditori, facoltosi commercianti e mercanti, benestanti e nobili finanziari, molto spesso appartenenti anche alla massoneria, membri di comunità come quelle dei Pisani, dei Genovesi, dei Fiorentini, si recavano nell'Isola per investire in imprese commerciali. Con i notevoli proventi del commercio di tessuti, sete e soprattutto del grano, divennero finanziatori del re di Spagna ed il traffico mercantile di questi beni diede una garanzia dei prestiti concessi al re che conferiva loro, in cambio, titoli nobiliari, feudi e contee. La comunità dei Napoletani presente a Palermo, pur non appartenendo alla classe dei nobili, svolse una intensa e proficua attività nel commercio. Si trattava, cioè, di una borghesia che non si contrappose al sistema feudale, che traeva convenienza dai rapporti tra Napoli e Palermo. Tale collettività occupava alte cariche, sia nell'amministrazione cittadina che nelle istituzioni ecclesiastiche, e poteva vantare qualche privilegio, d'altra parte come le Confraternite e le altre Nazioni estere.

Il peso politico dei tanti commercianti napoletani stanziati a Palermo dipendeva dalla fortuna che riuscirono a costruire sulla base non solo di un rapporto politico che spesso li portò ad acquistare un feudo e a realizzare eleganti dimore, ma sulla base di uno status che via via assunsero attraverso redditi e benefici. Per dirla con Rossella Cancila, «I mercanti stranieri erano infatti coinvolti in una vasta gamma di operazioni in un rapporto diretto con la corona, che si avvale della loro capacità finanziaria per sostenere di volta in volta la propria politica militare, e ne avvantaggiò per questo la penetrazione nel Regno concedendo loro numerosi privilegi.»¹

Emerse, dunque, un ceto sempre più consistente di banchieri e di imprenditori che, provenendo dalle città del nord Italia, si stanziavano in quartieri di appartenenza della loro specifica comunità, la quale si organizzava con servizi di propria pertinenza, come ad esempio le chiese: dei Genovesi (San Giorgio dei Genovesi), dei Pisani (SS. Quaranta Martiri alla Guilla) o dei Napoletani (San Giovanni Battista della Nazione Napoletana). Si riunivano anche in congregazioni, che godevano di privilegi. Maria Concetta Di Natale a proposito delle confraternite di stranieri scrive: «Più o meno ricchi, più o meno nobili, gli aderenti ad una confraternita si adoperano per l'abbellimento della loro sede [...] Tramite [...] lasciti e donazioni, contributi di ogni tipo, laddove è possibile, riescono ad avere nel migliore dei casi una sede autonoma per le loro riunioni [...]»².

Lo Spatrisano sottolinea: «ogni comunità di stranieri ebbe in Palermo, fin dal tempo dei Normanni, particolari privilegi e statuti propri, logge per la trattazione degli affari, quartieri residenziali e chiese proprie»³.

I rapporti politici ed economici tra la Nazione Napoletana trapiantata a Palermo e la stessa città sono dimostrati dai finanziamenti che venivano offerti per affrontare particolari esigenze come ad esempio quelle della chiesa della confraternita dei napoletani, da restituire con interessi spesso pagati dalla comunità stessa che si tassava. Un inedito documento rivela, infatti, un «Donativo straordinario di scudi 400 offerto nel Parlamento generale dè 6 luglio 1786 [...] al Superiore della Chiesa di San Giovanni [...] da doversi corrispondere da diversi ceti di persone e tra essi monasteri, conventi, [...] e Manimorte le più benestanti di Palermo e del Regno»⁴.

La Confraternita di San Giovanni, costituita dai Napoletani nell'omonima chiesa in Palermo, sin da quando nacque eleggeva i suoi Rettori e tra questi Tommaso Trabucco. Facoltoso commerciante, patrizio, campano, del XVIII secolo, trasferitosi in Sicilia, come riferisce Giulia Sommariva, fu colui che contribuì fattivamente con le sue generose offerte proprio alla realizzazione della decorazione interna di questa chiesa dei Napoletani, in stucco, commissionata a Procopio Serpotta, realizzata tra il 1744 ed il 1745: «[...]generosamente aveva dotato la chiesa. Grazie a questi proventi, San Giovanni dei Napoletani poté permettersi una ricca decorazione in stucco [...]»⁵. Il Di Marzo riporta che in San Giovanni il Trabucco ebbe sepoltura: «A 26 novembre 1761. Morte di Tommaso Trabucco, mercadante napoletano, nell'età sua di anni 71. Giace sepolto a S. Giovanni»⁶.

Il Trabucco, originario di Cava dei Tirreni⁷, nato nel 1691⁸, occupò posizioni politiche di rilievo; Tommaso fu affiliato alla Libera Muratoria Napoletana⁹, come peraltro molti politici e nobili del tempo. Nel suo monumento funebre in marmo in San Giovanni dei Napoletani, collocato a parete entrando a destra, realizzato dal marmoraro Emanuele Di Gabriele, sono celati i vari simboli della segreta organizzazione come le ali, la conchiglia, il fuoco, il libro sacro; sulla lapide sulla sua tomba a terra, nella navata destra, è raffigurato un maestro che tiene in mano una clessidra sovrapposta ad un paio di ali, tutti chiari simboli massonici.

Sul monumento funebre del Trabucco (Fig. 1) si legge l'iscrizione: D.O.M. D. Thomas Trabucco, civ(is) Cavae, regni Neap(olis) patritius, huius aecl(esiae) S. Joannis, ac Gynaeae Imm. Deiparae multoties rector, virtute magis quam genere clarus, aetatis 71. obiit die XXVI nov(embris) an(no) MDCCLXI. Emm. Di Gabriele, mentre sulla lapide (Fig. 2): D. Thomas Trabucco, de quo in laterali pariete iconem observa, epigraphem lege, obiit die XXVI novembris, anno ab eius nativitate LXXI, ab humanitate reparata MDCCLXI».

La lapide fu voluta dallo stesso Trabucco come si evince dal documento aperto il 30 novembre 1761 riguardante il suo testamento stilato in data 4 gennaio 1760: «il testatore raccomandando al sommo ed immortale Iddio, ed alla di Lui Santissima Madre Maria Concetta senza macchia di peccato originale, in più dal suo primo istante al suo Angelo custode, ai Santi Arcangeli Michael, Raffaele e Gabriele, ai Santi Apostoli Pietro e Paolo, ed a tutti i Santi della celeste corte, vuole che il suo cadavere, separata sarà l'anima sua si dovesse esponere in casa di sua propria abitazione, o nella ven.le Chiesa di S. Giam Battista La nazione Napolitana nel piano della Marina di questa

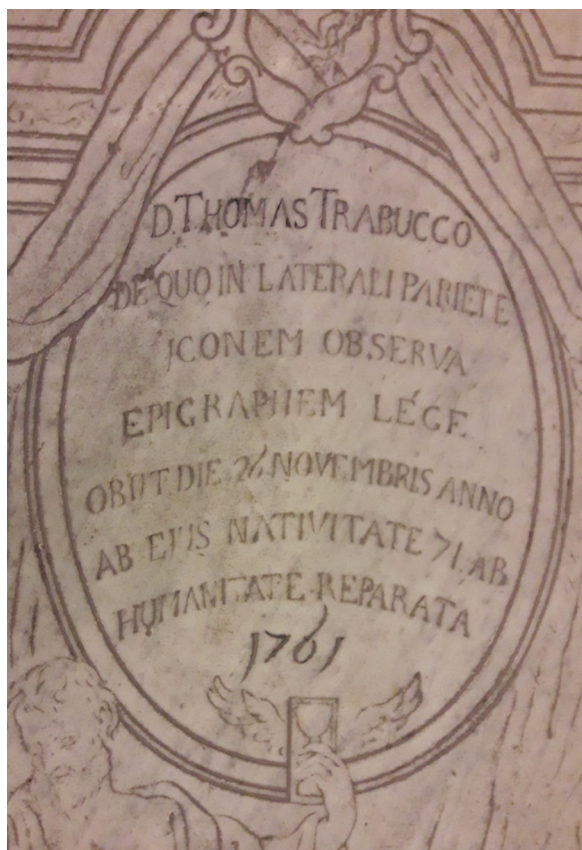


Fig. 1. Emanuele Di Gabriele, 1761, Monumento funebre di Tommaso Trabucco, Palermo, chiesa di San Giovanni dei Napoletani. Fig. 2. Lapide di Tommaso Trabucco, 1761.

città ad elettione delli suoi figli, e in detta ven.le Chiesa seppellirsi [...] in uno luogo di essa Chiesa [...] ben visto con apponermi la lapide memoria di sopra con il nome e cognome e Patria ivi descritti [...]»¹⁰.

Il senso di appartenenza all'entourage ristretto dei Napoletani impiantati a Palermo per espletare incarichi religiosi ed attività economico-amministrative, costituisce un aspetto basilare della loro presenza in Sicilia e si intuisce dalla immancabile precisazione del Trabucco nel suo testamento in cui vuole che dalla sua morte in poi si celebrino due messe quotidiane con l'elemosina di onze venti annuali per ognuna delle suddette messe e che queste vengano celebrate sempre dai suoi consanguinei più stretti (o uno dei figli che fu sacerdote o la sua comunità di provenienza), e solo in mancanza di essi, Sacerdoti Nazionali abitanti qui a Palermo, designandoli anche allo scopo di mantenere l'importo elargito per le messe all'interno della stessa comunità: «ed habbia a restare in potere di detti»¹¹.

Il Villabianca riferisce del figlio di don Tommaso Trabucco, Salvatore Trabucco, il quale acquisì la signoria sul feudo della Torretta di Marineo nel 1773: «Il Feudo della Torretta di Marineo, ch'è quello a cui venne una volta appoggiato il trattamento del presente titolo di Marchese in Regno, [...], si è veduto passare a tempi nostri in potere di novella Famiglia, e in quella di Salvatore Trabucco, mercè la vendizione

Luisa Chifari
L'inventario testamentario di Tommaso Trabucco (1761)

che gliene fecero i Marchesi di Marineo Pilo in Notar Salvatore Mariano Palumbo di Palermo a 27. febbraio 1773, quanto che detto di Trabucco ora per la detta compra pregiati di essere Barone e Signore di questo Feudo e Marchesato della Torretta, investitosene in Palermo a 23 giugno 1773...»¹².

Tommaso Trabucco ebbe sette figli, elencati sempre nel documento testamentario già citato: «D(on)na Serafina e D(on)na Rosa Trabucco sue figlie vergini», [...] «suo figlio Don Salvatore, Reverendo Sac(erdo)te D.n Giuseppe altro suo figlio, D.n Gio: Battista altro suo figlio, D.n Benedetto, D.n Francesco, suoi figli».

Il Di Marzo riferisce che «il 24 aprile 1763, domenica. Emmanuele Perollo ed Alliata, segretario del S. Ufficio ed exsenatore di Palermo, prese in moglie Serafina Trabucco, figlia del quondam Tommaso Trabucco, che fu magazziniere di tavole, di anni 19, con dote di ottomila scudi in circa»¹³.

Nel mese «aprile del 1765. Francesco Trabucco, figlio di Tommaso Trabucco, prese in moglie Maria Romagnuolo e Texeira[...]»¹⁴.

In una nota del testamento di Tommaso Trabucco si riscontra che Donna Rosa, l'altra figlia, alla morte del padre si ritrovò nel Monastero del Salvatore di questa città di Palermo con il nome di Suor Domenica Trabucco.

Tra i beni immobili di proprietà del Trabucco elencati nel suo testamento vi è: «La casa grande di propria abitazione, con suoi officini sotto, nella strada delli Bottari, ove al presente abita [...]»¹⁵ ovvero il suo palazzo di via Bottari in Palermo, risalente al 1756, in stile tardo barocco, sulla cui facciata è situato lo stemma descritto dal Di Crollanza «Trabucco di Sicilia. — Arma: D'azzurro, al monte di tre cime, sulla cui sommità sta un bastone scorciato, posto in banda, sostenente un leone passante e coronato, accompagnato nel capo da tre stelle, il tutto d'oro»¹⁶. (Figg. 3 – 4).



Fig. 3. Palermo, Palazzo Trabucco, particolare della facciata.



Fig. 4. Stemma della famiglia Trabucco.



Fig. 5. Palazzo Trabucco, Palermo.



Fig. 6. Palazzo Trabucco, Napoli.

Il palazzo di via Bottai (Fig. 5) è del tutto simile al palazzo Trabucco di Napoli (Fig. 6), quest'ultimo edificato nel XVII secolo dall'architetto napoletano Nicola Tagliacozzi Canale¹⁷, famoso per i suoi effetti

scenografici caratterizzati dall'alternanza di pieni e di vuoti attraverso l'utilizzo di archi e pilastri riccamente decorati. Nel palazzo palermitano le aperture del primo e del secondo piano della facciata sono incorniciate da modanature e ghirlande dai motivi fitomorfi con medaglioni al centro raffiguranti personaggi così come, allo stesso modo, nel prospetto principale del palazzo Trabucco napoletano. Il programma compositivo fatto di cartigli e busti inseriti sugli architravi delle finestre era una originale elaborazione dell'architetto.

Per quanto riguarda l'origine di tale edificio di Palermo, si riscontra che «Egli fece realizzare lavori di trasformazione delle case di Giulio Benso per farle diventare il suo palazzo di abitazione»¹⁸. L'edificio, notevolmente danneggiato dai bombardamenti del 1943, venne poi ristrutturato negli anni del secondo dopoguerra¹⁹. Essendo diventato oggi un condominio di case per civile abitazione a causa di ripetuti rimaneggiamenti nel tempo, non è stato possibile verificare se esiste ancora, se non altro, la galleria al piano nobile e se si sono preservate una serie di sale di rappresentanza tra cui il grande salone con un affresco allegorico raffigurante *Il tempo che dà la giusta fama e scaccia la menzogna*, della scuola di Vito D'Anna, ed inoltre dei sovrapporta decorati con dipinti di Pietro Manno e Giuseppe Velasco²⁰. A proposito della fama che i Manno ebbero a Palermo, la Zambito riferisce che «emergono anche riferimenti alla maniera dei Manno»²¹. Pietro Manno e i suoi fratelli, in particolare Antonio, lavo-

rarono insieme al D'Anna: «Della collaborazione tra Antonio Manno e Vito D'Anna sono testimonianza i disegni che fanno parte della collezione ottocentesca del barone palermitano Sgadari Lo Monaco»²², oggi nelle collezioni di Palazzo Abatellis.

Tommaso Trabucco fu un commerciante in tessuti (pannime) e non solo (anche di legname, data la sua proprietà di vari boschi nella sua terra d'origine), come si evince dalla conclusione dell'elenco dei beni stilato nel suo inventario ereditario: «E finalmente tutti li generi delle merci e mercanzie esistenti tanto nel magazzino di questa Regia Dogana quanto nelli magazzini di legname, e nelle Botteghe di pannime nella città di Termine, città di Caccamo e magazzino nella città di Monreale, come ancora fuori regno a' mani delli corrispondenti nomi di debitori esistenti in questa città nel regno e fuori regno, denaro contanti ritrovato in cassa, et altri expressati nel Libro Mastro con coperta rossa di Alacca Signato di N. quattro del negotio del fu' Don Tommaso [...] in cui il Bilancio scritto in detto libro di carattere proprio del Sig.r D.n Giuseppe M.a Ardizzone Contatore maggiore di casa di detto Trabucco. Not. Di Giovanni Errante di Palermo».

Di seguito si riporta interamente tale inventario²³ che restituisce oltretutto l'idea della distribuzione interna dei vani di palazzo Trabucco di allora, in via Bottai; l'elenco, inedito, verrà riversato nel database intitolato ai Branciforti, contenente inventari testamentari ed ereditari di nobili famiglie storiche siciliane relativamente ad una ricerca più ampia sull'arte decorativa prettamente isolana; il database, strumento utile agli studiosi di questo settore, è pubblicato sul sito dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina", centro di ricerca e di studi dell'Ateneo universitario di Palermo, diretto da Maria Concetta Di Natale, ed è connesso al volume *Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento*²⁴.

Dal confronto di tali liste contenute nel database, che si caratterizza proprio perché concepito implementabile come una banca-dati, è possibile analizzare repertori di singole tipologie di beni ed osservarne il cambiamento delle forme nei secoli. Ad esempio una boffetta, ovvero un mobile per appoggio, può riscontrarsi di varie dimensioni ed essere quindi una boffetta, una boffettina o un boffettone come nel caso dei «Due boffettini di capizzo con sua pietra e piede dorato di mistura», molto probabilmente dei comodini, della «boffetta di legno vecchio», dei «N. 2 Boffettoni di pietra con suoi piedi...», oppure della «boffetta di scrivere», nonché un tavolo tipo scrittoio, tutti beni tratti dall'elenco del testamento del Trabucco. In esso si nota che dalla descrizione dei singoli oggetti enumerati si risale alla materia ed alla tecnica e si può immaginare pertanto che i citati comodini di capizzo (la parte del letto dove è il capezzale, ovvero il capo del letto), in pietra, fossero stati con il piede in legno e che avessero avuto una doratura a mistura, ovvero a mecca, tecnica impiegata prevalentemente per gli oggetti meno pregiati o adoperati frequentemente, come le cornici, le sedie o il mobilio in genere di ordinario uso: ad esempio *Un giralletto di legname dorato di mistura e pittato a fiori*, ovvero una struttura lignea della *Camera di dormire del detto fu Don Tomaso*; qui vi erano pure *N. due specchi grandi usati con cornici dorate*, *Due orologij con cassa di tartuca* ed una elegante *ninfa grande di cristallo ad otto bracci*.

La boffetta di legno vecchio invece doveva essere evidentemente più antica della data del testamento del Trabucco, forse seicentesca e non del Cinquecento quando i

mobili in uso erano pochissimi e vi erano solo quelli strettamente funzionali come le cassapanche che si usavano sia come sedute che come contenitori.

Successivamente, in particolare nella seconda metà del Seicento, con l'avvento di nuove tecniche costruttive che contribuirono alla sua diffusione, il mobile divenne sempre più emblematico di uno status sociale e rappresentativo dell'intensificarsi dei rapporti tra le corti e le varie famiglie nobiliari che gareggiavano tra loro in quanto a lusso e ricchezza. Ne sono un esempio i «N. due mezzi Burò usati con pittura color rosso e dorati», riscontrati nell'inventario del Trabucco, tipologia di mobili di derivazione francese, nonché una rielaborazione delle forme della più primitiva boffetta, dapprima con cassetti, o cosiddetta per scrittura, spesso ricoperta di pelle o di cuoio, definita chiaramente negli inventari testamentari con il termine scrivania solo a partire dalla seconda metà del XVII secolo, che si ibrida con lo scrittorio-stipo, a ribalta, fino ad arrivare alla versione cosiddetta a cilindro con la parte superiore a forma bombata e spesso chiusa da un pannello a serranda. Tale precoce versione del bureau francese a ribalta era stata introdotta per la prima volta nella corte di Luigi XIV a Versailles. Mentre le scrivanie del Settecento ebbero poi non soltanto piani inclinati ma pure estraibili per mezzo di guide²⁵.

«Una scaffarata di tartuca col S.to Bambino dentro con alcune caselle minute d'argento», sempre nell'inventario in esame, che dovette essere una preziosità, come emerge nel database, non è che una teca chiusa a cristalli per riporvi oggetti da collezione come porcellane o, appunto come in questo caso, bambinelli di pregevole fattura, possibilmente realizzati in ceroplastica.

Nello stesso elenco del Trabucco, «Una lettèra con tavole, trispiti di ferro, matarazzi buoni, e giraleto di domasco con la biancheria uguale di detto letto» e «Un letto di domasco cremesi con fodera color di latte riccamato a' porcellana» consentono non soltanto di dedurre gli elementi che costituiscono il letto²⁶, ma si possono immaginare i coordinati tessili che caratterizzavano tutto l'ambiente della camera in cui le stoffe di tende e parati, cuscini e coperte, venivano accostati e abbinati tra loro, come nel caso ad esempio del «cortinaggio di domasco giallo foderato di terzanello bianco riccamato di seta torchina» abbinato alla «sua cultra di terzanello bianco riccamata come sopra». «Un letto piccolo con tavola, trispiti di ferro, due matarazzi di lana buona e cortinaggio di filo e cotone fiorato» era inoltre «con sua robba uguale per dormire», ovvero abbinato alle lenzuola.

Si riscontra pure un stipo di legno bianco grande usato, mobile probabilmente antico rispetto al testamento, ed essendo grande, lascia pensare che fosse stato più vicino come tipo ad un armadio, perché tra l'altro gli stipi di rappresentanza, preziosi ed eleganti, non avevano solitamente dimensioni notevoli; risulta collocato nella IV anticamera insieme soltanto a due casse grandi di legno bianche usate, forse abbinate allo stipo, un'altra cassa piccola di legno usata e ad un letto per donne (?) di casa con sua robba uguale per dormire. La specifica per donne è relativa alla destinazione per l'uso come nel caso di altre tipologie di letti riscontrabili nel database, per li creati, ovvero per i fanciulli, o per il padrone o la padrona di casa, o ancora per li servi.

Il documento in esame di seguito, come detto, viene trascritto interamente e riporta tante altre voci di manufatti di valore come i «Due orologij con cassa di tartuca e con ramo usati», oppure il «crocifisso con croce di tartuca et imposto d'argento»; vi si tro-

vano poi, specchi, sedie, quadri, suppellettili in uso nei secoli XVII e XVIII di cui si circondavano uomini e donne di allora e che oltretutto raccontano anche di un modo di vivere, dei gusti e delle mode della società di quei tempi. Tra gli argenti di famiglia si riscontrano candalieri N. 8, *smiccatore N. uno, salera N. una*, tabacchiere d'argento N. quattro, e anche tante posate: Posate N. trentaquattro, *cortelli seu manichi di detti N. diecinueve, cocchiarellini di cafe N. sedici, cocchiarone e paletta, altro cocchiarone*. Purtroppo invece non sono elencati i vestiti del Trabucco, forse perchè non erano tramandabili come si evince dalla specifica «*Si avverte che non vi è descritta la biancheria usuale con l'abiti usuali del detto fù Don Tomaso nostro Sig.r Padre (...)*».

Trascrizione del documento:

Inprimis Beni stabili nel regno di Napoli

Due salme nominate d'Arbusto e Fabrica esistenti nel Corpo della Cava

Quattro pezzi di Boschi nominati delli Sperti, Spedali, Carraffelli et Acqua di Don Giacomo in detto Corpo della Cava.

Altro pezzetto di Bosco nella Marina di Vietri sotto una piccola vigna nella suddetta Marina

Un orto in Nocera delli Pagani nel detto regno di Napoli soggetti nell'oneri annuali sopra li med(esi)mi Legitimam(en)te dovuti

Di più un Palazzo nella Marina di Vietri soggetto al Fidecommisso Mascolino in detto regno di Napoli.

Beni Mobili nella casa di propria abitazione del d.to fu Don Tomaso

Nella Carrettaria

Una merlina antica usata con suo traino Liscio

Un birlingotto novo con suo traino dorato di mistura

Un birlingotto vecchio con suo traino Liscio

Un'altra cascia chiamata Tosellino con suo traino usato

Nella cavallerizza

N. 2 cavalli di anni sette in circa perogn'uno che vanno alla carrozza.

N. 2 mule Gucciarde di Carrozza d'anni quattro perogn'una

Una Maccia Novella che si ritrova oggi in Cammarata

Altra Maccia piccola vecchia ed inutile

Una somara, ed un crasto

Un paro di guarnimenti di cavalli di carrozza con ramo usati

Un paro di guarnimenti di mule usato

Altro paro di guarnimenti vecchi inservibili

Cinque selle usate

Nella entrata

Un fanale di canna ed un altro piccolo per cavallerizza

Nella sala

Tre banconi usati

*N. sette quatri di paesaggi con loro cornici usati
Una boffetta di legno vecchio*

Prima anticamera

N. dodici sedie di vacchetta senza bracci usate

N. quattro quadri delle quattro stagioni et loro cornici usate et altri due paesaggi

Una boffetta di pietra et il piede dorato di mistura

Due trispiti di legno fatti per cantone (?) usati all'Indiana

Seconda Anticamera

Due specchi mezzani con loro cornice d'oro

N. cinque lumere piccole con cornice dorata

N. quattro quadri con cornici nove e di mistura

Non si descrive un Ritratto

N. due mezzi Burò usati con pittura color rosso e dorati

N. dodici sedie rosse e dorate con domasco giallo

Una boffetta di scrivere

Camera di dormire del detto fu Don Tomaso

N. due specchi grandi usati con cornici dorate

N. 2 Boffettoni di pietra con suoi piedi di mistura(?)

Due orologij con cassa di tartuca e con ramo usati

N. dodici sedie di domasco giallo

N. sette quadri ornati di pittura con suo cristallo innanti con cornici dorate

Un cortinaggio di domasco giallo foderato di terzanello bianco riccamato di seta torchina con sua cultra di terzanello bianco riccamata come sopra.

Due boffettini di capizzo con sua pietra e piede dorato di mistura

Un crocifisso con croce di tartuca et imposto d'argento

Una littera di letto grande con trispiti di ferro con due matarazzi di lana Barbaresca foderati di tela rigata con sua robba uguale di letto.

Un giraleto di ligname dorato di mistura e pittato a fiori

Una ninfa grande di cristallo ad otto bracci.

Nella Cappella

[...] due cammisi usati [...], due calici d'argento [...]

Prima retrocamera nel Quarto grande ove al presente abita la Sig.na Donna Serafina Figlia Vergine di detto fu Don Tomaso

Un letto piccolo con tavola, trispiti di ferro, due matarazzi di lana buona e cortinaggio di filo e cotone fiorato con sua robba uguale per dormire.

Un canestro (?) di domasco torchino vecchio

Un quatrizzo di capizzo con l'immagine della Madonna, e cornice di tartuca

Un (?) piccolo pittato a fiori

N. quattro quadri usati con cornici di legno e di mistura.

Due lumiere una grande et una piccola con cornice dorata di zecchina.

*Mezza boffettina di capizzo di pietra et piede dorato di mistura
Un mezzo Burò piccolo di legno pittato.
Una scaffarata di tartuca col S.to Bambino dentro con alcune caselle minute d'argento.*

*Seconda retrocamera
Un cembalo usato
N. quattro quadri vecchi
Una boffetta di legno vecchia
Due cascie vecchie*

*Nella terza retrocamera
Una boffetta grande di legno
N. dodici sedie di Napoli di paglia (...)
Una cascina vecchia con biancheria di tavola usuale
Una Bozza a'naca (?) di Stagno et piedi di legno*

*Quarta retrocamera
Un stipo di legno bianco grande usato
Due casse grandi di legno bianche usate
Un letto per donne (?) di casa con sua robba uguale per dormire
Un'altra cassa piccola di legno usata*

*Cucina
Otto tigli(e) di ramo con li coverchi grandi e piccoli
Due tigami di rame grandi
Quattro padelle di rame usate
N.o tre caldare di rame usate
Due mostarelli di metallo
Un candeliero di ramo giallo a tre mecci
Sei candalieri di stagno a due mecci
Due braciere con piedi di ferro una di ramo rosso, altra di ramo giallo.
Una coppa di ramo giallo
Un'altra coppa di ramo rosso piccola
Un'altra coppa di ramo rosso grande, et altri tigli uguali di cocina.*

*Si avverte che non vi è descritta la biancheria usuale con l'abiti usuali del detto fù
Don Tomaso nostro Sig.r Padre (...)*

*Secondo Quarto nell'anticamera a mano destra
Camera di dormire di Don Salvatore
Un letto di domasco cremesi con fodera color di latte riccamato a' porcellana
Una lettera con tavole, trispiti di ferro, matarazzi buoni, e giralletto di domasco con
la biancheria uguale di detto letto.
N. due specchi grandi con cornici di cristallo verdi.*

*N. 6 lumiere piccole con cornici come li specchi
Due boffettoni di pietra con piedi dorati di mistura
N. dieci sedie di noce con domasco cremisi
Un cordino di capizzo con ossa di tartuca
Due boffettini di pietra di capizzo con piedi dorati di mistura
Una ninfa grande di cristallo ad otto bracci*

*Prima retrocamera
N. 8 sedie di Napoli usate
Una boffetta di noce con panno verde
Una cascia di legno usata*

*Seconda retrocamera
due letti per serve di casa con robbe uguali
Due cascie di legno et una scaffarata vecchia*

*sala del Quarto Superiore
Un bigliardo con panno verde fornito ?
N. 8 quadri di paesaggi vecchi*

*Prima anticamera
N. 6 sedie all'antica con li braccia
Un boffettone grande nero
Una boffetta piccola di legno vecchia
Otto sedie di paglia di Napoli
N. undici quadri di paesaggi usati*

*Seconda anticamera
N. otto sedie di Napoli di paglia usate
Una lumera antica vecchia
N. quattro quadri di figure usati*

*Camera di dormire di D.n Benedetto e D.n Gio. Battista
Un letto con tavola, trispiti di ferro e matarazzi buoni con cortinaggio di domasco di capicciola e seta con risvolta (?), e cielo celestino di terzanello, e giroletto del med(esi)mo domasco con una robba uguale di dormire.
Due specchi mezzani con cornici dorati di ?
Due mezzi Burò di Sandalo russo
N. 12 sedie di noce con sedile di vacchetta gialla
Due boffette mezzane di pietra con piedi dorati di mistura
Due boffettini di capizzo di legno dorati di mistura antichi
Un crocifisso d'avolio con sua croce di tartuca*

Camera di dormire del Sac.te Don Giuseppe
Un letto consistente in tavola, trispiti di ferro con suoi materazzi buoni, cortinaggio di domasco giallo con sua robba uguale di dormire
Un genuflessorio di noce
Un boffettino di noce
N. 10 sedie di noce con sedili di paglia
Un cantarano di legno pittato a' fiori
Due mezzi specchi con cornici dorate mezzani
N. quattro quatri grandi con cornici nere e di mistura
Un altro quadro piccolo sopra la porta
Un altro quadro piccolo di Capizzo
Un crocifisso con croce di tartuca
Una sedia tonna (tonda)

Camera di dormire di D.n Francesco
N. 10 sedie di Napoli
N. due specchi piccoli di mistura all'antica
Un boffettino di noce
Un mezzo Burò piccolo di legno pittato
Un letto piccolo con robba uguale per dormire
Quattro quadri vecchi

Camerino di libri
Due scaffè a tre ordini piccole piene di libri diversi di Legge, di bolle Lettere, istoria, Teologia e Storia di Tomasino
Un'altra scaffa a tre ordini con L'opera del Cardinal de Luca, et altri libri correnti.
Argento
Piattigli n. sedici
Piatti fangotti n. quattro
Piatto regale N. uno
Palangana N. uno
Boccale N. uno
Caffettiera N. una
Sottocoppe N. tre
Sottocoppine N. nove
Tabbare N. uno
Inguantiere N. due
Giarre, seu Chicavi per sorbette N. sei
Calamamera N. una
Due quadri di fiori esistenti nel camerone del fu' esist(ito) (?) Sig.r Padre (Paola?)
Posate N. trentaquattro
Cortelli seu manichi di detti N. diecinove
Cocchiarellini di cafe N. sedici
Cocchiarone e paletta
Altro cocchiarone

*Candalieri N. 8
Smiccatore N. uno
Salera N. una
Tabacchere d'argento N. quattro
Quali tutte pesano libre novanta
e più due para di candalieri di metallo bianco d'Inghilterra a due bracci
Un addrizzo di cavalcare di panno giallo riccamato d'argento usato.
Un altro di panno rosso con zagarella d'argento usato
Un altro di panno di color blu con gallone d'argento ad una faccia usato, altro di
panno giallo con gallone d'argento ad una faccia usato
Una Qualdrappa (?) ed una Belice per il manto (crento?) di panno celestino usata
con gallone di seta
Di più diversi mobili di campagna consistenti come in appresso si descrivono.*

*Casino di campagna nelli Pitrazzi
Sala
Due banconi vecchi e quattro quatri vecchi, et un braccio di legno con lampariglia
di stagno.*

*Anticamera e altre camere
N. trenta sedie di paglia di Napoli, N. dodici sedie piccole di giummara, N. due
cantarani antichi di radica di oliva, un letto di camino con trabacchino di ferro con
cortinaggio d'Indiana con matarazzi e robbe usuali di dormire, N. quattro littere con
trispiti di ferro con quattro matarazzi di lana, e quattro pagliazzi, N. due boffettini
d'ebano usati, N. 2 boffettini di noce usati.
Una boffetta divisa in quattro pezzi di legno tinta verde
Un'altra boffetta tonna di legno due mezzi boffettini di capizzo dorati di mistura,
altre due boffette di noce usate, N. sei scoppette, e diversa robba usuale per cucina
di campagna.
E finalmente tutti li generi delle merci e mercanzie esitenti tanto nel magazano di
questa Regia Dogana, quanto nelli magazzini di legname, e nelle botteghe di pan-
nine nella città di Termine (?), città di Caccamo e magazano nella città di Monre-
ale, come ancora fuori regno a mano delli corrispondenti nomi di debitori esistenti
in questa città nel regno, e fuori regno, danaro contanti ritrovato in cassa, et altri
meglio detti et expressati nel libro mastro con coperta rossa di Alacca signato di
n. quattro dal negozio del fu Don Tommaso che incomincia dal punto Gen. 1760
principiando dal foglio primo sino al foglio 292 in cui termina il Bilancio scritto
in detto libro di carattere proprio del Sig.r Don Giuseppe M.a Ardizzone Contatore
maggiore di casa fù Don Trabucco sottoscritto detto ultimo foglio in cui termina il
Bilancio tanto da detti Sig.ri Rev. Sac.te Don Giuseppe, Don Salvatore Trabucco,
quanto da Don Gio:Battista Trabucco, D.n Benedetto, Don Francesco e Donna
Serafina Trabucco, fratelli e sorelle (...).*

NOTE

¹ R. Cancila, Integrarsi nel Regno: da stranieri a cittadini in Sicilia tra attività mercantile, negozio politico e titolo di nobiltà, in *Mediterranea Ricerche Storiche*, n. 31, Anno XI, 2014, pp. 259-284, alla pag. 260.

² M.C. Di Natale, *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo – Committenza, Arte e Devozione*, in M.C. Di Natale (a cura di), *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo, Storia e arte*, Catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale (Albergo dei Poveri, 3-5 maggio 1993), Palermo 1993, pp. 17, 18.

³ G. Spatrisano, *L'architettura del Cinquecento*, Palermo 1961, p. 11.

⁴ ASPa Vol. 56 Fondo San Giovanni dei Napolitani. Il donativo è evidentemente periodico perchè nel documento si parla di un calcolo che stabilisce la cifra in funzione di quanto dovuto per un donativo precedente.

⁵ G. Sommariva, *Palermo, cento chiese nell'ombra*, Palermo 2007, p. 260.

⁶ G. Di Marzo, *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati su manoscritti della Biblioteca comunale*, Vol. XIII, Palermo 1874, p. 77 – 78.

⁷ *Ibidem*.

⁸ www.geni.com/Trabucco; Il sito riferisce il nome della moglie di Tommaso Trabucco, Domenica Salonia nata nel 1700.

⁹ G. Sommariva, *Palermo, cento...*, 2007, p. 260.

¹⁰ ASPa Fondo San Giovanni dei Napolitani Vol. 1 cc.228 – 235.

¹¹ A questo proposito si riporta in parte un inedito documento del 13 aprile 1620, riguardante una «Particola del testamento di Giulio Alemagna per il legato di una messa quotidiana. [...] Item lascio alla chiesa del mio glorioso Santo Giovanni del piano della Marina della Magnifica Nazione Napolitana, della quale alcuno tempo sono stato indegno cappellano [...] la casa che fu di Agostino Ardizzone confinante con le case di detta chiesa [...] che ne possa pigliare possessione subito dopo la mia morte, volendo detta chiesa accettarla e di detta rendita della casa onze 25 l'anno me ne faccia dire una messa al giorno, e alla celebrazione di la quale voglio che siano preferuti preti del Regno di Napoli [...]» (ASPa, Fondo San Giovanni dei Napolitani, vol. 33, f. 38 v. Atto del Not. Giuseppe Campo di Palermo, 13 aprile 1620). Il cognome Ardizzone si riscontra pure alla fine dell'inventario del Trabucco ma non con il nome Agostino: «Sig.r Don Giuseppe M.a Ardizzone Contatore maggiore di casa fù Don Trabucco».

¹² F.M.E. e Gaetani Marchese di Villabianca, *Appendice alla Sicilia Nobile, nel quale si hanno le susseguenti investiture dei titoli di principi, duchi, marchesi, e conti del baronaggio del Regno dall'anno 1754 fino al 1774*, Tomo I, Palermo 1775, p. 454.

¹³ G. Di Marzo, *Diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, Vol. XIII, Palermo 1874, p. 117, 213. Per quanto concerne la definizione di magazzino di tavole, “a guisa di Banchiere”, si rimanda a S. Laudani, *Dai «magazzinieri» ai «contrascrittori»: il sistema dei «caricatori» nella Sicilia dell'età moderna tra mutamenti e continuità*, in *Mélanges de l'école française de Rome*, Anno 2008, 120-2, pp. 477-490, a p. 482.

¹⁴ G. Di Marzo, *Diari della città di Palermo...*, 1874, pagg. 117, 213.

¹⁵ ASPa Fondo San Giovanni dei Napolitani Vol. 1 cc. 228 – 235.

¹⁶ G.B. Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. III, Pisa 1890, p. 39.

¹⁷ Sorge adiacente al più noto Palazzo Mastelloni, in Via San Liborio a Napoli. La proprietà del palazzo, inizialmente di Suor Anna Maria Trabucco, fu poi ceduta da quest'ultima al fratello Tommaso Trabucco nel 1732, in seguito al disastroso terremoto che lo aveva seriamente danneggiato. Appena due anni dopo il terremoto Tommaso Trabucco avviò i lavori di riconsolidamento del palazzo che era sorto sullo spazio precedentemente di proprietà della Certosa di San Martino, sotto la direzione dell'ingegnere Michele Porcelli, poi sostituito con Tagliacozzi Canale, uno dei massimi esponenti del barocco napoletano, regio architetto e scenografo con Carlo III. Il fabbricato, che s'innalza su cinque piani, costituisce un magnifico esempio di architettura civile settecentesca a Napoli. www.identitàins-

orgenti.com/galleries/i-dettagli di Napoli il Palazzo del conte Trabucco tesoriere della Real Marina. L. Troiano, *I dettagli di Napoli: il palazzo del conte Trabucco, tesoriere della Real Marina* in *Identità insorgenti* 27 gennaio 2020. Cfr. S. Attanasio, *I palazzi di Napoli. Architetture e interni dal Rinascimento al Neoclassico*, Napoli 1999, p. 49. Cfr. anche: G. Fiengo, *Architettura napoletana del Settecento: problemi di conservazione e valorizzazione*, Bari 1993.

¹⁸ www.iagi.info. *I nostri avi* Forum Italiano della Commissione Internazionale permanente per lo studio degli Ordini Cavallereschi, dell'Istituto Araldico Genealogico Italiano e di Famiglie Storiche d'Italia. È probabile che Giulio Benso sia stato il pittore ligure n. nel 1603 – m. dopo il 1676. V. Giovanna Terminiello Rotondi, *Benso, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1966.

¹⁹ Come riporta la cronaca degli attacchi aerei del 1940-43 «L'USAAF (United States Army Air Forces, nonché la forza aerea degli Stati Uniti d'America) ritornò su Palermo nel pieno del 1° marzo 1943 con l'incursione avvenuta dalle ore 13.18 alle 15.45. L'attacco fu seguito in due ondate: [...] ore 13.43 [...] danneggiati il palazzo Partanna e il palazzo Trabucco posti lungo via Bottai e confinanti tra loro». A. Bellomo, C. Picciotto, *Bombe su Palermo. Cronaca degli attacchi aerei 1940-43*, Bergamo 2016.

²⁰ R. La Duca, *Repertorio bibliografico dei palazzi di Palermo*, Palermo 1994, p. 277; G. Lo Jacono, *Studi e rilievi di palazzi palermitani dell'età barocca*, Palermo 1962, pp. 89-91.

²¹ A. Zambito, *Il Patrimonio scultoreo nel territorio Sud Orientale dell'Arcidiocesi di Palermo dal 1690 al 1845*. Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Studi Culturali Arti Storia Comunicazione – Facoltà di Lettere e Filosofia. Tesi di Dottorato in Storia dell'Arte Medievale, Moderna e Contemporanea in Sicilia – Scienze dell'Antichità Filologiche, Letterarie e Storico Artistiche. Coordinatore del Dottorato M. C. Di Natale, Tutor del Dottorato M. Guttilla. P. 15. I tre fratelli Antonino Manno (Palermo 1739 – Palermo 1810), Vincenzo Manno (Palermo 1750 – Palermo 1827) e Francesco Pietro Manno (Palermo 1752 – Roma 1831), tutti artisti scultori e pittori, furono attivi tra Settecento e Ottocento. Antonino Manno ebbe noti rapporti di lavoro con Vito D'Anna.

²² Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis, catalogo della Mostra a cura di V. Abbate, Palermo 1995, *passim*; T. Aiello, www.lionspalermodeivespri.it/wordpress/2010/05/07/lopera-dei-fratelli-manno. F. Abbate, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, IV, Roma 2002, p.169; *Mirabile Artificio 2. Lungo le vie del legno, del marmo e dello stucco. Scultori e modellatori in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2010.

²³ Inventario ereditario del Trabucco: ASPa Fondo San Giovanni dei Napolitani Vol. 1 cc. 234 – 242 datato 28 gennaio 1762.

²⁴ L. Chifari, C. D'Arpa, *Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento. Gli inventari ereditari dei Branciforti principi di Scordia*. Palermo 2019.

²⁵ L. Chifari, C. D'Arpa, *Vivere e abitare...*, 2019.

²⁶ *Sulla costituzione del letto si veda L. Chifari, C. D'Arpa, Vivere e abitare...*, 2019 e L. Chifari, *L'eredità di Ercole Branciforti al figlio Girolamo e il database degli inventari*, in *Oadi Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, N. 25, Giugno 2022, Palermo 2022.

GLI ANNI MALTESI DELL'INCISORE IN PIETRE DURE E PREZIOSE MICHELE LAUDICINA *SENIOR* (1762-1832)

DI ROBERTA CRUCIATA

La scelta di indagare l'esperienza maltese di Michele Laudicina *senior*¹ in maniera propedeutica ad approfondimenti futuri, parte di una ricerca più ampia², si è rivelata un'occasione per tentare di puntualizzare alcuni elementi del suo profilo biografico e artistico e anche di presentare elementi di riflessione che riguardano anzitutto le sue opere. L'impressione che se ne ricava è quella di un artista apprezzato dai contemporanei e oggi parzialmente misconosciuto, che seppe imporsi in un'epoca felice per la glittica quale quella del *Grand Tour*, dalla metà del XVIII secolo all'età napoleonica sino agli anni della Restaurazione. Il capitolo maltese sembra assumere, pertanto, le sembianze di un trampolino di lancio per una carriera in cui Laudicina viaggiò molto dimorando in diverse città al servizio di sovrani, aristocratici e borghesi del Vecchio Continente e per una produzione nel segno della ricercatezza che si colloca ben oltre la mera soddisfazione di un gusto per la memoria dell'antico, divenendo anche veicolo di prestigio e potere. Le tappe della sua vicenda personale e lavorativa, dopo la formazione e gli inizi della carriera tra Sicilia e Malta e prima di fare definitivo ritorno nella sua terra natia, furono costantemente culle della classicità, vivaci centri culturali e collezionistici, mercati antiquari fiorenti, circoli incisori e sedi di prestigiose scuole, in poche parole luoghi rilevanti da un punto di vista storico-artistico, economico e sociale per la produzione di gemme incise e cammei. Non pare un caso, pertanto, che, allo stato dell'arte delle ricerche, non sia possibile attribuirgli con certezza manufatti presenti in collezioni siciliane. Viceversa, quelli che costituiscono il suo catalogo, perché firmati o documentati, e a oggi poco noti si trovano fuori dalla Sicilia e sono transitati dalla collezione originaria ad altre ugualmente private o in importanti musei europei.

La sua vicenda permette di porre l'accento ancora una volta sul fatto che in età moderna esponenti di illustri famiglie siciliane³ con un ruolo di primo piano per originalità, tecnica e materiali impiegati e impatto sociale delle proprie opere nella storia delle arti decorative dell'Isola abbiano scelto, volontariamente e non, di trasferirsi nella Malta dei Cavalieri Ospitalieri. Casi emblematici tra i tanti che si potrebbero citare, rispettivamente di XVI, XVII e XVIII secolo, sono quelli di Ursulo Gili, Leonardo Montalbano e proprio Michele Laudicina *senior*. Il primo⁴ trascorse a Malta almeno trentacinque anni, dal 1582 al 1617, esercitando la professione di orafo e argentiere e riuscendo a imporsi nel panorama locale. Leonardo Montalbano, come di recente assunto⁵, si trovò suo malgrado e per una vicenda rocambolesca a soggiornare a Malta per quasi dieci anni, dopo aver lasciato la

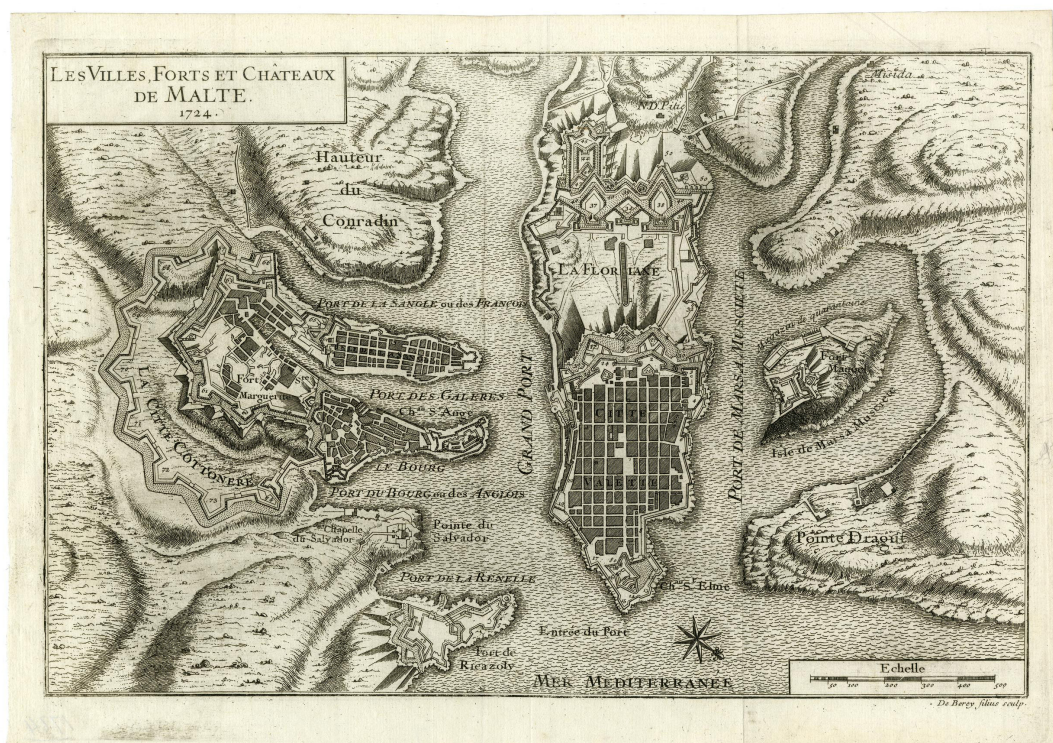


Fig. 1. A. Berey (sculp.), 1724, *Les Villes, Forts et Chateaux de Malte*, Londra, British Museum, museum number 1874,0613.1907 - The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

Sicilia nel 1629 per un viaggio di lavoro nel Mediterraneo orientale. Fu catturato a Candia nel corso di una scorreria di corsari barbareschi di Tripoli e trasferito dopo tre mesi a Malta, dove esercitò l'attività di orafo nella "strada santa Lucia", per tentare di pagare i suoi debiti con i mercanti francesi e moreschi che lo avevano liberato; fu rilasciato soltanto in seguito all'intervento della maestranza degli orefici e argentieri di Palermo che pagò la cifra richiesta⁶.

Per quanto riguarda Michele Laudicina *senior* (1762-1832)⁷, alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo il maestro trapanese, figlio di Maria Scaduto e del corallaio Gaspare Laudicina (*post* 1742-?), si trovava sull'isola di Malta, dove viveva con la moglie e i due figlioletti a La Valletta (Fig. 1) e vi rimase almeno fino al 1795. I documenti consultati restituiscono l'immagine di un giovane artisticamente dotato e intraprendente, alle prese con problemi economici e debiti legati principalmente al suo lavoro e alla necessità di realizzarsi, che cercò di fronteggiare con il pieno appoggio della consorte. Michele era dal 1786 sposato con Maria, maltese di La Valletta, figlia di Margherita e Filippo Paris; ella il 15 dicembre 1789 ipotecava tutti i suoi averi, ricevuti con la dote, con il concittadino Salvatore Agius in cambio di cento scudi maltesi (Fig. 2)⁸ in monete d'argento che avrebbe restituito con gli interessi entro due anni da quella data. Michele, nell'occasione, dichiarava che ciò si verificava «per urgenti sue, e della di lei», riferito alla moglie, «famiglia necessità»⁹; Maria dal canto suo rassicurava «d'esser vero tutto quanto tal che non è né sedotta, ne forzata dal



Fig. 2. *Scudo maltese*, 1782, Londra, British Museum, museum number 1935,0401.10179 - The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

marito à far l'obligatione, ma che volontariamente vuol divenire à quella per esser come sopra costretta dalla propria necessità in cui ritrovasi»¹⁰. Viene da chiedersi per quale motivo Laudicina avesse deciso, poco più che ventenne, di lasciare la sua isola natale per un'altra, seppur "vicina" per innumerevoli ragioni, governata allora dal Gran Maestro francese Emmanuel de Rohan-Polduc (in carica dal 1775 al 1797). Una risposta potrebbe darla il fatto che si trovasse a Malta anche il fratello maggiore Alberto, ugualmente incisore di pietre dure e preziose, che lì si era recato, sfruttando la presenza o le relazioni di alcuni corregionali¹¹, per risollevare le condizioni economiche della sua famiglia e garantire un futuro più roseo ai figli, che sarebbero divenuti tutti affermati incisori (si tratta di Gaspare, Giuseppe, Michele e Raffaele)¹²; tra essi Gaspare soltanto seguirà le orme del padre e dello zio sull'isola di Malta, facendosi largamente apprezzare¹³. All'epoca a Malta «le strade erano affollate di gente ben vestita, il cui aspetto denotava salute e agiatezza»¹⁴. Anche il Nostro provò così a migliorare la propria posizione e a imporsi nell'intercettare le committenze di intagli e cammei, piccoli e maneggevoli *souvenir* oltre che un buon investimento, da parte dei numerosi viaggiatori stranieri¹⁵. Egli si era già fatto notare per «l'arte di scolpir pietra di basso rilievo, e ridurle in cammei, ed altre opere»¹⁶ con una matrice stilistica chiaramente legata alla maniera neoclassica. Anche a Malta, dalla fine del XVIII e poi nel XIX secolo, era diffuso¹⁷ un particolare apprezzamento per gioielli in corallo, micro mosaico, lava del Vesuvio e per i cammei in conchiglia o pietre dure¹⁸, che la presenza di Laudicina credo poté contribuire ad affermarsi. Ciò, dunque, sembrerebbe aprire nuove prospettive di ricerca in quanto si è ritenuto finora, in considerazione della forte influenza della cultura napoletana e romana anche nel campo dell'oreficeria locale¹⁹, che meramente «*micro mosaics and cameos were imported from Rome, and the lava and coral for use in jewellery came from Naples*»²⁰.

Si apprende contestualmente dai documenti che all'atto del matrimonio tra i due coniugi Laudicina, «apportò costei in dote un mezzanino d'annua rendita di scudi

Roberta Cruciata

Gli anni maltesi dell'incisore in pietre dure e preziose Michele Laudicina senior

trentacinque l'anno in denaro scudi quattrocento, e sei cento robba, giogali d'oro, e d'argento»²¹. Tale proprietà si trovava nella zona di *Marsamxett* (Marsamuscetto), il più a nord dei due porti di La Valletta. Il lavoro e gli affari, pertanto, non dovevano andare proprio bene. Si era verificato sfortunatamente al momento della loro vendita, un problema, magari connesso alla Rivoluzione in corso, con un gruppo di opere dal valore di trecento scudi che egli aveva spedito nel regno di Francia²² e ciò aveva posto Michele in una situazione di difficoltà economica, per cui gli conveniva «aver detti scudi cento per riparare alle famigliari necessità, e di due figli ancora nell'infanzia». Ed è proprio questo il motivo che sta alla base del gesto della moglie Maria, evidentemente di buona estrazione sociale ma soprattutto parte integrante delle logiche gestionali riguardanti l'attività del marito. Non è un mistero che già da secoli in Sicilia molte donne ricoprivano un ruolo attivo nell'organizzazione e crescita delle botteghe familiari a supporto del lavoro manuale svolto, nella maggior parte dei casi, dagli uomini²³. D'altra parte nella Malta del XVIII secolo «*marriages between parties of different social positions were discouraged*»²⁴, per cui la posizione di Michele al suo arrivo sull'Isola non doveva essere da meno. Da sottolineare come sia la prima volta che emergano in relazione a Michele Laudicina senior rapporti lavorativi con i territori d'Oltralpe, e ciò non fa che confermare il respiro "europeo" della sua arte, già chiaro ai contemporanei²⁵.

I due coniugi già il 1 agosto 1789 avevano ricevuto in prestito dal notaio Emanuele Cachia di La Valletta 300 scudi maltesi in moneta d'argento, obbligandosi a restituirli dopo quattro anni; dovevano consegnarli a Michelangelo Vassallo per riscattare il mezzanino che il di lei padre aveva ipotecato per tale somma, prima che lei lo ricevesse in dote dalla madre rimasta vedova²⁶. Michele e Maria, in realtà, il 28 aprile 1789 avevano ricevuto in prestito altri 300 scudi dal Cappellano Conventuale fra' Giovanni Luigi Riddi²⁷. Il 30 settembre 1792 la donna «per estinguere diversi debiti [...] con suo marito contrattati», probabilmente da collegare nuovamente all'attività di quest'ultimo, decise definitivamente di «alienare un suo mezzanino dotale [...] e rogare l'opportuno contratto con l'interessamento d'altra persona in vece di suo marito che ritrovasi assente»²⁸. Ne deduciamo che Michele in questi anni fosse solito allontanarsi per seguire i suoi affari e poi ritornare a Malta dalla sua famiglia, prima di abbandonare l'Isola definitivamente. Egli almeno dal 1790 aveva intrapreso il commercio con la Sicilia raggiungendo per mare Mazara o Marsala, «col quale va sostenendo la di lui famiglia»²⁹: non è specificato di cosa si trattasse nel dettaglio nei documenti, ma ritengo che commerciasse gemme e cammei. Spesso egli si ritrovava così anche a dover recuperare il denaro necessario per assicurare i carichi prima della partenza³⁰. Noto in questi anni per i suoi commerci di preziose opere in Sicilia, soprattutto a Palermo, e a Malta era anche il concittadino orafo Giuseppe Costadura junior, per quanto riguardava «gioje, antiche monete, pietre dure, e preziose, e così per diamanti, brillanti, smeraldi, zaffiri, berilli, agate, ametisti, balagi, carbuncoli, crisaliti, corniole, granati, giacinti, diaspri, rubini, perle, sardonici, topazii, e simili»³¹. Michele Laudicina aveva iniziato la formazione nella sua Trapani che, in linea con quella di molti colleghi incisori del tempo, pur provenendo egli da una famiglia di artisti, avvenne presso una figura familiare quale lo scultore Francesco Nolfo (1741-1809)³². Sono state tramandate la frequentazione a Roma dello studio di Giovanni An-

tonio Pichler (1734-1791)³³, l'incisore più noto della seconda metà del XVIII secolo, che appare verosimile soltanto se si ipotizza sia avvenuta nel corso di uno o più brevi viaggi compiuti prima che Laudicina lasciasse definitivamente Malta nel 1795, dal momento che Pichler morì quattro anni prima di questa data³⁴; e la familiarità con altre figure, tra le quali possiamo forse riconoscere incisori quali il veneziano Lorenzo Masini (1713-?) e Giovanni Antonio Santarelli (1758 (o 1759 o 1761)-1826), quest'ultimo poi protagonista della scena glittica fiorentina³⁵. Notizie da leggere come rivelatrici della sua volontà di aggiornarsi dal vivo sui modelli classici, così come numerosi altri artisti stranieri fecero in quegli anni. Caratteristica peculiare della sua vicenda di intagliatore di pietre dure e preziose appare, dopo la parentesi maltese, il peregrinare oltre i confini geografici del regno di Sicilia e degli stati italiani: dopo Roma fu a Firenze, Vienna, Milano, Genova, Venezia e Napoli, potendo contare su autorevoli commissioni e sfruttando sia le relazioni tra gli stessi regnanti che il fatto che le opere che egli realizzava fossero perlopiù *memorabilia*, oggetti da collezione e doni "diplomatici". Ma questo suo spostarsi, come suggerito già dal contemporaneo barone di Imbrici Giuseppe Maria Fogalli (1770-1848)³⁶, pare da collegare anche alle grandi trasformazioni politiche e sociali di quegli anni, correlate all'ascesa e poi alla caduta di Napoleone Bonaparte, il quale avviò la conquista della Penisola proprio tra il 1796 e il 1797.

Il repertorio iconografico di Laudicina doveva comprendere soggetti mitologici, allegorici³⁷ e storici, soprattutto busti di profilo di personaggi illustri, uomini e donne, del passato e contemporanei realizzati per l'*elite* siciliana, italiana ed europea, nonché riproduzioni di opere d'arte antiche per i viaggiatori del *Grand Tour*. Va da sé che i modelli utilizzati potevano essere calchi di monete, medaglie e gemme, o ancora disegni, incisioni e busti. Si deve ad Agostino Gallo il parere, poi ripreso da più parti, secondo cui Michele Laudicina «nell'incisione de' cammei se non avea la correzione ed eleganza del disegno degli antichi e se per questa parte non si avvicinava al celebre moderno Pickler ne avea al certo la diligenza»³⁸, ovvero egli riteneva che il suo rigore tecnico nel taglio, incisione (incisione a rilievo nei cammei) e lucidatura superasse l'invenzione. Si tratta di un giudizio difficile da vagliare dal momento che rimane molto poco di quello che dovette produrre. A causa di tale dispersione, non sono note sue opere con temi mitologici, anche perché recentemente sulla base di una revisione inventariale è stata riconsiderata l'ipotesi attributiva relativa ai sei cammei (*Giove e Ganimede*, *Giove trasformato in aquila*, *due Baccanti*, *Psiche*, *testa di Ercole*) in conchiglia esposti al Museo Regionale "Agostino Pepoli" di Trapani tradizionalmente a lui riferiti e ora restituiti convincentemente al catalogo del nipote Giuseppe Laudicina (1800-?)³⁹. Allo stato sono conosciute soltanto opere celebrative di personaggi storici. Possedere o esibire pietre rare, preziose anche per qualità che spesso travalicavano la mera apparenza estetica, intagliate e incise oppure lavorate a rilievo; indossarle facendo sfoggio della propria posizione sociale o solo collezionarle erano condizioni che andavano di pari passo con l'esercizio del potere e l'amore per il lusso. Ed eccole allora proliferare in gioielli, tabacchiere, portagioie, cofanetti, etc. Tra i suoi committenti più celebri dopo gli anni maltesi, dove fu anche al servizio dell'Ordine e dell'aristocrazia locale, si possono annoverare l'imperatore d'Austria Francesco II d'Asburgo-Lorena (1768-1835) e la consorte imperatrice Maria Ludovica d'Austria-Este (1787-1816), che gli affidarono almeno un cammeo in calcedonio con le effigi di entrambi; Ferdinando I delle Due

Sicilie (1751-1825) con la moglie morganatica Lucia Maria Migliaccio (1770-1826), duchessa di Floridia, per i quali è documentata la realizzazione di diversi cammei, molti raffiguranti il sovrano a mezzo busto, a figura intera o a cavallo; e, infine, la coppia reale formata da Francesco I delle Due Sicile (1777-1830) e la seconda moglie Maria Isabella di Spagna (1789-1848), di cui realizzò i ritratti in un cammeo in calcedonio⁴⁰ poi divenuto di proprietà della figlia Maria Amalia (1818-1857), moglie dell'infante di Spagna Sebastiano di Borbone (1811-1875).

Uno dei pochi cammei riferiti con certezza alla sua mano, siglato con le iniziali «ML», è in agata montato su un anello in oro e fa parte della collezione Carafa

Jacobini (Fig. 3), esposto per la prima volta qualche anno fa⁴¹. L'incisione a rilievo dell'agata, pietra stratificata di durezza non eccessiva, riproduce il busto di profilo della regina consorte di Napoli, in carica dal 1806 al 1808, *Marie Julie Clary* (1771-1845), moglie di Giuseppe Bonaparte (1768-1844). L'opera denota una delicata resa naturalistica, soprattutto della capigliatura raccolta in uno *chignon* alto e arricchita da una tiara, in linea con la sua ritrattistica ufficiale. Essa ha in aggiunta una evidente importanza storica, in quanto testimonianza dell'occupazione francese del regno di Napoli e potrebbe risalire proprio al 1808: nell'aprile di tale anno la regina, che stava per ascendere al trono di Spagna, fece il suo arrivo a Napoli per supportare il marito nel sedare alcune rivolte e anche per tenere la reggenza del regno in attesa dell'arrivo dei nuovi sovrani Gioacchino Murat (1767-1815) e la cognata Carolina Bonaparte (1782-1839).

Significante appare soprattutto il soggiorno viennese di Michele Laudicina, nei primissimi anni del secondo decennio del XIX secolo. Fu molto stimato a corte e tenuto in grande considerazione. Ciò risulta anche dal carteggio del 1811 fra Franz de Paula Neumann (1744-1816)⁴², direttore del gabinetto di antichità e delle medaglie imperiali, e il consigliere di stato russo Heinrich Karl Ernst Köhler (1765-1838), in relazione a una prestigiosa commissione che Laudicina ricevette in questi anni a favore delle collezioni dello zar Alessandro I (1777-1825). Si tratta di quattro cammei in corniola rossa (Figg. 4 – 5 – 6 – 7) con cornice in oro, che ne recano posteriormente un'altra in argento, raffiguranti altrettanti *imperatori del Sacro Romano Impero* -Francesco I di Lorena (1708-1765), Giuseppe II d'Asburgo-Lorena (1741-1790), Leopoldo II d'Asburgo Lorena (1747-1792) e Francesco II- oggi parte della collezione di arti applicate europee del museo statale Ermitage a San Pietroburgo⁴³. Essi, terminati nel novembre 1811, andarono a completare la serie di 198 cammei ("*Kaiser-Suiten*"), che era giunta al museo alla metà dell'ultimo decennio del XVIII secolo, con i ritratti di antichi imperatori romani e del Sacro Romano Impero, da Gaio Giulio Cesare (100



Fig. 3. M. Laudicina senior, 1808 (?), *Cammeo con busto della regina Marie Julie Clary*, collezione Carafa Jacobini.



Fig. 4. M. Laudicina senior, 1811, *Cammeo con busto dell'imperatore Francesco I*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, inv. K-6091. Image is used from www.hermitagemuseum.org, courtesy of The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia.



Fig. 5. M. Laudicina senior, 1811, *Cammeo con busto dell'imperatore Giuseppe II*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, inv. K-6092. Image is used from www.hermitagemuseum.org, courtesy of The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia.



Fig. 6. M. Laudicina senior, 1811, *Cammeo con busto dell'imperatore Leopoldo II*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, inv. K-6093. Image is used from www.hermitagemuseum.org, courtesy of The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia.



Fig. 7. M. Laudicina senior, 1811, *Cammeo con busto dell'imperatore Francesco II*, San Pietroburgo, The State Hermitage Museum, inv. K-6094. Image is used from www.hermitagemuseum.org, courtesy of The State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia.

a.C.-44 d.c.) a Francesco II, e alcuni orientali, che è stata attribuita dubitativamente all'incisore e medaglista tedesco Johann Christoph Schaupp (1685-1757)⁴⁴. I quattro cammei di Laudicina, pur nella resa naturalistica, rivelano una descrizione sommaria e non fisiognomica dei ritrattati che sembra corrispondere evidentemente più a uno *status symbol* che a un carattere, non rivelando nulla della loro interiorità. Egli doveva essere a conoscenza della tecnica di Pichler di disegnare i profili dal vivo e poi cercare tra i modelli antichi l'ispirazione che fungesse da modello guida per la resa finale⁴⁵. Raffigurano elegantemente i sovrani in età matura, tutti con la corona dall'oro sull'augusto capo e in una dimensione pubblica come suggerisce anche l'abbigliamento. Dovette trattarsi di una delle commissioni più prestigiose per Laudicina, una tipologia, quella dei cosiddetti "cammei di Stato"⁴⁶, con la quali si confrontò più volte nella sua carriera, soprattutto per gli Asburgo-Lorena e i Borbone di Napoli, opere programmatiche e funzionali a legittimare l'esercizio del potere dei sovrani rifacendosi al passato imperiale romano e all'investitura divina.

Firmando il suo necrologio, così scrisse Agostino Gallo: «Michele Laudicina da Trapani, professor di Gliptica pria nella R. Università di Palermo, e poscia nel patrio Liceo, cessò di vivere in questa capitale a 16 novembre 1832 di anni 60 circa. Egli erasi acquistato buon nome in Sicilia, e in Roma, ove lungo tempo soggiornò, e appreso avea l'incisione in pietre dure da Santerelli, e Mastini ottimi artisti. E veramente nel meccanismo dell'arte valea moltissimo; imperocchè con una invincibile pazienza sapea domar la duressa de' diaspri delle agate orientali, e degli onici e di altre simili pietre, e farvi emergere, o profundarvi delle figure. Però non poteasigli da' conoscitori menar buona la pretensione di far passare le sue incisioni per antiche. Poteano tentar ciò talvolta il celebre Pickler, o il Rega che tanto studiato aveano sull'antico; ma non già il Laudicina, che avea più presto tolto il disegno, e i concetti da' moderni artisti. Ciò non pertanto ei merita lode per li suoi lavori, alcuni dei quali sono di tutto finimento; siccome quelli che trovansi di lui presso S.E. il Principe di Trabia⁴⁷ che volle aggiungerli alla sua ricchissima collezione di antiche, e moderne pietre incise. Egli merita lode altresì per aver diffuso quest'arte in Sicilia col comunicarne l'insegnamento a' suoi compatrioti, che da natura sembran destinati a riuscire egregiamente in quest'arte difficile, e meravigliosa»⁴⁸. Michele Laudicina *senior* all'indomani della sua morte viene ricordato, dunque, sia in qualità di artista ma anche di accademico. L'ultimo aspetto che vorrei sottolineare è, allora, quello del suo impegno nella didattica e valorizzazione della glittica per i suoi contemporanei ma anche per le generazioni future. Laudicina occupò la cattedra di Glittica presso l'Università di Palermo per 200 onze⁴⁹ l'anno dal 1814 al 1818 e successivamente dal dicembre 1827, con uno stipendio annuo di 240 ducati, insegnò nella Pubblica Scuola di Pittura e Belle Arti di Trapani. Tra gli aspetti importanti da approfondire relativi al suo soggiorno maltese vi è proprio la vicenda relativa alla scuola per l'insegnamento dell'incisione su conchiglia che egli avrebbe fondato «per lo spazio di anni otto con molto suo lustro, e suo lucro»⁵⁰. Non sono fino a questo momento emerse evidenze sull'argomento. Ci si augura, contestualmente, di riuscire a indagare anche il ruolo avuto in tale contesto dal fratello e dai nipoti e, dunque, la presenza di eventuali altri collaboratori e allievi che portarono avanti il suo operato dopo che egli lasciò Malta.

NOTE

¹ Desidero ringraziare Noel D'Anastas per il supporto alle mie ricerche. Ringrazio anche il prof. Mikhail Piotrovsky ed Erika Popova.

² I documenti d'archivio maltesi citati nel presente articolo sono tutti inediti e frutto del lavoro di ricerca, ancora in corso, svolto per il progetto CORI-2021-C3-D02-163217 (Responsabile: R. Cruciata) per lo sviluppo di collaborazioni internazionali dell'Università degli Studi di Palermo nell'ottica della creazione di una rete di ricerca avente come tema "La cultura artistica siciliana nelle sue relazioni con le isole maltesi in epoca moderna".

³ Vedi *Arti Decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, II voll., Palermo 2014, I, Gili *ad voces*, pp. 289-290; M.C. Di Natale, Montalbano *ad vocem*, in *Arti Decorative ...*, 2014, II, pp. 440-441; *Arti Decorative...*, 2014, II *Laudicina ad voces*, pp. 350-351.

⁴ Cfr. R. Cruciata, *Intrecci preziosi. Arti Decorative Siciliane a Malta 1565-1798*, Palermo 2016, *passim* e in part. 29-36.

⁵ R. Cruciata, *Sicilian silver in Malta: an eighteenth century ciborium in Mdina*, in "The Burlington Magazine", January 2023, vol. 165, no. 1438, pp. 42-49, in part. 42.

⁶ Devo questa notizia al compianto padre Giorgio Aquilina OFM.

⁷ Per l'artista si rimanda a C. Ritchie, *Shell Carving: History and Techniques*, London 1974, p. 193 e a M.C. Di Natale, *Maestri corallari trapanesi dal XVI al XX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 23-26, in part. 48-49. Si veda pure R. Vadalà, *Laudicina Michele sr. ad vocem*, in *Arti Decorative...*, 2014, II, pp. 350-351, con la bibliografia locale completa.

⁸ Lo scudo maltese si suddivideva in 12 tari, a loro volta divisi in 20 grani, che si dividevano in 6 piccioli.

⁹ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta Originalia*, vol 1374, a. 1796, f. 3r.

¹⁰ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta ...*, 1796, f.3v.

¹¹ Cfr. R. Cruciata, *Intrecci preziosi...*, 2016, pp. 58-59.

¹² B. da Santa Caterina, *Trapani nello stato presente profana e sacra opera divisa in due parti*, Parte I, *Trapani profana*, ms. del 1810 custodito presso la Biblioteca Fardelliana di Trapani ai segni ms. 199, p. 337; G.M. Fogalli, *Memorie biografiche degli illustri trapanesi per santità, dignità, nobiltà, dottrina e arte*, ms. del 1840 custodito presso la Biblioteca del Museo Regionale Pepoli di Trapani ai segni 14 C 8, p. 669.

¹³ G.M. Fogalli, *Memorie biografiche ...*, 1840, p. 669.

¹⁴ P. Brydone, *Viaggio in Sicilia e Malta*, 1770, a cura di V. Frosini, Milano 1968, p. 143.

¹⁵ Per i rapporti tra Sicilia, arti decorative e *Grand Tour* si rimanda ai numerosi studi di Sergio Intorre sull'argomento.

¹⁶ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta ...*, 1796, f. 3v.

¹⁷ Cfr. T. Freller, *Malta and the Grand Tour*, Malta 2009.

¹⁸ F. Balzan, *Aspects of nineteenth-century jewellery in Malta*, in *International Perspectives on the Decorative Arts Nineteenth-century Malta*, ed. M. Sagona, Malta 2021, pp. 36-47.

¹⁹ Vedi R. Cruciata, *Influenze e relazioni tra l'oreficeria di corte dei Borbone di Napoli e Sicilia e i gioielli a Malta nel XVIII secolo*, in *Cultura di corte nel secolo XVIII spagnolo e italiano: diplomazia, musica, letteratura e arte. I. Politica e diplomazia*, atti del Secondo congresso internazionale della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII e della Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII a cura di N. Guasti, A.M. Rao, Napoli 2023, pp. 157-172.

²⁰ F. Balzan, *Aspects of nineteenth-century jewellery...* 2021, p. 40.

²¹ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta...*, 1796, f. 3v.

²² *Ibidem*.

²³ Si rimanda a R. Cruciata, *L'apporto delle donne al panorama siciliano delle arti decorative nei secoli XVI-XVIII*, in cds.

²⁴ R. Attard, R. Azzopardi, *Daily life in eighteenth-century Malta*, Malta 2011, p. 103.

²⁵ Cfr. G.M. Calvino, *Memoria sul dritto che ha la città di Trapani ad esser capoluogo per la magistratura a preferenza di qualunque altra città del Val di Mazzara*, Palermo 1815, pp. 13-14.

²⁶ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta ...*, 1796, ff. 6-9.

²⁷ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta Originalia*, vol. 1363, a. 1795, ff. 2-3.

²⁸ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta ...*, 1795, ff. 11-12.

²⁹ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta ...*, 1795, f. 15v.

³⁰ Magna Curiae Castellaniae (MCC), *Acta ...*, 1795, ff. 14r-15v.

³¹ G.M. Fogalli, *Memorie biografiche ...*, 1840, p. 665. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Gli studi sulle arti decorative a Trapani dal XVII al XX secolo*, in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 6, dicembre 2012, pp. 131-148, in part. 135.

³² Si veda G.M. Di Ferro, *Biografia degli Uomini Illustri Trapanesi dall'epoca normanna sino al correte secolo*, Trapani 1830, t. II, pp. 169-173.

³³ Per tale artista G. Tassinari, *Giovanni Pichler. Raccolta di impronte di intagli e di cammei del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Antiche del Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2012.

³⁴ A. Gallo, *Lavoro di Agostino Gallo sopra l'arte dell'incisione delle monete in Sicilia dall'epoca araba sino alla castigliana (Ms. XV.H.15., cc. 1r-45v) Notizie de' figularj degli scultori e fonditori e cisellatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo (Ms. XV.H.16., cc. 1r-25r; Ms. XV.H.15., cc. 62r-884r*, trascrizione e note di A. Anselmo, M.C. Zimmardi, Caltanissetta 2004, a p. 255 non ne fa cenno.

³⁵ Per Masini si veda G. Tassinari, *Collezionisti, committenti e incisori di pietre dure a Venezia nel Settecento*, in *Collezionisti e collezioni di antichità e di numismatica a Venezia nel Settecento*, atti del convegno a cura di A. Gariboldi, Trieste 2022, pp. 99-211, in part. 146-164; per Santarelli Eadem, *Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi*, in "MDCCC 1800", vol. 9, luglio 2020, pp. 5-46, part. 14. G.M. Fogalli, *Memorie biografiche ...*, 1840, p. 665 cita anche «Filippo Sanchi».

³⁶ G.M. Fogalli, *Memorie biografiche...*, 1840, p. 669.

³⁷ S.M. Briguccia, *Il cammeo conchigliare di Trapani*, in "Trapani", n. 11, 1957, pp. 23-26, in part. 26 gli riferisce alcuni manufatti in conchiglia presenti allora nella collezione trapanese del notaio Bartolo Barresi, tra cui una *tabacchiera* con ritratto del chirurgo palermitano Calcedonio Marini (1763-1819), un *Esculapio* e *due Baccanti*; cita, inoltre, una composizione con tre figure sovrapposte di profilo raffiguranti *Saggezza, Forza e Bellezza*.

³⁸ A. Gallo, *Lavoro di Agostino ...*, 2004, p. 256. Si veda anche Idem, *Sull'arte dell'intaglio in pietre dure o tenere in Italia*, in "Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti", t. CLXXXI, n.s. XXXVI, gennaio-febbraio 1863, Roma 1864, pp. 50-85, in part. 67-69.

³⁹ D. Scandariato, *Postille a margine di una revisione inventariale*, in *Museo Pepoli Cento anni di storia*, Trapani 2018, pp. 115-120, in part. 117, che ricostruisce l'intera vicenda e con bibliografia precedente.

⁴⁰ A. Gallo, *Lavoro di Agostino ...*, 2004, p. 256.

⁴¹ M. Carafa Jacobini, S. Marra, scheda 51, in *Dall'Aspromonte a Porta Pia. I Borbone, Pio IX e Garibaldi. Memorabilia dalle collezioni Carafa Jacobini, Ruffo di Calabria ed altre raccolte*, catalogo della mostra a cura di M. Carafa Jacobini, S. Marra, F. Petrucci, Roma 2010, p. 47.

⁴² A. Bernhard-Walcher, *Geschnittene Steine des 18. und 19. Jahrhunderts in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 59. Bd., H. 2, 1996, pp. 162-182, in part. 170 gli attribuisce un *cammeo* con tre volti parte delle collezioni imperiali viennesi, ancora non identificato, che in precedenza era stato riferito a Giuseppe Cerbara (1770-1856), incisore e medaglista romano.

⁴³ S. Kokareva, *Cameo series with portraits of emperors in the Hermitage collection*, in "Report of the State Hermitage Museum", 66, Saint Petersburg 2008, p. 101.

⁴⁴ Cfr. S. Kokareva, *Cameo series ...* 2008, pp. 99-104. Cfr. A. Bernhard-Walcher, *Geschnittene Steine ...*, 1996, pp. 162-182.

⁴⁵ Si veda *Milano raffigurata. Avvenimenti, personaggi ed istituzioni cittadine*, fasc. II, *Ducato di Milano. Giuseppe II d'Asburgo-Lorena (1765-1790). Giovanni Pichler: ritratti della famiglia imperiale e della nobiltà lombarda nelle impronte di intagli e di cammei*, a cura di G. Tassinari, Milano 2000, p. 6.

Roberta Cruciata

Gli anni maltesi dell'incisore in pietre dure e preziose Michele Laudicina senior

⁴⁶ Cfr. G. Seidmann, *Portrait Cameos: Aspects of their History and Function*, in *Cameos in Context. The Benjamin Zucker Lectures, 1990*, Oxford/Houlton 1993, pp. 84-102.

⁴⁷ Si tratta di Giuseppe Lanza Branciforte (1780-1855), mecenate, archeologo e politico palermitano.

⁴⁸ A. Gallo, *Necrologia*, in "Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia", t. V, a. II, Palermo 1833 (gennaio), pp. 104-105.

⁴⁹ *Raccolta de' bills, e decreti de' Parlamenti di Sicilia 1813, 1814, e 1815*, Palermo 1815, decreto n. 9, Palermo 26 Aprile 1815, pp. 45-46.

⁵⁰ G. M. Fogalli, *Memorie biografiche...*, 1840, p. 669.

MONREALE NEGLI SGUARDI DEL GRAND TOUR TRA OPERE, TESTI E IMMAGINI

DI SERGIO INTORRE

La mostra “Monreale negli sguardi del Grand Tour – Opere e luoghi tra immagini dei viaggiatori stranieri e committenza degli Arcivescovi”, inaugurata presso il Duomo di Monreale il 7 settembre 2022 e aperta al pubblico fino al 6 gennaio 2023 presso la Sala San Placido del Museo Diocesano di Monreale, si pone in continuità con i recenti studi sulle testimonianze relative alle Arti Decorative siciliane presenti nei diari dei viaggiatori del Grand Tour¹. L’esposizione è stata organizzata, dal Museo Diocesano di Monreale, dal Duomo di Monreale, dalla Biblioteca Torres di Monreale, dalla Fondazione Sicilia e dalla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, con il patrocinio del Dipartimento Culture e Società e dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina” dell’Università degli Studi di Palermo e della S.I.S.C.A. – Società Italiana di Storia della Critica d’Arte ed è stata curata da Maria Concetta Di Natale e da chi scrive, con la presidenza del Comitato Scientifico di S.E.R. Mons. Gualtiero Isacchi, il coordinamento generale di Nicola Gaglio e Giuseppe Ruggirello, e l’allestimento di Barbara Rappa, particolarmente efficace nel mettere in relazione e in dialogo tra di loro le narrazioni dei viaggiatori stranieri su Monreale tra XVIII e XIX secolo, le immagini di Monreale a corredo dei loro diari di viaggio e le opere d’arte oggetto dei loro racconti. Il percorso espositivo, che ha compreso idealmente anche le tombe reali e la cappella Roano all’interno del Duomo, ha proposto disegni e incisioni su Monreale a corredo dei diari dei viaggiatori di maggior spicco del Grand Tour e opere direttamente visionate dai viaggiatori stessi. I testi dei viaggiatori stranieri e le immagini tratte dai loro diari, oggetto della mia indagine finalizzata alla mostra, sono diventati così essi stessi elementi portanti dell’esposizione, insieme a opere d’arte decorativa, disegni, incisioni, stampe, dipinti, documenti inediti e, naturalmente, alcuni tra i diari di viaggio più noti nelle loro edizioni originali, gentilmente concessi in prestito dalla Fondazione Sicilia, che li custodisce presso la sua sede di Palazzo Branciforti a Palermo, e dalla Biblioteca Torres di Monreale. Partendo dalle mie ricerche, il percorso è stato articolato, quindi, su tre linee tematiche fondamentali: la prima ha messo a stretto contatto i testi dei viaggiatori sul paesaggio di Monreale e sullo scenografico cammino che da Palermo porta fino al Duomo normanno e le immagini ad essi relativi, con le vedute della cittadina normanna e le scenografiche fontane che scandiscono la via fino ad essa; la seconda ha intrecciato le opere d’arte decorativa ancora oggi presenti nel Museo Diocesano e nel Duomo con i racconti che ne fanno i viaggiatori stessi; la terza ha ricostruito attraverso opere d’arte, documenti inediti e pubblicazioni del periodo, il contesto storico-culturale del tempo, dalla fine del XVI al XIX secolo. L’elemento che lega

questi tre filoni principali è costituito dalle figure degli Arcivescovi di questo periodo, tra tutti Ludovico II Torres, ricordato dai viaggiatori soprattutto come colui che diede finalmente degna sepoltura a Guglielmo II, Giovanni Roano, che volle realizzare all'interno del Duomo la cappella del Crocifisso, ricordata da numerosi viaggiatori come paradigma dell'iperdecorazione barocca e Francesco Testa², più volte citato nei diari di viaggio come artefice del percorso scenografico da Palermo a Monreale, costellato di fontane, scenografiche nella loro eleganza e bellezza, ma al tempo stesso espressione di una misericordiosa attenzione al viandante bisognoso di ristoro durante il cammino e come committente del magnifico altare maggiore d'argento del Duomo, opera di Luigi Valadier. Le opere esposte sono frutto della committenza di questi Arcivescovi fino a Domenico Benedetto Balsamo, il cui mandato si concluse nel 1844.

Le testimonianze su Monreale redatte da viaggiatori stranieri in Sicilia coprono un arco di tempo ben più ampio di quello che va dall'ultimo quarto del XVIII secolo alla metà del XIX, epoca d'oro del Grand Tour³. Se, infatti, in questo periodo arrivarono nell'Isola da tutta l'Europa nobili più o meno giovani, ricchi borghesi, religiosi, intellettuali, militari e giramondo, spinti da suggestioni neoclassiche⁴, da spirito d'avventura, o, più semplicemente, dalla curiosità suscitata dai due racconti di viaggio di Riedesel⁵ e Brydone⁶, che con il loro successo editoriale avevano di fatto dato il via al Grand Tour come fenomeno europeo di massa⁷, già a partire dal primo Quattrocento, fino a tutto il XVII secolo, si susseguono preziosi resoconti su Monreale, che costituiscono oggi fonti particolarmente utili per gli studi scientifici sulla cittadina e sulle sue emergenze storico-artistiche ed architettoniche. Tra le prime testimonianze spicca quella di Nompar de Caumont⁸, che viaggiò in Sicilia tra il 15 ottobre del 1419 e il 19 febbraio del 1420⁹. Come racconta egli stesso, "indignato delle miserie, delle sopraffazioni e dei disordini del mondo"¹⁰, nel 1417 intraprese un pellegrinaggio tra l'Europa e Gerusalemme, da cui fece ritorno due anni più tardi¹¹. Di ritorno dalla Terrasanta, nel 1419 sbarcò in Sicilia. Il suo racconto, pubblicato nel 1858 a Parigi da Adélaïde Édouard Lelièvre, marchese de la Grange, che aveva sposato nel 1827 Constance Magdeleine Louise Nompar de Caumont¹², discendente dell'autore del *Voyage d'outremer*¹³, riporta una descrizione particolarmente accurata del Duomo di Monreale, della sua decorazione a mosaico e della preziosità dei materiali impiegati al suo interno¹⁴. Emergono chiaramente dal testo lo stupore e l'ammirazione con cui Caumont osserva il Duomo, la cui visione diretta, come riferisce egli stesso, gli conferma la fama di cui l'edificio godeva già presso i suoi contemporanei¹⁵. Particolarmente significativa è per noi oggi la descrizione delle sepolture di Guglielmo I e Guglielmo II all'interno del Duomo:

E là dentro c'è una sepoltura di un re che si chiamava re Guilhem (Guglielmo) che, nel tempo in cui viveva, fu re di quest'isola di Sicilia e di Napoli; la quale sepoltura è molto bella e ricca, vedendo le pietre meravigliose che ci sono. La detta sepoltura è fatta di una pietra molto grande tutta di un pezzo di questa pietra che si chiama porfido; e sopra questa tomba c'è il coperchio tutto di un altro pezzo di questa medesima pietra e colore, e sono sì sottilmente congiunte che a mala pena si può riconoscere. Questa sepoltura è sostenuta in alto sopra terra su colonne di questa pietra e all'intorno ci sono VI colonne rotonde che sono pure tutte del sopradetto porfido violetto, le quali sostengono un tetto (couverture) di porfido bianco che oltrepassa tutta la sepoltura, fatto nobilmente a modo di tetto di cappella¹⁶; e davanti a

questa sepoltura, c'è una tomba di pietra dove è seppellito il figlio di questo re, che si chiamava re Guilhem così come suo padre, il quale fece fare questa detta chiesa, la quale tomba non è così bella né fatta così riccamente e quando morì non ne voleva neanche per sé. Perché diceva, secondo quello che dicono, che di queste onoranze e vanaglorie del secolo alla sua morte non faceva caso.

Il racconto di Caumont risulta dissonante rispetto all'ipotesi formulata da Michele Del Giudice, che individuava la prima sepoltura di Guglielmo II nel sarcofago di epoca romana con due leoni ai lati successivamente convertito in fontana¹⁷, attualmente all'ingresso del Museo Diocesano di Monreale¹⁸ (Fig. 1). Un'ulteriore elemento a supporto dell'idea che il sarcofago non fosse stata la prima sepoltura di Guglielmo II potrebbe essere costituita dal racconto di Lello¹⁹, redatto durante il mandato arcivescovile di Ludovico II Torres, che nel 1575 fece edificare la tomba ancora oggi visibile nella navata destra del Duomo (Fig. 2):

Appiè della detta sepoltura [la tomba di Federico II nella Cattedrale di Palermo] giaceva su'l pavimento in un deposito di mattoni il corpo del Re Guiglielmo 2, il Buono, se bene fu sepolto nella Chiesa maggiore di Palermo, ma fu poi, come egli haveva ordinato, transferito à quella di Monreale. Et l'Arcivescovo Don Luigi de Torres li fece fare un sepolcro di marmo, & lo collocò in mezzo della tribuna maggiore, dove si gira da tutte le bande.

Né Caumont né Torres fanno riferimento ai leoni o allo stesso sarcofago, dato che indurrebbe ad escludere la presenza delle spoglie di Guglielmo II al suo interno. È



Fig. 1. Maestranze romane, *Sarcofago*, III sec., Museo Diocesano di Monreale.



Fig. 2. Sepolture reali nella navata destra del Duomo di Monreale.

plausibile, invece, che il sarcofago in questione, datato al III secolo d.C.²⁰, fosse giunto a Monreale in Età Moderna, come esito del legame diretto di alcuni Arcivescovi di Monreale con la realtà romana, come Giovanni Borgia (1483 – 1503), Pompeo Colonna (1530 – 1532) e Alessandro Farnese (1536 – 1573), o in seguito ai numerosi scambi e acquisizioni tra gli Arcivescovi monrealesi e il mercato antiquario romano²¹, al quale si può ricondurre la provenienza del sarcofago, praticamente identico all'esemplare recentemente esposto presso i Musei Capitolini nella mostra sulla collezione Torlonia (Fig. 3), datato tra il 260 e il 270 d.C., e documentato fin dal XVI secolo all'interno di Palazzo Savelli, poi Orsini, residenza nobiliare realizzata nelle rovine del Teatro di Marcello²². Anche se nell'esemplare Torlonia i leoni azzannano un ariete e non un onagro, come nel sarcofago monrealese, è tuttavia evidente la relazione tra le due opere. Interessante è anche il riferimento nel testo di Caumont alle reliquie di San Luigi, della sacra spina e del velo della Vergine²³, i cui rispettivi reliquiari sono ancora oggi custoditi presso il Museo Diocesano di Monreale:

[...] dall'altro lato è la sepoltura di San Luigi che fu re di Francia, dove fu posto dopo che fosse morto e mi diceva il monaco che mi aveva aperto le porte della chiesa che morì nelle parti di Berberia assediando un re saraceno davanti a Tunisi e là in quel luogo venne ucciso dalla sua malattia e poi fu trasportato il suo corpo in questa chiesa e posto in questa sepoltura; e il re di Francia che c'era allora, mandò a pregare il re Guilhem di Sicilia che gli volesse inviare il corpo e che gli avrebbe mandato una delle spine di Nostro Signore e un cappuccio di Nostra Signora, e il re Guilhem ricevette il dono e gli mandò il corpo di San Luigi tranne le viscere che rimasero come reliquie nella detta tomba.

Il reliquiario delle viscere di San Luigi²⁴ (Fig. 4), di maestranze dell'Italia settentrionale, è stato recentemente datato alla prima metà del XV secolo²⁵, quello della sacra spina (Fig. 5), di orafi francesi e siciliani, è datato al XIII secolo con integrazioni del



Fig. 3. Maestranze romane, *Sarcofago*, III sec., Collezione Torlonia, da *I monumenti del Museo Torlonia di sculture antiche riprodotti con la fototipia*, Roma 1884.

XIV e del XVII secolo²⁶. La reliquia del velo della Vergine è oggi contenuta insieme ad altre nel reliquiario architettonico di San Gregorio Papa realizzato tra il 1540-41 e il 1588-1609 e attribuito ad Andrea de' Peri²⁷. I primi due, esposti in mostra, sono custoditi presso la Sala Normanna del Museo Diocesano di Monreale, il terzo presso la Sala dei Vescovi dello stesso Museo²⁸.

Pellegrino in Terrasanta è anche Nicolas Bénard²⁹, del quale non si sa molto, se non le poche notizie che apprendiamo dal racconto di viaggio dello stesso autore, che fu in Sicilia di passaggio, nel 1616³⁰, da giovane ventenne Cavaliere dell'Ordine del Santo Sepolcro³¹, “a esempio e imitazione dei numerosi pii e devoti personaggi che sono andati in pellegrinaggio a Gerusalemme e visitato il Santo Sepolcro di nostro Signore Gesù Cristo”³². A Monreale ammira la grandiosità del Duomo, che definisce un “tempio superbo”³³, dei suoi cicli musivi, delle sepolture reali e della cappella dedicata a San Placido, oggi prima sala del percorso espositivo del Museo Diocesano di Monreale³⁴, nella cui volta non a caso si ammira oggi lo stemma dell'Arcivescovo Torres. All'interno del Duomo descrive una cappella “molto bella che si trova nella navata della suddetta chiesa: in questa ci fu mostrata una pace fatta di un vetro di cristallo così chiaro e trasparente con diverse figure incise e rappresentate in modo così delicato e laborioso, che non si può vedere niente di meglio, stimata (come ci fu detto) più di ottocento scudi”³⁵. Si tratta della Pace con Adorazione dei Magi (Fig. 6), esposta in mostra e realizzata nella seconda metà del XVI secolo da Muzio Zagaroli, che Bénard vede nella cappella di San Castrense del Duomo³⁶. L'opera figura anche in un inventario del 1599: “una pace di argento dorato con li Tri Re di cristallo di Rocca con sua caxetta di legno rosso fodrata di broccato verde”³⁷. L'opera è esposta oggi nella Sala dei Vescovi del Museo Diocesano di Monreale, la cassetta citata nell'inventario è andata perduta nel tempo.

Sergio Intorre
Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini

Alla fine del XVIII secolo Monreale diventa una delle tappe ricorrenti negli itinerari dei viaggiatori stranieri, tanto che al piccolo centro, fino ad allora ascritto nella maggior parte dei casi alla categoria “dintorni di Palermo” viene sempre più spesso dedicato un paragrafo a parte, alla pari di città come Palermo o Catania. Pur continuando ad individuare nel Duomo e nei tesori custoditi al suo interno il punto focale della visita, i viaggiatori del Grand Tour cominciano a sottolinearne la dimensione paesaggistica, che trova un felice riscontro nell'affermazione del *Voyage Pittoresque*



Fig. 4. Maestranze dell'Italia settentrionale, prima metà del XV secolo, *Cofanetto reliquiario*, legno, pergamena, pastiglia, ferro, ottone dorato e rame dorato, Monreale, Museo Diocesano. Foto Francesco Ferla.

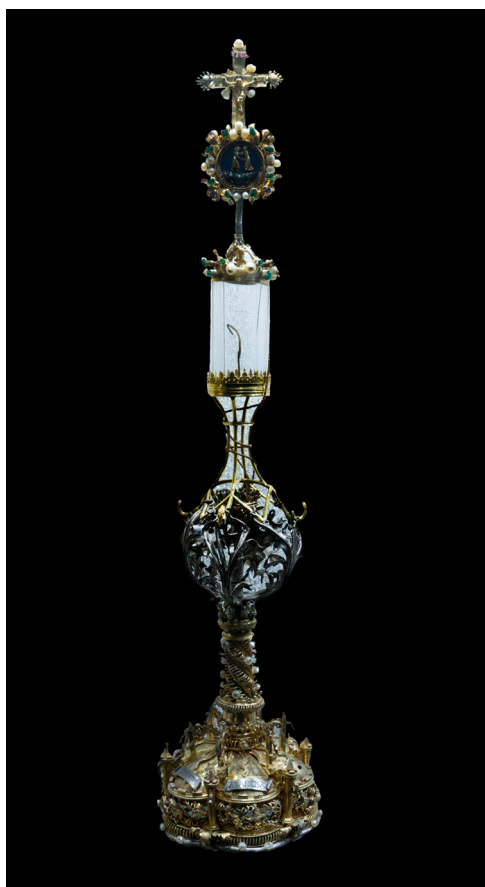


Fig. 5. Orafi francesi e siciliani, XIII secolo con integrazioni del XIV e del XVII secolo, *Reliquiario della Sacra Spina*, oro, argento, perle, smeraldi, ametiste, smalti, Monreale, Museo Diocesano. Foto Francesco Ferla.

sque come genere autonomo della letteratura di viaggio³⁸, così definito già nel 1806 da Aubin-Louis Millin nel suo *Dictionnaire de Beaux-Arts*³⁹:

Questa espressione deve essere intesa come qualsiasi viaggio che un artista intraprende in qualsiasi paese, per studiare la natura in tutte le sue produzioni, per raccogliere i siti, le vedute, i paesaggi più adatti a produrre effetti belli, e soprattutto per conoscere i costumi, le abitudini, l'abbigliamento e i monumenti, sia antichi che moderni. Il risultato di un tale viaggio deve essere prima di tutto l'istruzione personale, e in secondo luogo, trasmettere la rappresentazione degli oggetti più curiosi, in descrizioni accompagnate da dipinti o incisioni eseguite secondo disegni scrupolosamente esatti.

Particolarmente fedele alla definizione di Millin risulta il *Voyage Pittoresque* di Jean Houël⁴⁰, uno dei capostipiti di questo particolare genere di letteratura di viaggio, il quale dedica a Monreale passi particolarmente evocativi⁴¹:

Lasciato questo monastero (l'Abbazia benedettina di San Martino delle Scale, NdT), ho preso la strada per Monreale dalla cima delle montagne, girando verso est. Sapevo che questa strada, di per sé molto piacevole, offriva



Fig. 6. Muzio Zagaroli, metà XVI secolo, *Pace con Adorazione dei Magi*, cristallo di rocca, Monreale, Museo Diocesano. Foto Chiara Dell'Utri.

trambi i lati della strada, fontane di un'architettura che, se non è sempre regolare, è sempre piacevole e leggera: per renderle più pittoresche, alcune di esse furono collocate tra alberi di specie diverse, e l'acqua fu fatta sgorgare in ogni sorta di forma, a getto, a spruzzo, a lenzuolo, a cascata; in alcune di esse sgorga a forma di ombrellino. Ad ogni passo si trova una nuova forma, un'immagine diversa, uno spettacolo incantevole, e questo piacere si unisce all'utilità, poiché in un clima così caldo si sente costantemente il bisogno di questo elemento.

Nell'opera i brani qui riportati sono corredati da due incisioni dello stesso Houël, che ritraggono due delle fontane sul cammino da Palermo a Monreale, che nell'allestimento della mostra hanno fatto da fondale alle teche in cui sono state esposte le opere (Figg. 7 – 8). Alle descrizioni appena citate va aggiunta quella di Michel-Jean Borch⁴², nobile polacco di cultura francese, autore di trattati scientifici sulla geologia e sulla mineralogia siciliana⁴³ e membro di numerose Accademie italiane ed europee⁴⁴, in Sicilia tra il 1776 e il 1777⁴⁵:

Il sentiero che da Palermo porta a Monreale è un altro elemento che ritengo degno della vostra curiosità: in passato era una specie di viottolo tracciato a caso nella roccia, e il cui uso frequente credo che abbia causato da solo tutti i danni. Si andava a Monreale rischiando spesso di dover retrocedere quando si incontrava un animale un po' carico, perché due

uno spettacolo incantevole; tuttavia, mi ha ancora sorpreso. Una volta percorsa mezza lega, e si è pronti a scendere a Monreale, si scopre una magnifica valle, molto vasta, delimitata da alte montagne che il mare avvolge a nord e a ovest. Da questo luogo si abbraccia con uno sguardo l'intera estensione di questo vasto spazio: il mare, con una dolce transizione, unisce gli oggetti terrestri alle nuvole che delimitano l'orizzonte e si innalzano nel cielo. Tutto l'insieme forma un quadro immenso, vario e mirabile, dotato di ogni caratteristica.

[...]

Le alte montagne di cui Palermo è circondata le forniscono una abbondante quantità di acqua di buona qualità. L'ingegno dei suoi abitanti, naturalmente incline alla decorazione, ha impiegato queste acque per tutti gli usi a cui potevano essere destinate. Dopo aver assegnato loro l'utile scopo di rifornire Palermo, si volle che servissero in viaggio a rifocillare i viandanti e a deliziarli per la loro abbondanza e per la varietà di forme che erano spinte ad assumere. Costruirono, su en-

Sergio Intorre
Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini



Fig. 7. Jean Houël, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari: où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore, des principaux phénomènes que la nature y offre, du costume des habitans, et de quelques usages*, I, Paris 1782-1787, Planche XXXVII.



Fig. 8. Jean Houël, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari: où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore, des principaux phénomènes que la nature y offre, du costume des habitans, et de quelques usages*, I, Paris 1782-1787, Planche XXXVII.



Fig. 9. Henry Swinburne, *Travels in the two Sicilies, in The Years 1777, 1778, 1779, and 1780*, II, London 1783-1785, Plate 4.

animali in quelle condizioni non potevano passare uno accanto all'altro. Monsignor Testa, arcivescovo di Monreale, uomo molto ricco e buon pastore, ha realizzato a sue spese un superbo sentiero, spesso scavato nella solida roccia; e unendo l'utile al dilettevole, lo ha abbellito con panchine di pietra per i viaggiatori stanchi, una robusta e bella carreggiata per sostenere il terreno, e diverse fontane di nobile e bel disegno; il sentiero è così comodo e ben tracciato sul pendio della montagna che, nonostante la salita, l'ho percorso in mezz'ora al galoppo anche se sono da 5 a 6 miglia italiane, circa due leghe francesi⁴⁶.

Particolarmente evocativa è anche la descrizione che fa del cammino verso Monreale il nobile inglese Henry Swinburne⁴⁷, corredata da una splendida incisione all'interno dell'opera (Fig. 9), che arrivò in Sicilia nel dicembre del 1777⁴⁸:

Un viale di alberi secolari (alcuni dei quali platani) conduce dalle porte di Palermo attraverso la pianura fino ai piedi delle montagne, dove si unisce a una magnifica strada realizzata dal defunto arcivescovo Testa. Quest'opera fa onore al suo gusto e al suo spirito pubblico, poiché non è stato omissso nulla che il denaro o lo zelo per il bene dei suoi concittadini potessero realizzare. La strada si snoda agevolmente, sostenuta da robuste opere di contenimento e di sostegno, e ornata da bordure di arbusti fioriti, urne, fontane e iscrizioni. Le linee scolpite sulla fontana più bassa hanno un sapore molto classico; lasciano intendere che, poiché per completare quest'opera immortale non mancava altro che il nome del generoso fondatore, i magistrati e la comunità di Monreale hanno dedicato questo marmo al loro buon arcivescovo durante la sua assenza. Di fronte ce n'è un altro che respira il genuino spirito dell'antica scienza lapidaria, votato dai monrealesi al felice ritorno del loro prelato da una visita generale della sua diocesi.

Sergio Intorre
Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini

Borch e Swinburne sono tra i primi autori a dare rilievo alla figura di Francesco Testa⁴⁹, Arcivescovo di Monreale dal 1754 al 1773, artefice del radicale cambiamento urbanistico che interessò il cammino tra Palermo e Monreale registrato dagli autori del Grand Tour, che vide coinvolto lo scultore Ignazio Marabitti⁵⁰, autore delle due fontane, quella del Drago e quella del Pescatore⁵¹, realizzate nel 1767 e nel 1769 e che ancora oggi si possono ammirare lungo la salita verso Monreale. Di Marabitti è stato esposto in mostra il disegno nella collezione Sgadari Lo Monaco gentilmente prestato dalla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, raffigurante il gruppo principale della fontana nota come “del cavallo marino”⁵², che lo scultore eseguì per il Principe di Paternò e che dopo varie vicissitudini è oggi visibile in Piazza Santo Spirito a Palermo, selezionato per la sua vicinanza stilistica alle fontane monrealesi. Dello scultore sono stati esposti anche i due bozzetti in terracotta e legno dorato delle statue di San Pietro e San Paolo, custoditi presso il Museo Diocesano di Monreale insieme a quelli delle statue di San Marziano e Santa Lucia, portate a Monreale proprio da Mons. Testa, che aveva commissionato le opere in marmo a Marabitti durante il suo episcopato a Siracusa per la facciata del Duomo della città⁵³. Nell’ottica di una contestualizzazione del rinnovamento di Testa rispetto al paesaggio precedente, sono stati oggetto di esposizione anche i progetti delle fontane sul corso inferiore della strada di Mezzomonreale precedenti all’intervento di Testa e in parte oggi perdute, realizzate tra il 1602 e il 1636 dall’architetto del Senato palermitano Mariano Smiriglio⁵⁴, anch’essi provenienti da Palazzo Abatellis. Non poteva sfuggire agli occhi degli attenti viaggiatori stranieri una delle manifestazioni più preziose della committenza dell’illustre prelado, l’altare in ar-



Fig. 10. Luigi Valadier, *Altare con scene della vita della Vergine e Santi*, 1765-1773, argento, argento dorato e bronzo dorato, Monreale, Duomo. Foto Domenico Di Vincenzo.



Fig. 11. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.

gento, bronzo dorato ed argento dorato del Duomo (Fig. 10), commissionato dall'Arcivescovo all'orafo romano Luigi Valadier⁵⁵, che lo realizzò tra il 1765 e il 1773⁵⁶, raffigurante in medaglioni racchiusi in eleganti cornici riccamente decorate episodi della vita di Maria: il paliotto riporta al centro la *Natività della Vergine*, con ai lati, leggermente arretrati rispetto al piano del paliotto, due ovali con la *Pentecoste* a sinistra e l'*Assunzione* a destra. I medaglioni sul gradino raffigurano l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Madonna col Bambino*, lo *Sposalizio della Vergine*, la *Fuga in Egitto*. Nella parte superiore dell'altare candelieri neoclassici si alternano a sei statue d'argento, che raffigurano Santa Rosalia, San Benedetto, San Paolo, San Pietro, San Castrense e San Luigi, tutti legati, seppur in maniera differente, alle devozioni della Cattedrale⁵⁷.



Fig. 12. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.

Sergio Intorre
Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini

Le statue di Santa Rosalia e San Luigi sono state eccezionalmente esposte in mostra, grazie alla spiccata sensibilità di Don Nicola Gaglio, Arciprete della Cattedrale. L'altare viene citato con una certa ammirazione da Dominique Vivant Denon, autore dei testi dell'altro grande *Voyage Pittoresque* dell'epoca insieme alla già citata opera di Houël, quello di Jean-Claude-Richard de Saint-Non⁵⁸. Così descrive l'opera Denon: "L'ultimo vescovo di Monreale fece decorare con grande magnificenza il fronte dell'altare maggiore in argento"⁵⁹. Non stupisce l'apprezzamento di Denon, intellettuale di spicco della cultura francese del periodo⁶⁰ e figura fondamentale nella costituzione delle collezioni del Louvre⁶¹, caratterizzato da una sensibilità neoclassica coerente con le principali istanze artistiche dell'epoca, ma allo stesso tempo in grado di apprezzare linguaggi artistici diversi, come ad esempio lo stile gotico-normanno osservato in Sicilia⁶². L'opera, infatti, si caratterizza per la ricchezza della decorazione e la raffinatezza classicheggiante delle figure dai sontuosi panneggi, disposte armonicamente in scene di composta eleganza. L'ampiezza di vedute di Denon risulta ancora più apprezzabile, se si considera che il gusto neoclassico di molti dei viaggiatori stranieri in Sicilia tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo condizionò spesso pesantemente alcuni giudizi, che oggi appaiono quanto meno bizzarri. Esempi particolarmente efficaci in questo senso sono costituiti da alcuni commenti relativi alla decorazione musiva del Duomo di Monreale: "un esemplare molto sgradevole del gusto gotico"⁶³, secondo Henry Swinburne, "non valgono lo sforzo di mettere gli occhiali per guardarli"⁶⁴, per John Galt, "la cattedrale è quasi incrostata di mosaici [...] pesanti e asimmetrici"⁶⁵, per William Henry Smyth, solo per citarne alcuni.



Fig. 13. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.



Fig. 14. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.



Fig. 15. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.



Fig. 16. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.

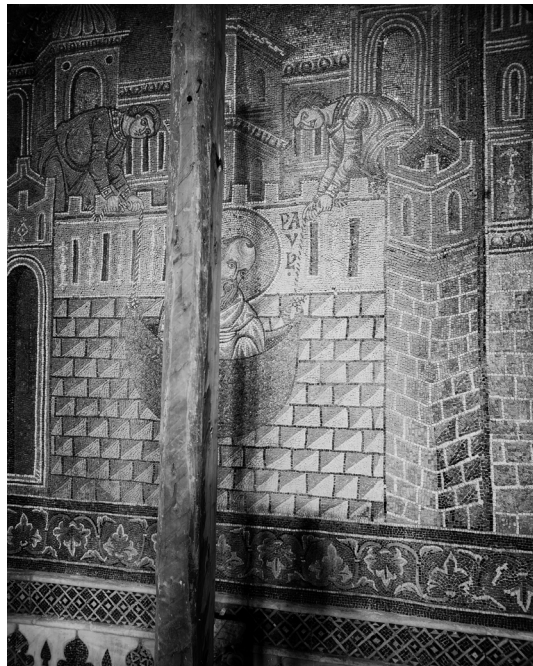


Fig. 17. Riproduzione fotografica sviluppata da lastre in vetro allo ioduro d'argento della seconda metà del XIX secolo dei restauri del Duomo di Monreale successivi all'incendio dell'11 novembre 1811, Monreale, Archivio Storico della Cattedrale.

Sergio Intorre
 Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini



Fig. 18. Baldassarre Pampillonia, *Daniele* e Giovan Battista Ferrera, *Isaia*, 1687-1692, marmo, Monreale, Duomo, Cappella del Crocifisso. Foto Domenico Di Vincenzo.



Fig. 19. Giovan Battista Ferrera, *Geremia* e Baldassarre Pampillonia, *Ezechiele*, 1687-1692, marmo, Monreale, Duomo, Cappella del Crocifisso. Foto Domenico Di Vincenzo.



Fig. 20. Giovan Battista Ferrera, Baldassarre Pampillonja, Nicolò Musca, Giovan Battista Marino, Carlo Rutè, 1687-1692, *Storia di Giona*, marmi mischi, Monreale, Duomo, Cappella del Crocifisso. Foto Domenico Di Vincenzo.

Oltre al mandato dell'Arcivescovo Testa, di cui si è detto prima, l'altro dato storico riportato da più di un viaggiatore straniero in Sicilia è il terribile incendio che devastò il Duomo l'11 novembre del 1811. Fu l'Arcivescovo Domenico Benedetto Balsamo, che esercitò il mandato dal 1816 al 1844⁶⁶, ad impegnarsi per il ripristino della Cattedrale⁶⁷. I lavori cominciarono il 25 novembre del 1816 e si estesero a tutto il complesso monumentale⁶⁸. Tra i resoconti dell'incendio nei diari del Grand Tour spiccano quelli di Louis Nicolas Philippe Auguste de Forbin⁶⁹ e di Jean Giraudeau de Saint-Gervais⁷⁰. L'episodio, particolarmente drammatico, è stato documentato all'interno del percorso espositivo dalle riproduzioni fotografiche sviluppate da inedite lastre di vetro allo ioduro d'argento raffiguranti i lavori di restauro del Duomo successivi all'incendio, realizzate nella seconda metà del XIX secolo (Figg. 11 – 12 – 13 – 14 – 15 – 16 – 17).

Infine, come si è detto, il percorso espositivo si è esteso idealmente anche alla Cappella Roano, spesso trascurata dai viaggiatori del Grand Tour, verosimilmente per l'avversione tutta neoclassica verso l'esuberanza decorativa caratteristica del barocco siciliano e, in particolare, dei marmi mischi che la ricoprono interamente. Di particolare interesse è la descrizione che fa della cappella e degli armadi della sacrestia Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes⁷¹:

La cappella del Crocifisso fu costruita nel 1690 da un canonico di nome Johanno Rotono (*sic*), ed è fatta interamente di marmo, mosaici e ornamenti in rilievo: l'insieme è un capolavoro di grazia ed eleganza. Nella sacrestia c'è un mobile intagliato in

Sergio Intorre
Monreale negli sguardi del Grand Tour tra opere, testi e immagini

legno, decorato con figure e incorniciato con marmi preziosi: è, in questo genere, il più bel mobile che io conosca.

La decorazione della cappella (Figg. 18 – 19), uno dei capolavori della tecnica barocca del marmo mischio, venne realizzata tra il 1687 e il 1692 dai marmorari Giovanni Battista Ferrera, Baldassarre Pampillonia, Luzio Tudisco, Niccolò Musca, Giovanni Battista Marino e Carlo Rutè⁷², che avevano già lavorato all'apparato decorativo della chiesa del Gesù di Casa Professa a Palermo⁷³. Il trionfo della Fede in Cristo, tema portante del complesso programma iconografico della cappella, si articola attraverso statue, virtuosistiche raffigurazioni di episodi biblici, animali, decorazioni floreali, che trovano la loro espressione più alta nell'episodio di Giona raffigurato sul pavimento⁷⁴ (Fig. 20). Per quanto riguarda gli armadi della sacrestia della cappella, non è sicuramente eccessivo l'apprezzamento dell'autore, trattandosi di un capolavoro dell'intaglio ligneo, raffigurante scene e personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, opera realizzata alla fine del XVII secolo dagli intagliatori trapanesi Antonio Rallo e Alberto di Orlando⁷⁵.

La mostra "Monreale negli sguardi del Grand Tour – Opere e luoghi tra immagini dei viaggiatori stranieri e committenza degli Arcivescovi", accostando nell'allestimento opere, testi ed immagini dei viaggiatori ha offerto l'opportunità di apprezzare in un'unica soluzione come storia dell'arte e letteratura di viaggio possano essere considerati elementi di un unico contesto culturale interdisciplinare, che può essere restituito nei termini di una soluzione espositiva scientificamente rigorosa e visivamente efficace, grazie anche all'articolato apparato didattico, che ha previsto l'inserimento nelle teca dei pannelli con le citazioni dei diari di viaggio riguardanti le opere esposte nella teca stessa, e alle grandi riproduzioni delle incisioni tratte dai diari del Grand Tour che facevano loro da fondale. Con questa impostazione, la mostra di Monreale può costituire anche un format scientifico replicabile su altre realtà siciliane, Palermo e Catania tra tutte, considerata la mole di citazioni sulle opere di Arte Decorativa presenti in questi centri⁷⁶, ma anche su centri della Penisola che presentino la stessa felice coincidenza di opere, testi e immagini.

NOTE

¹ S. Intorre, *Le Arti Decorative della Sicilia occidentale nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, in “Annali di Critica d’Arte”, XIII, 2017, pp. 209-227; *Idem, Beauty and Splendour – Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, Palermo 2018; *Idem, La grandeur & la beauté – Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori francesi tra XVII e XIX secolo*, Palermo 2021.

² Non a caso all’Arcivescovo Testa, in occasione del duecentocinquantenario anniversario della morte, dal mese di maggio 2023 è stata dedicata la mostra “Francesco Testa 1704 – 1773. Pastore e Signore Benemerito” presso il Museo Diocesano di Monreale, curata da Nicola Gaglio, Giuseppe Ruggirello e Giovanni Vitale e con il coordinamento generale di Maria Concetta Di Natale, Sergio Intorre, Anna Manno e Lisa Sciortino.

³ Tra la ricchissima bibliografia sul Grand Tour si segnalano G. Podestà, *I viaggiatori stranieri e l’Italia*, Milano 1963; L. Di Mauro, *L’Italia e le guide turistiche dall’Unità ad oggi (Dal Grand Tour al Baedeker)*, in *Storia d’Italia*, V, *Il paesaggio*, Torino 1982, pp. 369-91; *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*, a cura di G. E. Viola, Milano 1987; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988; D. Astengo, *In carrozza verso l’Italia: appunti su viaggi e viaggiatori fra ’700 e ’800*, Savona 1992; C. De Seta, *L’Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Napoli 1992; A. Brilli, *Quando viaggiare era un’arte: il romanzo del Grand Tour*, Bologna 1995; J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven – London, 1997; M. Cometa, *Il romanzo dell’architettura. La Sicilia e il Grand tour nell’età di Goethe*, Bari 1999; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio in Sicilia – Viaggiatori stranieri nell’Isola dagli Arabi ai nostri giorni*, 4 voll., Palermo 2008; *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, Roma 2015; A. Brilli, *Quando viaggiare era un’arte – Il romanzo del Grand Tour*, Bologna 2017.

⁴ A tal proposito, v. L. Norci Cagiano, *Sicilia graeca triumphans? Francesi in Sicilia tra Settecento e Ottocento*, in “Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate”, I, Roma 2005, pp. 137-147; R. Cioffi, *La ragione dell’arte. Teoria e critica in Johann Joachim Winckelmann e Anton Raphael Mengs*, Napoli 1981, p. 149.

⁵ J.H. von Riedesel, *Reise durch Sizilien und Großgriechenland*, Zurigo 1771.

⁶ P. Brydone, *A tour through Sicily and Malta. In a series of letters to William Beckford, Esq. of Somerly in Suffolk; from P. Brydone, F.R.S.*, London 1773.

⁷ A tal proposito v. H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, II ed., Palermo 1988, p. 15.

⁸ S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, p. 282.

⁹ Nompard de Caumont, *Voyage d’outremer in Jérusalem par le seigneur de Caumont l’an MCCC-CXVIII Publié pour la première fois d’après le manuscrit du Musée britannique par le Marquis De La Grange*, Paris 1858, pp. 96 sgg.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Nompard de Caumont, *Voyage d’outremer...*, 1858.

¹² Archives de Paris (V3E/M 765).

¹³ A tal proposito v. S. Intorre, *La grandeur & la beauté...*, 2021, p. 25.

¹⁴ Il brano di Nompard de Caumont su Monreale è stato tradotto e pubblicato nel 1987 da Henri Bresc su “La Fardelliana”. Anche le note al testo sono quelle presenti nell’edizione citata: Nompard de Caumont, *Voyage d’outremer...*, Paris 1858, pp. 111-116 (trad. H. Bresc, *Una stagione in Sicilia: Nompard de Caumont a Isnello (1420)*, in “La Fardelliana”, A. VI, 1-2, Gennaio – Agosto 1987, pp. 14-16).

¹⁵ Nompard de Caumont, *Voyage d’outremer...*, 1858, p. 111.

¹⁶ Tetto e colonne sono scomparsi nell’incendio del 1811.

¹⁷ M. Del Giudice, *Descrizione del Real Tempio, e Monasterio di Santa Maria Nuova di Morreale*, Palermo 1702, p. 83.

¹⁸ M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in “OADI – Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia”, n. 12 – Dicembre 2015, p. 13.

¹⁹ G.L. Lello, *Historia della Chiesa di Monreale*, Roma 1596, pp. 30-31.

²⁰ V. Tusa, *I sarcofagi romani in Sicilia*, Roma 1995, p. 44.

²¹ A tal proposito v. L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte – La committenza degli Arcivescovi*, Palermo 2011.

²² E. Dodero, 84. *Sarcofago strigilato con leoni*, in *I marmi Torlonia. Collezionare capolavori*, catalogo della mostra a cura di S. Settis, C. Gasparri, Milano 2020, pp. 284-285.

²³ H. Bresc, *Una stagione in Sicilia...*, 1987, p. 15.

²⁴ L. Sciortino, *Il Museo Diocesano di Monreale*, Monreale 2016, p. 27.

²⁵ G. Travagliato, *Trecento gotico doloroso e cortese in Sicilia: le opere in mostra*, in *Chiaromonte – Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento – Un restauro verso il futuro*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato, Palermo 2020, pp. 265-267.

²⁶ M.C. Di Natale, *Dallo scriptorium al tesoro in S. Maria la Nuova*, in *L'anno di Guglielmo, 1189-1989 – Monreale: percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989, p. 198; C. Guastella, Scheda n. 18, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona – Arti figurative e arti suntuarie*, catalogo della Mostra a cura di M. Andaloro, Palermo 1989, p. 98.

²⁷ L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte – La committenza degli Arcivescovi*, Palermo 2011, pp. 28-29.

²⁸ Sul percorso espositivo del Museo v. M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia per il Museo Diocesano di Monreale*, in "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", a. VI, n. 12 – Dicembre 2015, pp. 13-26.

²⁹ N. Bénard, *Le voyage de Hierusalem et autres lieux de la Terre ste, fait par le Sr Bénard parisien Chevalier de l'ordre du S. Sepulchre de N.re Seigneur Iesus Christ; ensemble son Retour par l'Italie, Suisse, Allemagne, Holande et Flandre, en la tres fleurissante et peuplée ville de Paris*, Paris 1621.

³⁰ S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, p. 140.

³¹ Sull'autore v. L. Von Schudt, *Italienreisen im 17. und 18...*, 1959, pp. 56-57; F. Olschki, *Nicolas Bénard*, in *Gabinetto scientifico letterario G.P. Viesseux, Viaggi in Europa. Secoli XVI-XIX. Catalogo del Fondo Fiammetta Olschki*, Firenze 1990, pp. 25-26; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, pp. 140-141.

³² N. Bénard, *Le voyage de Hierusalem...*, 1621, pp. I-II.

³³ N. Bénard, *Le voyage de Hierusalem...*, 1621, p. 356.

³⁴ M.C. Di Natale, *Criteri di Museologia...*, 2015.

³⁵ N. Bénard, *Le voyage de Hierusalem...*, 1621, p. 357.

³⁶ L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte...*, 2011, pp. 66-68.

³⁷ Archivio Storico di Palermo, *Inventarium et repertorium bonorum et jocalium inventorum in cappella Ill.mi et Rev.mi in Xr.o [...] d. Ludovici de Torres, Dei et Apostolicae Sedis gratia S.te Montis Regalis Ecc. e Archiepiscopi Abbatis eiusdem [...] et status Domini ac regij consiliarij consignatorum de manu eiusdem Ill.mi et Rev.mi D.ni Archiep. ad p. spe.m, et admodum Rev.dom Don Jacobum Gottum S.I.D. visitatorem Generalem, Rev.dis D. Francisco Sala et Don Ludovico Romeo capellanis eiusdem Cappellae presentibus et recipientibus qua sunt infra*, 5 settembre 1599; v. anche V. Abbate, "Torres adest": i segni di un Arcivescovo tra Roma e Monreale, in "Storia dell'Arte", 116/117 (Nuova Serie 16/17), Roma 2007, p. 41, che trascrive il documento.

³⁸ Sul *Voyage Pittoresque* v. C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia – Annali*, 5 – *Il paesaggio*, Torino 1982, pp. 238-244; E. Kanceff, *Il compasso e il pennello – Immagini della Sicilia tra Illuminismo e Romanticismo*, in *La Sicilia dei grandi viaggiatori*, a cura di E. Kanceff – R. Rampone, Roma 1988, pp. 81-119; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri...*, 1988, pp. 75-76; G.C. Sciolla, *Il "viaggio pittorico" in Sicilia dal Medioevo alla fine dell'Ottocento: prospettiva per una ricerca*, in *Viaggiatori stranieri in Sicilia nell'età moderna*, Atti del Seminario di Studi (Siracusa – Palazzo del Senato, 7-9 aprile 1988) a cura di E. Kanceff – R. Rampone, Ginevra-Siracusa 1992, pp. 445-446; L. Mascoli Vallet, *Racconto e immagine: Saint-Non e Houël. La fortuna dei "Voyages pittoresques"*, in *Viaggiatori stranieri...*, 1992, pp. 451-464; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, III, 2008, *passim*; J. Pinto, *Speaking Ruins: Piranesi and Desprez at Pompeii*, in "Studies in the History of Art", LXXIX, Symposium Papers LVI: Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890, 2013, pp. 229-244.

³⁹ A-L. Millin de Grandmaison, *Dictionnaire de Beaux-Arts*, III, Paris 1806, pp. 822-823.

⁴⁰ Su Houël e il suo *Voyage Pittoresque* v. M. Vloberg, *Jean Houël, peintre et graveur, 1735-1813*, Paris 1930; A. Scaturro, *Un turista francese della fine del '700 a Sciacca*, in "Kronion", a. II, n. 1, Sciacca 1950; R. Herval, *Un artiste normande trop oublié: Jean Houël, peintre et graveur (1735-1813)*, in "Revue des Sociétés Savantes de Haute Normandie – Histoire de l'Art", n. 8, 1957; *Viaggio pittoresco nella Sicilia di Jean Houël*, a cura di V. Tusa, Palermo 1974; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri...*, 1988, pp. 86-98; *La Sicilia di Jean Houël all'Ermitage*, catalogo della mostra a cura di I. Grigorieva – T. Ilatovskaia – A.K. Gukowskaia – M. Korchounova – N. Petrusevic – V. Chevtchenko, Palermo 1989; *Houël: Voyage en Sicile*, catalogo della mostra a cura di M. Pinault, Paris 1990; S. Russo, "Il viaggiatore curioso". *Lettere di Denon e Houël a Landolina*, Siracusa 1995; M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura – La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Bari 1999, pp. 69-73; *Jean Houël e la Sicilia. Gli Iblei nel voyage pittoresque, 1776-1779*, a cura di F. Gringeri Pantano, Palermo 1999; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, II, 2008, pp. 85-94.

⁴¹ J-P-L-L. Houël, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari: où l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore, des principaux phénomènes que la nature y offre, du costume des habitans, et de quelques usages*, I, Paris 1782-1787, pp. 58-59, 61.

⁴² Su Borch v. G. Boucher de la Richarderie, *Bibliothèque universelle des voyages, ou Notice complète et raisonnée de tous les voyages anciens et modernes dans les différentes parties du monde*, III, Paris 1808, pp. 69-70; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri...*, 1988, pp. 57-61; P. Villasevaglios, *Palermo felicissima. Scritti sulla vita palermitana tra XII e XX secolo*, Palermo 1992, pp. 237-241; M. Zgórnaiak, *Il conte Borch dalle 19 Accademie e le sue "Lettres sur la Sicile" (1782)*, in "Archivio storico siciliano", s. IV, XX, 1994, pp. 183-196; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, pp. 197-201.

⁴³ M-J. Borch, *Litographie sicilienne ou Catalogue raisonné de toutes les pierres de la Sicile propres à embellir le cabinet d'un amateur*, Napoli 1777; Idem, *Lithologie sicilienne ou Connossaince de la nature des pierres de la Sicile, suivie d'un discours sur le calcare de Palerme*, Roma 1778; Idem, *Mineralogie sicilienne docimastique et metallurgique ou Connoissance de tous les minéraux que produit la Sicile, avec les détails des mines et des carrières et l'histoire des travaux anciens et actuels de ce Pays, suivie de la minerhydrologie sicilienne ou la description de toutes les eaux minerales de la Sicile*, Torino 1780.

⁴⁴ M. Zgórnaiak, *Il conte Borch dalle 19 Accademie...*, 1994, *passim*.

⁴⁵ *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, pp. 197-201.

⁴⁶ M-J. Borch, *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe, de Monsieur le Comte de Borch de plusieurs academies à M. le C. de N., écrites en 1777 pour servir de supplément au "Voyage en Sicile et à Malthe" de M. Brydonne*, II, Torino 1782, p. 100.

⁴⁷ Su Henry Swinburne v. J. Ingamells, *A dictionary of British...*, 1997, pp. 916-919; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, III, 2008, pp. 243-249, che riporta la precedente bibliografia.

⁴⁸ H. Swinburne, *Travels in the Two Sicilies*, II, London 1785, p. 219.

⁴⁹ Sulla figura di Francesco Testa e sulla sua committenza artistica v. L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte...*, 2011, pp. 127-147; A. Crisantino, *Magnificenza e decoro: l'Arcivescovo di Monreale Francesco Testa, l'architettura e le arti (1754-1773)*, «Mediterranea ricerche storiche», collana Studi e ricerche, Palermo 2012.

⁵⁰ Su Marabitti v. D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti*, in "Storia dell'Arte", n. 17, gennaio-marzo 1973, pp. 5-61; T. Fittipaldi, *Sculture inedite di Ignazio Marabitti*, in "Napoli nobilissima", XV (1976) 2-3, pp. 65-105; L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, III, Palermo 1994, pp. 205-208.

⁵¹ D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, pp. 19, 37; G. Costantino, *Le fontane del pescatore e del drago di Ignazio Marabitti lungo lo stradone di Monreale*, Palermo 1984.

⁵² D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, p. 55.

⁵³ L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte...*, 2011, p. 128; v. anche G. Agnello, *Il prospetto della cattedrale di Siracusa e l'opera dello scultore palermitano Ignazio Marabitti*, in "Archivi d'Italia e Rass. internazionale degli archivi", III (1937), 1-2, pp. 12 sgg.

⁵⁴ M. Guttilla, *Le vie dei dragoni: fontane a Palermo da Mariano Smiriglio a Ignazio Marabitti*, Palermo 1984.

⁵⁵ Su Valadier v. *L'oro dei Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di A. Gonzáles-Palacios, Roma 1987; T.L.M. Vale, *The art of the Valadiers*, Torino 2018; A. Gonzáles Palacios, *Luigi Valadier*, Lewes 2018; Idem, *I Valadier*, Roma 2019; *Valadier – Splendore nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Leardi, Roma 2019.

⁵⁶ Sull'opera v. L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte...*, 2011, pp. 138-141.

⁵⁷ L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte...*, 2011, p. 141.

⁵⁸ J-C-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 voll., Paris 1781-1786. Sul *Voyage Pittoresque* di Saint-Non v. R. Causa – C. De Seta – F. Mancini – G. Vallet, *Sul Voyage pittoresque dell'Abate di Saint-Non*, Napoli 1981; G. Luciani, *Le voyage pittoresque à Naples et en Sicile (1781-86) de l'Abbé de Saint-Non*, in "Bulletin de la Section Isère de l'Association des Membres de l'Ordre des Palmes Académiques", n. 5, Paris 1984, pp. 1-18; A. Griffiths, *The Contract between Laborde and Saint-Non for the "Voyage Pittoresque de Naples et de Sicile"*, in "Print Quarterly", V, n. 4, Dicembre 1988, pp. 408-414; P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile»: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995; *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, a cura di Tommaso Manfredi, Supplemento di ArcHistoR 10/2018, Reggio Calabria 2018.

⁵⁹ J-C-R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque...*, IV, 1781-1786, p. 153.

⁶⁰ Su Denon v. G. Chevallier, *Les débuts de Vivant Denon*, in "Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Châlon-sur-Marne", XXXVII, 1962-63, pp. 59-83; G. Vallet, *Vivant Denon ou les leçons familières sur les antiquités siciliennes*, in A. Mozzillo – G. Vallet, *Settecento siciliano*, ed. it. del *Voyage en Sicile* di Denon, Palermo-Napoli 1979; C. De Seta, *La tradizione del Grand Tour ed il Voyage pittoresque*, in R. Causa – C. De Seta – F. Mancini – G. Vallet, *Sul Voyage pittoresque...*, 1981; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri...*, 1988, pp. 76-79; G.C. Sciolla, *Il "viaggio pittorico" in Sicilia...*, 1992, pp. 445-446; P. Lelièvre, *Vivant Denon*, Paris 1993; G. Bresc-Bautier, *Dominique Vivant Denon, première directeur du Louvre*, in *Dominique-Vivant Denon – L'oeil de Napoléon*, catalogo della mostra a cura di P. Rosenberg – M-A Dupuy, Paris 1999, pp. 132-169; S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, pp. 378-382; C. Galassi, "Un cours historique de l'art de la peinture": le requisizioni durante l'Impero e la missione di Dominique-Vivant Denon in Italia, in *Umbria napoleonica – Storia, arte e cultura nel dipartimento del Trasimeno (1809-1814)*, Perugia 2012, pp. 57-104.

⁶¹ G. Bresc-Bautier – G. Fonkenell, *Histoire du Louvre...*, 2016.

⁶² H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri...*, 1988, *passim*.

⁶³ H. Swinburne, *Travels in the two Sicilies...*, 1783-1785, p. 221.

⁶⁴ J. Galt, *Voyages and travels, in the years 1809, 1810, and 1811; containing statistical, commercial, and miscellaneous observations on Gibraltar, Sardinia, Sicily, Malta, Serigo, and Turkey*, London 1812, p. 57.

⁶⁵ W.H. Smyth, *Memoir descriptive of Sicily and its islands, interspersed with antiquarian and other notices*, London 1824, p. 90.

⁶⁶ V. Pensato, *Vite degli Arcivescovi da Mons. Giovanni Roano a Mons. Benedetto Balsamo*, ms. 1896, Archivio Storico Diocesano di Monreale, Fondo Governo Ordinario, Sez. I, Sr. I, b. 1, fasc. 15, *ad vocem*.

⁶⁷ L. Sciortino, *Monreale: il Sacro e l'Arte...*, 2011, p. 148.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ L.N.P.A. de Forbin, *Souvenirs de la Sicile*, Paris 1823, p. 49.

⁷⁰ J. Giraudeau de Saint-Gervais, *L'Italie, la Sicile, Malte, la Grèce, l'Archipel, les îles Ioniennes et la Turquie: souvenirs de voyage historiques et anecdotiques*, Paris 1835, p. 160.

⁷¹ J. Boucher de Crèveœur de Perthes, *Voyage a Constantinople par l'Italie, la Sicile et la Grèce*, I, Paris 1855, p. 521. Sull'autore v. S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, I, 2008, pp. 204-205.

⁷² L. Sciortino, *La cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di Arte e Fede*, Palermo 2006, p. 36.

⁷³ S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, p. 53, che riporta la bibliografia precedente.

⁷⁴ L. Sciortino, *La cappella Roano...*, 2006, *passim*.

⁷⁵ Sull'armadio v. L. Sciortino, *La cappella Roano...*, 2006, pp. 76 sgg. V. anche G. Millunzi, *La Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale. Contributo alla Storia dell'Arte Siciliana nel Seicento*, Palermo 1907, p. 461.

⁷⁶ S. Intorre, *Le Arti Decorative...*, 2017, pp. 209-227; *Idem*, *Beauty and Splendour...*, 2018; *Idem*, *La grandeur & la beauté...*, 2021.

IL COMMERCIO ANTIQUARIO DI ARTI DECORATIVE E DIPINTI DEI FRATELLI GRANDI NELLE CARTE DELL'ARCHIVIO STEFFANONI

DI SIMONA RINALDI

Il fiorentino commercio antiquario attivo nel capoluogo lombardo nella seconda metà del XIX secolo annoverava tra le ditte più note e qualificate quella dei fratelli Grandi.

Entrambi milanesi, il maggiore dei due fratelli era Carlo (25 settembre 1842-16 maggio 1914), che insieme al più giovane Antonio (30 gennaio 1857-7 giugno 1923) proseguirono l'attività del padre Antonio senior (1810-1877), a sua volta erede dell'attività avviata a Bellagio dallo zio Antonio Pini, mercante di cornici, vetri, cristalli e stampe. Trasferita la sede della «Ditta Antonio Grandi» a Milano, in Corso Venezia 12, la strategia commerciale dei due fratelli si concentrò dapprima sulle stampe e l'editoria antica¹. In tale ambito si segnala la collaborazione con la ditta milanese Artaria per la stampa nel 1886 della *Raccolta di motivi decorativi in fototipia per l'insegnamento del chiaroscuro, scelti ad uso delle scuole* di Luca Beltrami e Giuseppe Mentessi (Fig. 1). La pubblicazione faceva seguito alla vendita al comune di Milano nel 1882 del fondo di disegni dell'ebanista settecentesco Giuseppe Maggiolini, come raccolta a scopo didattico di elementi decorativi da destinare sia alla Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria, sorta proprio nel 1882 sotto la direzione di Luigi Cavenaghi, sia al Museo dei Mobili allestito nel Castello Sforzesco da Luca Beltrami².

Mentre Carlo curava prevalentemente la parte amministrativa della ditta, il fratello Antonio divenne un apprezzato conoscitore, inserendosi attivamente nella vita artistica cittadina: dal 1889 era membro del consiglio direttivo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, per assumerne dal 1892 al 1915 la carica di segretario, mentre dagli anni 1880 era già socio della Società Calcografica Internazionale di Francoforte³. Nel 1894 i fratelli Grandi partecipavano alle Esposizioni riunite di Milano con una vetrina contenente numerose stampe tratte da xilografie e incisioni a bulino e all'acquaforte, celebrata su vari periodici lombardi e descritta in un breve opuscolo redatto dallo stesso Antonio⁴ (Fig. 2). È presumibile che dal successo di tale esposizione provenisse l'idea di allestire una mostra selezionata di opere d'arte che i due fratelli aprirono al pubblico nel 1905 in due sale del loro negozio, suscitando l'attenzione di Giulio Carotti che la paragonò al «buon gusto e con una certa austera signorilità, che ricorda assai le esposizioni d'arte del Burlington Fine Arts Club di Londra»⁵. Nella sua descrizione delle opere esposte, Carotti tralasciava di citare «i bronzi, i mobili, le porcellane, ecc.», per concentrarsi sui numerosi dipinti presenti, tra cui: un ritratto di Moretto e uno di Desportes, un affresco staccato del Civerchio e un altro del Luini, il *Ritratto di Landriani* dipinto da Andrea Appiani⁶, una *Venere e Cupido* del Boucher e un ritratto di Giuseppina Beauharnais⁷.

Milano - Ditte Artaria di Ferd. Sacchi e Figli, ed Antonio Grandi, Editori - Milano

Pubblicazione dell'Ottobre 1886:

RACCOLTA DI MOTIVI DECORATIVI IN FOTOTIPIA

per l'insegnamento del chiaroscuro, scelti ad uso delle Scuole

da **LUCA BELTRAMI** e **GIUSEPPE MENTESSI**

Professori nella R. Accademia di Belle Arti in Milano

Prima Serie - Tavole 25

ELENCO DELLE TAVOLE

- | | |
|--|---|
| 1. Anfora romana in terra cotta. | 15. Capitello dell'arca sepolcrale di Regina della Scala, secolo XIV. |
| 2. Vaso greco in terra cotta. | 16. Archivolto della porta di S. Ambrogio in Milano, secolo IX. |
| 3. Frammento di trabeazione delle terme di Agrippa. | 17. Capitello del Rinascimento. |
| 4. Frammento di cornice greca in terra cotta. | 18. Frammento di stipite di finestra in terra cotta, secolo XV. |
| 5. Modanatura ornata romana. | 19. Capitello pensile, secolo XV. |
| 6. Frammento di capitello corinzio-romano. | 20. Mensola, secolo XVI. |
| 7. Rosone di una cornice del XVI secolo. | 21. Lesena del monumento a Gastone di Foix, secolo XVI. |
| 8. Modanatura di una porta di chiesa, secolo XIV. | 22. Urna cineraria romana. |
| 9. Monogramma religioso, secolo XV. | 23. Colonna a candelabro del monumento a Gastone di Foix. |
| 10. Frammento di fregio romano. | 24. Motivo ornam. del monum. a Gastone di Foix. |
| 11. Ornati della porta maggiore di S. Ambrogio in Milano, secolo IX. | 25. Balaustro in marmo del Rinascimento. |
| 12. Frammento dell'architrave della porta di S. Ambrogio in Milano, secolo IX. | |
| 13. Capitello della chiesa di Airona. | |
| 14. Frammento di fogliame antico. | |

Fig. 1. Luca Beltrami - Giuseppe Mentessi, 1886, *Raccolta di motivi decorativi in fototipia*, Milano, Ditte Artaria e Antonio Grandi, frontespizio con elenco delle tavole.

All'attività antiquaria i due fratelli abbinavano costantemente le donazioni per i musei cittadini: nel 1901 una scultura marmorea del Rinascimento lombardo raffigurante un *Angelo genuflesso* fu donata al Castello Sforzesco; e nello stesso anno acquistarono per la Pinacoteca di Brera un cartone di Andrea Solario raffigurante il *Redentore con l'agnello*⁸. Proseguirono con le donazioni a Brera nel 1904 con un pastello di Marianna Carlevarijs (assegnato all'epoca a Rosalba Carriera)⁹ e un'incisione del XVIII secolo, giungendo poi nel 1905 alla cessione di un nucleo di diciannove disegni di antichi maestri¹⁰; nel 1907 fu invece venduto a Brera un *San Gerolamo penitente* di Cesare da Sesto¹¹.

Come molti donatori di Brera, Antonio Grandi (che dal 1908 divenne socio onorario dell'Accademia), si impegnò anche nella campagna di finanziamento per i restauri del Castello Sforzesco, e nel 1905-6 insieme a Luca Beltrami e Luigi Cavenaghi collaborò al nuovo allestimento della Pinacoteca Ambrosiana, alla quale fece dono di alcune acqueforti, mentre alla Galleria Comunale di Arte Moderna destinò un dipinto ottocentesco raffigurante una *Barricata al ponte di Porta Romana*, oggi al Museo del Risorgimento a Palazzo Morignia¹².

Nel 1907 furono venduti al Museo Poldi Pezzoli «una tazza con piattino in vetro lattimo (Fig. 3) e una grande croce di vetro blu montata in bronzo dorato»¹³, e due anni dopo Antonio Grandi divenne membro della «Commissione Artistica per la

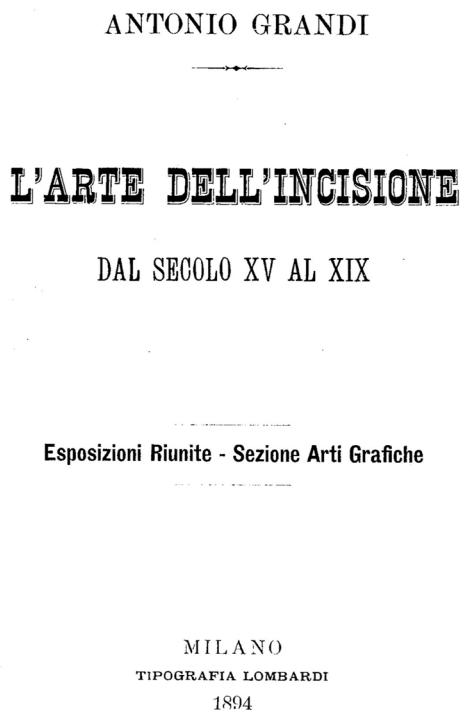


Fig. 2. Antonio Grandi, 1894, *L'arte dell'incisione dal secolo XV al XIX*, Milano, Tipografia Lombardi, frontespizio dell'opuscolo pubblicato in occasione delle Esposizioni Riunite di Milano.

conservazione del patrimonio artistico e dei quadri dei benefattori degli Istituti Ospitalieri» insieme a Gustavo Frizzoni, Guido Cagnola e Giulio Carotti, mentre nel 1911 fu coinvolto nell'organizzazione dell'Esposizione di Roma per il Cinquantenario del Regno d'Italia, partecipando anche alla fondazione del Museo Teatrale della Scala.

Al di là del ruolo di raffinato esperto di incisioni, disegni antichi e oggetti d'arte decorativa, come di generoso benefattore delle istituzioni culturali milanesi, Antonio Grandi fu con il fratello anche un abile mercante di dipinti, la cui attività emerge dalle carte dell'archivio della ditta di restauro di Giuseppe Steffanoni e i figli Francesco e Attilio, in un arco di tempo molto esteso dal 1885 fino al 1926, tre anni dopo la sua morte, quando l'attività antiquaria fu proseguita dagli eredi¹⁴.

I riferimenti ad Antonio Grandi, o più spesso, ai Fratelli Grandi, si rintracciano nell'Archivio Steffanoni

unicamente nei *Libri dei conti*, risultando invece assente qualsiasi documento nei carteggi e nella corrispondenza dei restauratori¹⁵.

La prima nota-spese registrata nella contabilità dei restauratori risale al 4 aprile 1885 ed è relativa alla foderatura «con doppia tela e telaio nuovo [di] due quadri che rappresenta [sic] pollamerie dipinti del Crivellone»¹⁶. Le foderature dei dipinti si susseguono numerose negli anni successivi dal 1886 al 1891 con indicazioni sempre molto sommarie che impediscono il riconoscimento delle opere menzionate, finché nel gennaio 1893 appare registrata la spesa per un «viaggio da Bergamo a Venezia per visitare due volte di Tiepolo»¹⁷.

Dagli studi condotti sulle campagne di strappo effettuate dagli Steffanoni, che nel caso delle volte e delle pareti affrescate da Giambattista Tiepolo e dal figlio Giandomenico furono particolarmente numerose tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, risulta con evidenza che la citazione presente nelle carte contabili dei restauratori bergamaschi vada riferita a due affreschi raffiguranti *L'Apoteosi di Ercole* (cm 365 x 290) e l'ovale raffigurante *La Giustizia e La Pace* (cm 245 x 205), che furono staccati nel 1893 da Palazzo Corner Mocenigo a San Polo (Venezia), rispettivamente dal soffitto della saletta degli stucchi e dal soffitto della scala a chiocciola del mezzanino¹⁸. I dipinti furono venduti da Antonio Grandi ai coniugi francesi

Simona Rinaldi
Il commercio antiquario di arti decorative e dipinti dei fratelli Grandi



Fig. 3. Tazzina e piattino, metà sec. XVIII, vetro lattimo e smalti, altezza cm 7, diametro cm 12, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1165.

Nélie Jacquemart e Edouard André per collocarli nel boudoir e nel gabinetto di lavoro della loro dimora parigina, come documenta una lettera del 23 ottobre 1895 di Nélie Jacquemart – che dal luglio 1894 era rimasta vedova – sul «grand plafond ovale destiné au cabinet de travail avec agrandissement dans les coins [...] et attendre sur chassis ovale le petit plafond du cabinet de toilette»¹⁹.

Una conferma di quanto avvenuto si trae anche da una lettera indirizzata nel 1896 da Giuseppe Steffanoni a Guido Carocci, direttore della rivista fiorentina «Arte e Storia», dove nel riassumere gli interventi effettuati nel 1893 citava i «soffitti di soggetto mitologico dello stesso autore [Tiepolo] esistenti in un antico palazzo in Venezia, per commissione del sullodato signore»²⁰. Il «sullodato signore» era appunto Edouard André, con il quale Steffanoni circa due mesi dopo stipulò un contratto per lo stacco di oltre 108 mq di affreschi di Tiepolo da Villa Contarini Pisani a Mira (Venezia), che giunsero ugualmente a Parigi (questa volta tramite la mediazione dell'antiquario Dino Barozzi) dove si trovano ancor oggi nell'attuale Museo Jacquemart-André²¹.

Antonio Grandi rappresentò per i coniugi André l'antiquario di fiducia per l'acquisto di opere d'arte nel capoluogo lombardo e per la loro esportazione a Parigi, come avviene nel 1897 per una *Madonna con Bambino e santi* attribuita al Bramantino con una bella cornice d'epoca²² (Fig. 4), nel 1911 per un *San Sebastiano* già assegnato a Sodoma e oggi a Bernardo Zenale²³, e nel 1912 per un *Ritratto del conte Gambara*, all'epoca attribuito a Moretto ed esposto nel 1905 in mostra nel negozio²⁴.

Ma nel *Libro dei conti* di Giuseppe Steffanoni è registrata anche un'altra nota di spesa nel 1893 e precisamente il 14 ottobre: «Signori Fratelli Grandi. Per viaggio da Angera a Milano e viceversa affine [*sic*] di smontare gli affreschi da spedire a Parigi»²⁵. La sintetica citazione non spiega di quali affreschi si trattasse, ma il verbo

«smontare» farebbe supporre che i dipinti fossero già staccati e appesi in situ. Certo è che poche pagine dopo è registrata nello stesso mese di ottobre 1893 una nota indirizzata «all'On. Direzione dell'Amm. Conte Emilio Borromeo Milano per giornate n. 110 a £ 8 al giorno, per tela consumata di quattro pezze nel Castello di Rocca d'Angera. Saldato 15 dicembre 1893»²⁶. I numerosi rapporti intercorsi tra gli Steffanoni e i Borromeo, già esaminati da Mauro Natale, non chiariscono le vicende degli affreschi, e tanto meno il ruolo dei fratelli Grandi, sui quali si dovrà in futuro approfondire la ricerca²⁷.

Al 2 dicembre 1895 risale poi una nota relativa al «Lavoro di Pavia = Fratelli Grandi. Trasporto affresco rapp. B. V. con bambino e due Santi m 1,90 x 1,79 = Trasporto affresco id. due Santi m 1,12 x 1,24. Per l'operazione di trasporto dal muro su tele e riposti in opera su di un'abside di legno di primitiva forma murale da cui furono levati»²⁸.

Gli affreschi sembrano appartenere a edifici diversi, oggi difficilmente rintracciabili, ma lo stacco dell'abside è invece precisamente identificabile con l'*Incoronazione della Vergine tra i Santi Primo, Feliciano, Francesco, Chiara e quattro dottori della chiesa*, dipinta attorno al 1502 nel catino absidale della Chiesa di S. Agata al monte a Pavia che subì delle travagliate vicende di vendita ed esportazione all'estero.

Gli studi condotti attestano infatti che nel 1893 il proprietario della chiesa sconsacrata di S. Agata al Monte, Ruggero Trabucchi, avendola ormai ridotta a magazzino di granaglie, autorizzò lo stacco dei dipinti che fu eseguito da Giuseppe Steffanoni con la conseguente cessione degli affreschi staccati all'antiquario milanese Angelo Mencattini, dal quale passarono poi ai Fratelli Grandi²⁹. Ma se così fosse avvenuto, la nota di spesa nel registro contabile dei restauratori avrebbe dovuto addebitare il distacco al proprietario o a Mencattini, mentre invece a pagare l'intervento di Steffanoni furono i Fratelli Grandi, che erano dunque coinvolti sin dall'inizio, forse in società con l'altro antiquario milanese, come accadeva all'epoca piuttosto spesso.

Infatti, nel registro degli anni successivi risulta che perfino Attilio Steffanoni fece ricorso a tale prassi più volte, ed egli stesso nel 1920 condivise a metà con Grandi le spese di un dipinto di Baschenis per la Pinacoteca Ambrosiana³⁰.



Fig. 4. Bramantino, 1520 c., *Madonna con bambino*, olio su tavola, cm 46,3 x 36,2, Columbia, Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, con la cornice in stile fornita da Grandi.

Per quanto concerne l'abside dipinta di Pavia, una volta trasportata in dodici pezzi su telai lignei, rimase presso il negozio dei fratelli Grandi per lunghi anni: nel 1901 la descrive Francesco Malaguzzi Valeri proponendone l'attribuzione a Butinone³¹, fin quando nel 1907 fu acquistata dall'antiquario parigino Raoul Heilbronner³² che la rivendette poi a George Grey Barnhard per il suo Cloisters Museum a New York, dove rimase fino al 1945³³. Alla morte di Barnhard, la sua collezione fu trasferita in parte al Metropolitan Museum di New York e in parte al Philadelphia Art Museum. Quest'ultimo museo divenne il luogo di destinazione degli affreschi pavesi³⁴, che tuttavia nel 1991 furono donati al comune di Pavia, dove da allora sono collocati nei Musei Civici all'interno del Castello Visconteo³⁵.

Degli altri due affreschi pavesi raffiguranti la *Madonna con Bambino e Santi* non si sono rintracciate ulteriori notizie, ma si può osservare che il sostanziale buon esito degli affari condotti da Antonio Grandi con gli Steffanoni ebbe un riflesso positivo anche nel rapporto di collaborazione instaurato con la ditta dei restauratori, ai quali i fratelli Grandi affidarono sistematicamente gli interventi da eseguire sui dipinti da loro posti in vendita.

Un altro intervento di strappo di affreschi è documentato nel gennaio 1905 a Treviso: «F.lli Grandi. Per l'operazione di trasporto di n° due soffitti a fresco di G.B. Tiepolo delle dimens.ⁿⁱ [spazio bianco] £ 800.00, pagato ponteggio £ 35.00»³⁶. Si trattava di due soffitti raffiguranti le allegorie dell'*Alba* e del *Crepuscolo della sera* originariamente collocati a Palazzo Onigo, all'epoca esistente a piazza S. Andrea, di cui chiudeva il lato meridionale con affaccio sull'omonima chiesa, giungendo fino alla riva del fiume Sile dove attualmente sono presenti dei giardini pubblici. Il palazzo fu infatti distrutto dai bombardamenti del 1944, ma era ormai da tempo fatiscente dopo la morte nel 1903 dell'ultima proprietaria, la contessa Teodolinda Onigo. Per quanto rivenduti dai fratelli Grandi con l'attribuzione a Tiepolo, i soffitti dipinti erano in realtà ritenuti opera di Giovan Battista Canal, come riferivano le fonti trevigiane più antiche, riprese sia da Santalena nel 1894 che da Melani nel 1927, mentre erano assegnati a Tiepolo da Morassi e da Garberi³⁷. La storia successiva dei due soffitti strappati è ricostruibile per il *Crepuscolo della sera* (oggi denominato *Allegoria dell'Aurora*, e conservato al Ringling Museum di Sarasota), dopo che Antonio Grandi lo vendette a Jules Brühl che lo esportò negli USA³⁸. Nel caso dell'*Alba*, oggi denominato *Angelo della Fama*, si trova invece al Rhode Island School of Design di Providence, dopo essere stato nella collezione di Louis Gonse a Parigi, dove lo segnalava già nel 1909 Pompeo Molmenti³⁹.

I numerosi dipinti venduti da Antonio Grandi tra 1909 e 1912 allo Städel Museum di Francoforte⁴⁰, così come il *Martirio di S. Sebastiano* di Foppa ceduto a Berenson nel 1909-11⁴¹, e quelli acquistati da Alessandro Contini Bonacossi e poi giunti nella collezione statunitense di Samuel Kress⁴², non risultano subito riconoscibili nelle carte contabili degli Steffanoni, ma il confronto con la documentazione presente nell'archivio dei fratelli Grandi, attualmente in corso di studio⁴³ fornirà certamente una conoscenza più puntuale e maggiormente articolata della loro attività antiquaria, qui brevemente delineata.

NOTE

¹ *Per Brera: collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*, a cura di M. Ceriana – C. Quattrini, Firenze 2004, p. 82.

² G. Beretti – A. González-Palacios, *Giuseppe Maggiolini. Catalogo ragionato dei disegni*, Milano 2014.

³ *Per Brera...*, 2004, p. 83.

⁴ A. Grandi, *L'arte dell'incisione dal secolo XV al XIX*, Milano 1894.

⁵ G. Carotti, *Una nuova raccolta di opere d'arte*, "L'arte", VIII, 1905, p. 49.

⁶ Oggi conservato al Museo del Teatro alla Scala a Milano.

⁷ G. Carotti, *Una nuova raccolta...*, 1905, p. 50.

⁸ *Elenco dei dipinti della R. Pinacoteca di Brera*, Milano 1906, n. 284, p. 50.

⁹ *Per Brera...*, 2004, pp. 83, 85.

¹⁰ Cfr. l'elenco completo in *Per Brera...*, 2004, pp. 85-86.

¹¹ A. Di Lorenzo, *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, Milano 2002, p. 39 dove si precisa che Antonio Grandi era socio onorario dell'Accademia di Brera. Cfr. anche G. Sinigaglia, *Un dipinto di Cesare da Sesto destinato alla Pinacoteca di Brera*, "Bollettino d'arte", I, 1907, 10, pp. 32-34.

¹² *Per Brera...*, 2004, p. 83. Il dipinto *Barricata al ponte di Porta Romana*, olio su tela, cm 28 x 23,5 di un anonimo lombardo post 1848, si trova oggi a Milano, Museo del Risorgimento, inv. MR SN 00027.

¹³ A. Di Lorenzo, *Due collezionisti...*, 2002, p. 39, inv. 1165 e 1224.

¹⁴ *Per Brera...*, 2004, p. 83.

¹⁵ L'archivio Steffanoni è in corso di studio sulle copie dei documenti effettuate da Cristina Gianini, alla cui prematura scomparsa nel 2019 sono pervenute a chi scrive con l'esplicita finalità di proseguirne le ricerche. La struttura dell'archivio è articolata in dieci faldoni il cui ordinamento è rimasto immutato, avendo provveduto soltanto a numerarli: *Libro dei conti 1883-1901*, Faldone 1; *Libro dei conti 1901-1911*, Faldone 2; *Libro dei conti 1912-1929*, Faldone 3; *Copialettere 1896-1910*, Faldone 4; *Carteggi 1887-1916*, Faldone 5; *Carteggi 1917-1922*, Faldone 6; *Carteggi 1923-1956*, Faldone 7; *Carteggi Attilio Steffanoni antiquario 1939-1945*, Faldone 8; *Carteggi 1957-1969*, Faldone 9; *Ritagli di stampa 1890-1989*, Faldone 10.

¹⁶ Roma, Copia dell'Archivio Steffanoni (d'ora in avanti: RMCAS), *Libro dei conti 1883-1901*, Fald. 1, p. 63.

¹⁷ Appendice documentaria, Fald. 1, p. 66.

¹⁸ M. Favilla-R. Rugolo, *Lo specchio di Armida: Giambattista Tiepolo per i Corner di San Polo*, in "Arte Veneta", 69, 2012, pp. 71-105, in part. p. 92.

¹⁹ N. Saint Fare-Garnot, *Les Tiepolo du Musée Jacquemart-André*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, a cura di L. Puppi, Padova 1998, pp. 51-61, in part. p. 59.

²⁰ RMCAS, *Carteggi 1887-1916*, Fald. 5, G. Steffanoni, Lettera a Guido Carocci del 15-21 dicembre 1896.

²¹ C. Giannini, *L'attimo fuggente. Storie di collezionisti e mercanti*, Bergamo 2002, pp. 106-108.

²² A. Di Lorenzo, *Due collezionisti...*, 2002, pp. 39, 45 con una lettera di A. Grandi 1897 sulle pratiche per l'esportazione delle opere d'arte a Parigi. Cfr. inoltre G. Frizzoni, *Intorno al Bramantino e alle sue presunte relazioni col Luini*, "Rassegna d'arte", II, 1915, pp. 148-150 dove la cornice del dipinto fu utilizzata come modello per un'altra tavola del Bramantino, poi giunta alla collezione Kress (inv. 337).

²³ A. Di Lorenzo, *Due collezionisti...*, 2002, pp. 39, 92.

²⁴ A. Di Lorenzo, *Due collezionisti...*, 2002, p. 39, nota 61; E. Lucchese, *Il ritratto di Brunoro Gambara del Moretto al Musée Jacquemart-André*, "Arte in Friuli. Arte a Trieste", 2004, 23, pp. 7-12.

²⁵ RMCAS, *Libro dei conti 1883-1901*, Fald. 1, p. 151.

²⁶ RMCAS, *Libro dei conti 1883-1901*, Fald. 1, p. 159.

²⁷ M. Natale, *Dalla Galleria dei Quadri alla Galleria Berthier, dalla fine del Settecento ad oggi, in Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti-M. Natale, Milano 2011, pp. 47-85, in part. pp. 70-71.

²⁸ RMCAS, Fald. 1, p. 205.

²⁹ A. Cavagna Sangiuliani, *La chiesa di Sant'Agata in Monte a Pavia e un affresco da essa asportato*, Pavia 1907, p. 19; O. Ciferri, *L'affresco di Sant'Agata al monte di Pavia: ricerche ed analisi per il restauro*, Milano 1996, p. 174.

³⁰ RMCAS, *Libro dei conti 1912-1929*, Fald. 3, p. 113.

³¹ F. Malaguzzi Valeri, *Un affresco di scuola lombarda*, "Rassegna d'arte", XL, 1901, 7, pp. 99-100.

³² F. Malaguzzi Valeri, *Un grande affresco esportato da una chiesa di Pavia a una galleria di Parigi*, "L'Illustrazione Italiana", XXIV, 1907, 6, pp. 130-131.

³³ O. Ciferri, *L'affresco di Sant'Agata...*, 1996, p. 173.

³⁴ O. Ciferri, *L'affresco di Sant'Agata...*, 1996, p. 176.

³⁵ O. Ciferri, *L'affresco di Sant'Agata...*, 1996, p. 172.

³⁶ RMCAS, *Libro dei conti 1901-1911*, Fald. 2, p. 72r.

³⁷ A. Santalena, *Guida di Treviso*, Treviso 1894, p. 187; A. Melani, *L'ornamento nell'architettura*. Vol. 3, Milano 1927, p. 197; A. Morassi, *A complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962, figs. 257, 262, 357; M. Garberi, *Frescoes from Venetian Villas*, London 1971, p. 244.

³⁸ C. Giannini, *L'attimo fuggente...*, 2002, pp. 124-125; A. Bellieni *Tiepolo, da Treviso agli USA: I soffitti di Palazzo Onigo*, in *L'impegno e la conoscenza: studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. Pedrocchi-A. Craievic, Verona 2009, pp. 298-309, in part. pp. 299, 303; V. Brilliant, *Italian, Spanish and French Paintings in the Ringling Museum, of Art*, Sarasota -New York 2017, p. 311, inv. SN184.

³⁹ A. Bellieni *Tiepolo, da Treviso agli USA ...*, 2009, p. 300.

⁴⁰ Si tratta dei dipinti n° inv. 1447, 1483, 1484, 1485, 1486, 1487, 1501, cfr. J. Sander- B. Brinkmann, *Italian, French and Spanish Painting before 1800 at the Städel*, Frankfurt am Main 1997.

⁴¹ G. Pagliarulo, *Alcune precisazioni sui dipinti di Vincenzo Foppa nella collezione Berenson*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Brescia 26-27 ottobre 2001), a cura di M. Capella. I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 199-212.

⁴² Si tratta dei dipinti n° inv. K337 = <https://kress.nga.gov/Detail/objects/3432>; K1011 = <https://kress.nga.gov/Detail/objects/2521>; K1139 = <https://kress.nga.gov/Detail/objects/2646>, cfr. Anche R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano 1999, p. 194; K1183 = <https://kress.nga.gov/Detail/objects/2697> (ultimo accesso: 22 agosto 2023).

⁴³ J. Stoppa, *Due note cremonesi*, in *Studi in omaggio a Giorgio Bejor*, a cura di C. Lambrugo, Sesto Fiorentino 2020, pp. 89-92; M. Colombi, *Milano e il mercato dell'arte nella seconda metà dell'Ottocento. Il ruolo degli antiquari*, Tesi dottorato, tutor. J. Stoppa, Università degli Studi di Milano, 2023.

CARATTERIZZAZIONE DI PIGMENTI DI ANTICHE PIASTRELLE DI CERAMICA ARTIGIANALE MEDIANTE TECNICHE ANALITICHE DI SANTINO ORECCHIO

In Sicilia la produzione di oggetti in ceramica è iniziata durante la preistoria e, ininterrottamente, attraverso il periodo romano e medievale, è tuttora molto attiva¹. La fabbricazione di manufatti di ceramica in Sicilia è associata alla presenza di diffusi depositi argillosi facilmente utilizzabili e, all'elevato livello di competenza che i ceramisti hanno sviluppato nel corso dei secoli². Inizialmente, le aree produttive più importanti erano ubicate nella parte centro-orientale della Sicilia (Gela, Siracusa e Caltagirone). A partire dal XVI secolo, la produzione di ceramica decorata siciliana aumenta con i laboratori di Palermo, Sciacca, Burgio, Collesano e Naso. Alla fine del XVIII secolo, la produzione della Sicilia occidentale diminuisce ma, nello stesso periodo, nuove attività artigianali sorgono a Santo Stefano di Camastra, sulla costa tirrenica della Sicilia orientale³. In tutte le aree i motivi decorativi sono prevalentemente di ispirazione araba⁴.

La caratteristica delle piastrelle di ceramica decorata, generalmente, utilizzate per pavimenti e rivestimenti, è determinata dal colore bianco opaco o lucido e dal rivestimento vetroso, solitamente ottenuto con composti bianchi (biossido di stagno, calcio antimoniato, carbonato di piombo, ecc.) come substrato per i pigmenti. Inoltre, questi manufatti sono generalmente caratterizzati da accentuati contrasti cromatici e colori intensi. Un esempio di pavimento costituito da piastrelle di ceramica è mostrato in Fig. 1. I colori delle decorazioni sono ottenuti con l'utilizzo di pigmenti inorganici. Questi sono composti di vari elementi che spesso possono assumere diversi stati di ossidazione (Cu(II), Fe(II), Fe(III), Mn(III), Mn(IV), Co(II), ecc.) e, conseguentemente, differenti colori, sono disponibili sotto forma di finissime polveri colorate, insolubili nel materiale da colorare o in un legante (nel caso delle ceramiche lo smalto) che ne agevola l'applicazione sulle superfici. Uno stesso pigmento può essere utilizzato in tecniche pittoriche diverse (olio, tempera, acquarello, inchiostri, ecc.) cambiando il tipo di legante (oli siccativi, gomma arabica, uovo, latte, ecc.).

Nonostante l'importanza della ceramica artigianale, relativamente pochi studi scientifici riguardanti i pigmenti utilizzati⁵ sono disponibili in letteratura. L'identificazione dei metalli e, conseguentemente, i composti utilizzati nelle ceramiche decorate antiche, è importante dal punto di vista archeometrico, della storia dell'arte, nonché per il restauro e la riproduzione dei manufatti.

In generale, la datazione cronologico/spaziale di un dato manufatto, i materiali utilizzati, ed in particolare i pigmenti, sono stati fino a qualche tempo addietro, studiati e determinati da esperti, storici dell'arte, archeologi, ecc.⁶ In questi casi, la valutazione si basava sull'osservazione dello stile delle



Fig. 1. Particolare di un pavimento in ceramica smaltata.

decorazioni e sull'associazione di colori e motivi decorativi. Solo da qualche decennio, sempre in collaborazione con le suddette figure professionali, si è intrapreso lo studio scientifico sistematico (archeometria) mediante tecniche di indagine non distruttive e/o micro-invasive (microscopia ottica su sezioni, microscopia elettronica a scansione, spettrometria di assorbimento atomico, ecc.) di oggetti in ceramica con l'obiettivo di studiarne i materiali costitutivi, le tecniche esecutive e lo stato di conservazione⁷. In generale, i metodi scientifici possono essere di ausilio nell'autenticazione e datazione di un reperto, nello stabilire la provenienza e la tecnica costruttiva di un manufatto e, naturalmente, nella conservazione e restauro di un bene.

Il problema dell'identificazione dei pigmenti nella ceramica potrebbe essere risolto mediante l'uso di alcune tecniche strumentali di chimica analitica: alcune delle quali però richiedono grandi quantità di campione. In questo articolo è riportato un esempio di utilizzo della *spettrometria di emissione ottica accoppiata induttivamente al plasma (ICP-OES)* per l'identificazione degli elementi presenti nei pigmenti di piastrelle decorate. In particolare, lo studio⁸ ha preso in considerazione un totale di 114 decorazioni invetriate di 42 piastrelle per pavimenti in ceramica, prodotte in Sicilia dal XVI al il 21 d.C., utilizzando una tecnica che richiedeva il campionamento, anche se di trascurabili quantità di materiale.

L'ICP-OES è una tecnica di analisi utilizzata per determinare la composizione elementare qualitativa e quantitativa di campioni di natura diversa (acqua, sedimenti, alimenti, farmaci, leghe metalliche, ecc.). Nel caso di campioni solidi, preventivamente, è necessario effettuare una corretta procedura di preparazione del campione, costituita da una fase di solubilizzazione e/o mineralizzazione, generalmente effettuata a caldo con acidi. L'informazione analitica è ottenuta introducendo la soluzione del campione nello strumento, in particolare, nel nebulizzatore dove è convertita in aerosol che viene trasportato al plasma (Temperatura = 6500-10000°K) dove gli atomi e gli ioni subiscono un processo di eccitazione seguito dall'emissione di radiazioni caratteristiche. Le radiazioni di diverse lunghezze d'onda (dipendenti dagli elementi presenti nel campione) sono rilevate e convertite in segnali elettrici, utilizzati per risalire al tipo di elemento che ha emesso la radiazione e, dopo la costruzione di un'opportuna curva di taratura, alla sua concentrazione. La tecnica è utilizzabile per la determinazione della maggior parte degli elementi della tavola periodica, riuscendo a rilevare concentrazioni anche dell'ordine delle parti per miliardo (ppb o µg/L), inoltre, ha il vantaggio di consentire la determinazione simultanea di decine di elementi nello stesso campione.

Nel caso in studio, per rimuovere chimicamente una piccolissima quantità di pigmento dalla piastrella, la tecnica di campionamento prevedeva un delicato contatto tra un batuffolo di cotone idrofilo imbevuto di acido fluoridrico e la superficie decorata (Fig. 2). Alla fine del campionamento, la quantità di materiale rimosso dalla



Fig. 2. Alcuni dei frammenti di ceramiche analizzati e la procedura di campionamento.

superficie ceramica risultava invisibile all'occhio e non produceva alcun effetto visibile sul manufatto.

In accordo con le nostre aspettative, il silicio risultava l'elemento più abbondante in tutti i campioni, pertanto, la sua concentrazione non poteva essere significativa per individuare i pigmenti. Considerando che la procedura di campionamento non era quantitativa, per discutere e interpretare i dati, la concentrazione di ogni metallo, determinata nella soluzione ottenuta dal campione, è stata normalizzata rispetto a quella del silicio (C_{Me}/C_{Si}), quantificata nello stesso punto di campionamento.

Tutti i campioni, oltre al silicio, contenevano piombo, alluminio e potassio. La relativamente elevata percentuale di alluminio indica l'impiego nei rivestimenti vetrosi di alluminio silicati, mentre, la presenza di piombo è compatibile con l'uso di smalti incolori. In fig. 3 è mostrata la relazione tra le percentuali dei diversi metalli (media di tutti i campioni) e la colorazione dei decori di colore diverso.

La maggior parte delle decorazioni bianche contiene Pb, Sn e Al che suggeriscono l'utilizzo dei pigmenti $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ (biacca o bianco di piombo) e SnO_2 (cassiterite) e pochissimi altri elementi (Fig. 3) che possono essere attribuite ad impurezze delle materie prime. L'uso di diversi rapporti tra piombo e stagno nei diversi campioni è correlato al controllo dell'opacità delle aree bianche. In uno dei campioni predomina lo zinco. I pigmenti bianchi a base di zinco sono stati sintetizzati e usati per la prima volta in Inghilterra nel 1834⁹, pertanto, la presenza di questo elemento indica che il manufatto è successivo a tale data. La presenza di elevate concentrazioni di titanio solo in un campione è indicativa che il pigmento utilizzato in questo caso era il bianco di titanio (TiO_2), mentre in tutti gli altri campioni i rapporti Ti/Si erano simili a quelli della crosta terrestre¹⁰. L'uso di TiO_2 come pigmento antico non è

noto¹¹, il primo utilizzo negli oggetti dell'arte è avvenuto solo dopo i primi anni del 1900, durante i quali sono stati sviluppati i processi industriali per la produzione di un bianco puro e brillante, il bianco di titanio. Pertanto, la presenza di questo pigmento nel campione indica una decorazione non anteriore al XX secolo.

Il rame è presente in percentuali maggiori negli smalti verdi (fig. 3), mentre, il ferro nei decori neri, marroni e gialli. Elevate quantità di Ca, Zn, Sb, Ti e Pb sono stati individuati negli smalti color pastello. I composti di questi elementi sono stati usati direttamente da soli o miscelati con altri pigmenti colorati per ottenere le tonalità volute dal ceramista. Le decorazioni gialle sono caratterizzate da elevate percentuali di Pb, Al, Sn, Fe e pochissimi altri elementi (Fig. 4), il che suggerisce l'utilizzo di ossidi di piombo e di ferro (PbO, Fe₂O₃, ecc.). Una differenza significativa riguarda un campione (n°8) caratterizzato da elevate percentuali di cadmio (fig.4) che suggerisce l'uso del giallo di cadmio (CdS), mentre, la presenza di antimonio, in particolare, un'altra decorazione gialla (n°6) è coerente con l'uso del giallo di Napoli (Pb₂Sb₂O₇), mentre negli altri smalti gialli è ottenuta utilizzando composti del ferro. Il contenuto di selenio in piastrelle prodotte nel 2000 nello stesso laboratorio di Santo Stefano di Camastra (ME) risultava simile e maggiore rispetto a quello di altri campioni. Tale evidenza è da attribuire all'uso di un solfoseleniuro di cadmio. Questa classe di sostanze è diventata disponibile in commercio come pigmento dopo il 1925¹². Le tracce di selenio individuate in tutti gli altri campioni possono essere attribuite alle impurezze dei materiali utilizzati nella preparazione di pigmenti. Nella maggior parte dei campioni gialli la concentrazione di titanio era più alta rispetto a quella di tutti gli altri campioni. Tale dato suggerisce l'uso di bianco di titanio (TiO₂) per ottenere le tonalità desiderate. In un altro smalto giallo chiaro (n°9), anche se il ferro è l'elemento che impartisce il colore, si nota che la concentrazione di Pb è molto più alta rispetto a quella degli smalti giallo scuro. In questo caso, la tonalità chiara è ottenuta con l'aggiunta di biacca (carbonato basico di piombo) ad un ossido di ferro (per esempio Giallo Marte). L'assenza di antimonio esclude l'utilizzo del Giallo Napoli (Pb₃(SbO₄)₂).

I decori azzurri, a prescindere dagli opacizzanti a base di piombo, alluminio e potassio, sono caratterizzati dalla presenza di cobalto. Sebbene il cobalto sia stato isolato nel XVIII secolo, il suo uso (nella forma di composti o di minerali) come pigmento è noto da migliaia di anni perché, anche a basse percentuali, produce smalti e vetri intensamente colorati¹³. La maggior parte degli smalti blu sono caratterizzati dalla presenza di elevate percentuali di cobalto e stagno riconducibili all'utilizzo di Co·O·nSnO₂ (Blu ceruleo) ad alto potere colorante. La quantificazione del cobalto assieme a quella dell'arsenico può fornire informazioni, anche se qualitative, sulle condizioni di cottura dello strato vetroso. L'elevato rapporto cobalto/arsenico indica che le condizioni di cottura utilizzate durante il processo di produzione erano tali (atmosfera ossidante e alta temperatura) per favorire la volatilizzazione dell'arsenico, in particolare, nei campioni molto antichi i rapporti Co/As sono molto bassi. Ciò conferma che i pigmenti contenenti cobalto non sono stati preparati o utilizzati a temperature sufficienti per rimuovere l'arsenico.

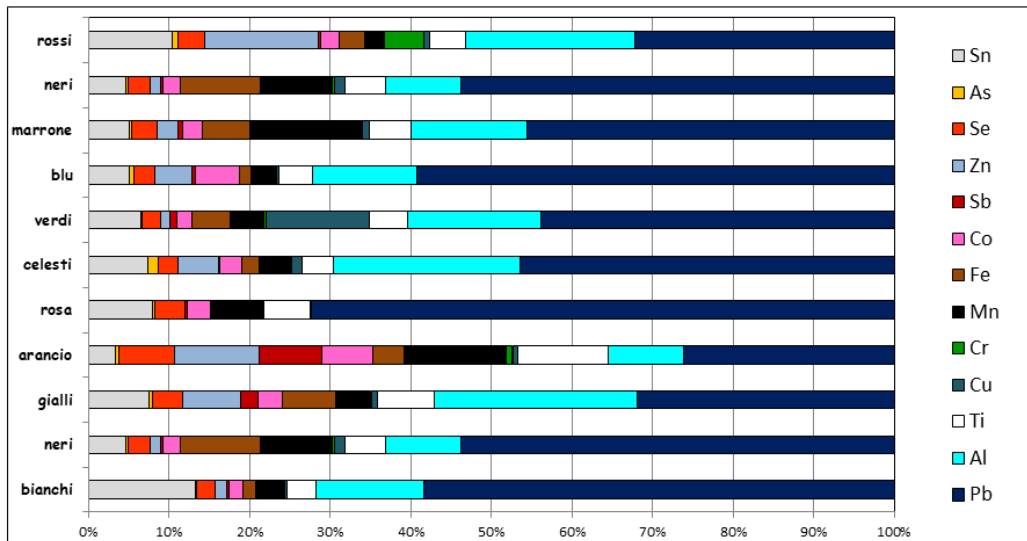


Fig. 3. Distribuzione percentuale dei metalli negli smalti di diversa colorazione.

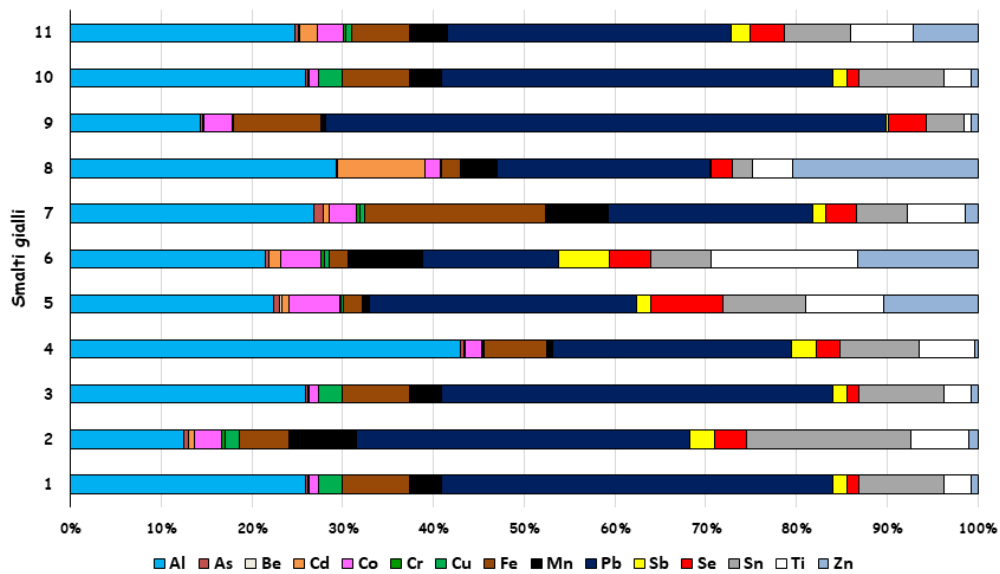


Fig. 4. Distribuzione percentuale dei metalli negli smalti gialli.

Gli smalti marroni contengono notevoli percentuali di manganese e ferro. Ciò suggerisce l'utilizzo dei pigmenti MnO_2 e Fe_2O_3 . Ferro e manganese nei loro composti possono esistere in stati di ossidazione diversi e pertanto dar luogo a colorazioni diverse anche in funzione dell'atmosfera (temperatura, atmosfera ossidante o riducente) del forno. I decori neri in molte delle piastrelle analizzate sono attribuiti all'uso di un pigmento contenente ferro, ad esempio, Fe_2O_3 (Nero di Marte), volutamente, miscelato con MnO_2 (Nero di Manganese). Gli smalti grigi hanno una composizione più complessa rispetto a quella di altre colorazioni, infatti, quelle prese in considerazione in questo studio contengono notevoli quantità di arsenico, ferro, cobalto e manganese, probabilmente, sono stati miscelati quattro diversi pigmenti e diversi componenti minori in proporzioni tali da ottenere la tonalità desiderata. Alla luce dei dati ottenuti è chiaro che lo stesso colore o la stessa tonalità può essere ottenuta miscelando sapientemente pigmenti diversi. Ciò consente ai ricercatori di poter distinguere decori o manufatti uguali ottenuti in laboratori diversi.

La stessa tecnica analitica è stata utilizzata per stabilire se alcuni manufatti ceramici (in questo caso non decorati) riscontrati nel sito di Himera fossero stati prodotti in situ o provenissero da laboratori geograficamente lontani. Tale informazione può essere di ausilio per stabilire eventuali rapporti commerciali tra gli abitanti di Himera ed altre popolazioni.

NOTE

¹ R. Alaimo, G. Bultrini, I. Fragalà, R. Giarrusso, I. Iliopoulos, G. Montana, *Archaeometry of Sicilian glazed pottery*, Appl. Phys. 79 (2004) 221–227.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ S. Coentro, J.M. Mimoso, A.M. Lima, A.S. Silva, A.N. Pais, V.S.F. Muralh, *Multi-analytical identification of pigments and pigment mixtures used in 17th century Portuguese Azulejos*, J. Eur. Ceram. Soc. 32 (2012) 37–48; D.M. Goltz, J. Coombs, C. Marion, E. Cloutis, J. Gibson, M. Attas, L.-P. Choo-Smith, C. Collins, *Pigment identification in artwork using graphite furnace atomic absorption spectrometry*, Talanta 63 (2004) 609–616; S. Orecchio, *Microanalytical characterization of decorations in handmade ancient floor tiles using inductively coupled plasma optical emission spectrometry (ICP-OES)*, Microchemical Journal 97 (2011) 165–172.

⁶ C.L. Costin, *The Use of Ethnoarchaeology for the Archaeological Study of Ceramic Production*, Journal of Archaeological Method and Theory 7 (2000) 377–403; C. Knappett, D. Pirrie, M. Power, I. Nikolaopoulou, J. Hilditch, G. Rollinson, *Mineralogical analysis and provenancing of ancient ceramics using automated SEM-EDS analysis (QEMSCAN®): A pilot study on LB I pottery from Akrotiri, Thera*, Journal of Archaeological Science, 38(2) (2011) 219–232; G. Velraj, S. Tamilarasu, R. Ramya, *FTIR, XRD and SEM-EDS Studies of Archaeological Pottery Samples from Recently Excavated Site in Tamil Nadu, India*, Materials Today: Proceedings, 2(3) (2015) 934–942; F. Bellanti, M. Tomassetti, G. Visco, L. Campanella, *A chemometric approach to the historical and geographical characterization of different terracotta find*, Microchemical Journal 88 (2008) 113–120; P. Fermo, E. Delnevo, M. Lasagni, S.P. Mariette de Vos, *Application of chemical and chemometric analytical techniques to the study of ancient ceramics from Dougga (Tunisia)*, Microchemical Journal 88 (2008) 150–159; M.R. Mannino, S. Orecchio, *Chemical characterization of ancient potteries from Himera and Pestavecchia necropolis (Sicily, Italy) by Inductively Coupled Plasma-Optical Emission Spectrometry (ICP-OES)*, Microchemical Journal 97 (2011) 165–172.

⁷ M.L. Saladino, S. Ridolfi, I. Carocci, G. Chirco, S. Caramanna, E. Caponetti, *A multi-disciplinary investigation of the “Tavolette fuori posto” of the main hall wooden ceiling of the “Steri” (Palermo, Italy)*, Microchemical Journal 126 (2016) 132–137; M.L. Saladino, S. Ridolfi, I. Carocci, D. Chillura Martino, R. Lombardo, A. Spinella, G. Traina, E. Caponetti, *A multi-analytical non-invasive and micro-invasive approach to canvas oil paintings. General considerations from a specific case*, Microchemical Journal 133 (2017) 607–613; F. Armetta, G. Chirco, F. Lo Celso, V. Ciaramitaro, E. Caponetti, M. Midiri, G. Lo Re, V. Gaishun, D. Kovalenko, A. Semchenko, D. Hreniak, M.L. Saladino, *Sicilian Byzantine Icons through the use of non-invasive imaging techniques and optical spectroscopy. The case of the Madonna dell’Elemosina*, Molecules 26(24) (2021) 7595.

⁸ S. Orecchio, *Microanalytical characterization...*, 2011, pp. 165–172.

⁹ R.D. Harley, *Artist’s Pigments: c. 1600–1835*, in: Butterworths Scientific, London, 1970, p. 167.

¹⁰ N.N. Greenwood e, A. Earnshaw, *Chemistry of the Elements*, Pergamon Press, 1985.

¹¹ D. Gregory Smith, J.H.R. Clark, *Raman microscopy in archaeological science*, J. Archaeol. Sci. 31 (2004) 1137–1160; B.H. Berrie, *Artists’ pigments*, in: E.W. Fitzhugh (Ed.), *A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, Oxford University Press, New York, 1997, pp. 191–339.

¹² F. Rosi, V. Manuali, T. Grygar, P. Bezdiccka, B.G. Brunetti, A. Sgamellotti, *Raman scattering features of lead pyroantimonate compounds: implication for the non-invasive identification of yellow pigments on ancient ceramics. Part II. In situ characterization of Renaissance plates by portable micro-Raman and XRF studies*, J. Raman Spectrosc. 42 (2011) 407–414; R.L. Feller (Ed.), *Artists’ pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, National Gallery of Art, Washington DC, 1986.

¹³ B. Karasu, S. Turan, *Effects of cobalt, copper, manganese and titaniumoxide additions on the microstructures of zinc containing soft porcelain glazes*, Eur. Ceram. Soc. 22 (2002) 1447–1455; B. Gratuze, I. Soulier, J.N. Barrandon, D. Foy, *De l’origine du cobalt dans les verres*, Revue d’Archéométrie 16 (1992) 97–108.

INDAGINI NON INVASIVE *IN SITU* SU TRE OSTENSORI DEL MUSEO DIOCESANO DI CALTAGIRONE: UNA NUOVA PROSPETTIVA DI RICERCA

DI MARILISA YOLANDA SPIRONELLO, MARIA CRISTINA
CAGGIANI, MAURA FUGAZZOTTO, PAOLO MAZZOLENI,
GERMANA BARONE

L'iter progettuale del Museo Diocesano di Caltagirone è iniziato più di un trentennio fa ed ha vissuto fasi alterne e ripensamenti vari, mantenendo, però, l'idea originaria di conservare, custodire e valorizzare le opere d'arte e le suppellettili liturgiche provenienti dalla cattedrale di San Giuliano e da altre chiese del territorio della diocesi¹, chiuse al culto o in cattivo stato di conservazione. Anche la scelta del sito è stata motivata dal desiderio di restituire alla collettività i luoghi in cui buona parte del Clero diocesano aveva vissuto durante la formazione al ministero sacerdotale insieme a coloro che poi avrebbero, invece, scelto la via del laicato: luoghi di preghiera, di studio e di convivialità sembrano, dunque, quasi rivivere attraverso il racconto dei manufatti esposti, intesi come arte in sé, ma anche come attestazione dell'evoluzione storica della vita diocesana.

Il Museo Diocesano viene istituito una prima volta il 4 luglio 2009 per volontà del Vescovo Vincenzo Manzella², per poi essere definitivamente aperto al pubblico il 23 aprile 2013 alla presenza del Vescovo Calogero Peri e del direttore Don Fabio Raimondi, con un nuovo allestimento da quest'ultimo curato a cui ha collaborato anche la prof.ssa Maria Concetta Di Natale. Da allora esso si pone l'obiettivo di dare alla comunità cristiana la possibilità di manifestare la propria fede mediante l'esposizione di opere d'arte. Una fede attraversata dal gusto del tempo e dalla abilità di maestri ed artisti che, nel corso dei secoli, ci hanno consegnato testimonianze di bellezza uniche ed impareggiabili. Questi preziosi manufatti, oltre ad esprimere il valore intrinseco di autentici capolavori, ci restituiscono una testimonianza ininterrotta di fede che appartiene al passato, ma che continua anche nel presente. Inserito nell'antico Complesso Monumentale dei Frati Minori Conventuali, sede diocesana dal 1911³ ed allestito in quello che un tempo era il seminario vescovile della diocesi, il Museo Diocesano di Caltagirone costituisce un insieme di notevole importanza architettonica, storica e culturale. Varcata la soglia dell'imponente chiostro, dove è tangibile la vocazione del luogo a custodire bellezza e pace, si accede nell'atrio su cui si affacciano gli ingressi dei tre istituti culturali (Museo, Archivio e Biblioteca) i quali, grazie alla conformazione architettonica del sito evidenziano già il dialogo che – nel corso degli anni – si è tentato di mettere a frutto.

Ad aprire il percorso espositivo è uno scalone monumentale, il quale invita a intraprendere un cammino emotivo che si dispiega dinanzi al visitatore, partendo dagli ambienti immediatamente posti alla destra dello stesso, dove trovano spazio le prime quattro sale dedicate agli argenti. Il Museo offre due tipi di letture: la prima è connaturata alla sua dimensione di museo ecclesiastico,



Fig. 1. Maestranza messinese, *Ostensorio con Daniele nella fossa dei leoni*, 1787, Caltagirone, Basilica Cattedrale.

coda all'articolo in Tabella 1. Si tratta di tre splendidi ostensori in argento, finemente lavorati. In ordine, partendo da sinistra, è possibile osservare l'*Ostensorio con Daniele nella fossa dei leoni* (Fig. 1), realizzato in argento e lamina d'argento dorata, sbalzata e cesellata, con vetri, opera di maestranza messinese, nel 1787, così come confermato dalla bulla del consolato degli argentieri di Messina che reca, appunto, lo scudo crociato coronato e le lettere MS sulla base e le iniziali del Console PG87 (ignoto)⁴ (Fig. 2) e proveniente dalla Basilica Cattedrale. La scelta di questo tema va rintracciata nel relativo episodio biblico veterotestamentario. I primi cristiani, infatti, lessero nella pazienza docile di Daniele – che accetta una morte ingiusta pur di restar fedele a Dio – un'immagine della passione di Gesù. La fossa dei leoni, un luogo di morte chiuso con una pietra e sigillato con l'anello regale, è, in effetti, l'immagine simbolica del Santo Sepolcro. Così come Gesù, anche Daniele esce illeso dalla prova mortale e ritorna a camminare tra i vivi allo spuntar del giorno, dopo aver affrontato e sconfitto la morte. Ed è proprio l'accostamento alla passione di Cristo che giustifica e spiega la scelta di tale soggetto iconografico. L'ostensorio è un tripudio di volute e decori *rocaille* che rincorrono elementi fitomorfi. Partendo, infatti, dalla base mistilinea gradinata, sorretta da sostegni a doppia voluta con elemento floreale centrale,

la quale non va intesa, però, come luogo di raccolta di oggetti desueti; essa è, piuttosto, da ritenersi come un'importante istituzione pastorale, poiché volto a custodire e valorizzare Beni Culturali un tempo posti al servizio della missione della Chiesa ed oggi altamente significativi da un punto di vista storico-artistico.

Parimenti, il progetto museale offre la possibilità di una lettura strettamente artistica delle opere che lo costituiscono: ogni singolo elemento racconta, infatti, una storia in cui la letizia di un ritrovamento e la rivelazione di un restauro si intrecciano, inevitabilmente, al gusto personale di chi può osservare, in una stessa teca, oggetti del XV e del XX secolo.

L'allestimento è stato, dunque, concepito privilegiando il percorso liturgico-pastorale attraverso il criterio *tipologico*, anche se non sempre è stato possibile seguire quello cronologico, come nel caso della quarta sala dove trovano posto ostensori con diverse datazioni. Sugli oggetti qui esposti, sono state effettuate analisi spettroscopiche non invasive *in situ*, al fine di caratterizzare i materiali gemmologici che li decorano. I risultati sono riportati in modo sintetico in

si erge il piede sulla cui superficie sono incisi a sbalzo episodi relativi alla vita del Profeta e, aggiunte a fusione, piccole statuette – dove notevole è il dato realistico – che lo raffigurano a tutto tondo. Dal piede del fusto si dipartono, inoltre, quattro volute *a cartella*, ulteriormente arricchite, al proprio interno, da grappoli d'uva su cui si sovrappone il grande nodo a profilo mistilineo che fa da base al piccolo gruppo scultoreo. In particolare, in questa porzione è rappresentato il momento in cui Daniele viene posto dentro la fossa con i due leoni collocati alla sua estremità. Dall'alto è possibile altresì scorgere, su un primo livello, il re persiano Dario che, dando ascolto ai nemici del profeta, lo aveva fatto gettare nella fossa nonché l'Angelo che, per volontà di Dio, fermerà in tempo le fauci delle belve. Ad un livello successivo si sviluppa un groviglio di nuvole da cui compaiono testine di puttini alati, mentre oltre ancora si innesta – con ancoraggio "a baionetta" – l'originale raggiera che propone la soluzione dei gruppi in raggi diseguali. Dal canto suo, la superficie della sfera è arricchita da un doppio fascio di decorazioni: il primo, con testine di puttino alate, intercalate da spighe di grano e grappoli d'uva (a ricordare il corpo e il sangue di Cristo), dove spiccano dei vetri rossi ancorati da un castone *a fogliette*; il secondo, più semplice, in cui sembra invece rincorrersi, per tutta la superficie anulare, un nastro ad intreccio semplice, all'interno del quale è posto un fiore recante ad ornamento un vetro verde.

Le analisi non invasive effettuate *in situ* con Spettroscopia Raman⁵ hanno interessato le gemme incastonate sulle ghiere situate intorno alla teca (Fig. 3), confermando la loro natura vetrosa, come riportato in didascalia. Ma ciò che di interessante è emerso è la presenza del cinabro, impiegato qui come pigmento rosso al di sotto degli elementi decorativi della ghiera più interna. Quest'ultimo è stato identificato dai segnali Raman a 254, 286 e 344 cm^{-1} .

Sulla base di puntuali confronti stilistici è anche possibile accostare questo straordinario ostensorio a quelli altrettanto stupefacenti presenti all'interno della Diocesi di Patti. Tra questi, il modello del 1796 e quello del 1799; ma ancora più stringenti sono le analogie con l'esemplare del 1807 (Fig. 4) custodito presso la Chiesa di



Fig. 2. Maestranza messinese, *Ostensorio con Daniele nella fossa dei leoni*, 1787, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone
 Spironello, Caggiani, Fugazzotto, Mazzoleni, Barone



Fig. 3. Maestranza messinese, *Ostensorio con Daniele nella fossa dei leoni*, 1787, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 4. Maestranza messinese, *Ostensorio a raggiera*, 1807, Diocesi di Patti.

Santa Maria di Gesù presso il Comune di San Piero Patti, grazie all'analogia presenza non solo di statuette a tutto tondo inserite a fusione sul piede, ma anche del nodo sul quale si sviluppa la statuette della Fede, alla stregua del modello calatino (con l'episodio della vicenda del profeta Daniele); ed anche la raggiera mostra lo stesso repertorio sulla doppia teoria di cornici che circondano la sacra sfera.

Al centro della sala si trova, invece, un *Ostensorio architettonico*⁶ (Fig. 5) di argenteo siciliano della seconda metà del XVI secolo (1550 – 1599), proveniente della Chiesa della Santissima Maria del Monte (altrimenti nota come “Matrice”), realizzato in argento e lamina d'argento, dorata, sbalzata, cesellata, incisa e traforata, con smeraldi. Qui la base polilobata e gradinata, a traforo in negativo, presenta decorazioni *fiordalisadas*⁷ (motivo ornamentale rintracciato per la prima volta da Maria Accascina) che ritornano anche su tutta la superficie del piede, nel nostro caso realizzato a sbalzo e cesello.

Sulla parte poggiante del fusto, che si presenta svasato, appaiono inoltre dei tondi istoriati, circondati da foglie di acanto nel registro inferiore e di cardo, invece, in quello superiore. Il fusto è definito da una serie di nodi con collarini in

cui ritornano motivi floreali a foglie di acanto disposte verticalmente. Il nodo centrale, al contrario, si imposta su una base poligonale (esagonale), dove si sviluppano piccole edicolette circonscritte da esili colonne binate con, al loro interno, un arco a tutto sesto con i piedritti costituiti da colonne tortili, sulle quali sono internamente ricavate delle piccole statuine togate, forse gli Evangelisti (?). Al di sopra degli archi troviamo, altresì, un piccolo baldacchino, alla cui estremità insiste una singola foglia di cardo. Il fusto si conclude, poi, con un nodo, stavolta risolto con foglie di acanto, in cui si innesta (“a baionetta”) la grande cornice che circonda la sacra sfera. Nel registro inferiore è presente, invece, una zoccolatura architettonica resa a traforo, e definita da guglie, che ricalca – stavolta in positivo – il motivo *fiordalisadas* (Fig. 6) prima citato. Da qui prendono avvio due torri goticheggianti che richiamano idealmente coevi modelli presenti in molte fabbriche siciliane e che cingono lateralmente la grande sfera. Nell'ostensorio, le due piccole torri sono, a loro volta, tripartite per mezzo di guglie e pinnacoli posti sulla parte sommitale. La parte superiore, con motivo a “a baldacchino”⁸ è



Fig. 5. Maestranza siciliana, *Ostensorio architettonico*, seconda metà XVI sec., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 6. Maestranza siciliana, *Ostensorio architettonico*, seconda metà XVI sec., part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone
Spironello, Caggiani, Fugazzotto, Mazzoleni, Barone



Fig. 7. Maestranza siciliana, *Ostensorio architettonico*, seconda metà XVI sec., part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

fatto rientra a pieno titolo nella catalogazione dei *Reliquari architettonici* ispirati ai modelli tardogotici di tradizione iberica; dal XV secolo, in poi, assumerà invece progressiva importanza la porzione superiore delle opere (si allude qui alle edicole), parallelamente a quel che accadeva nei corrispondenti modelli iberici: basti pensare, per esempio, ad Enrique de Arte⁹. E ciò analogamente a quanto si verifica con i manufatti catalani, ma anche con l'ostensorio di Nicosia (Fig. 9) in cui troviamo, in effetti, un impianto del tutto simile a quello presente a Palazzo Abatellis (secolo XVI)¹⁰ dove appaiono, fra l'altro, figure di Angeli adoranti alla base e che culmina con la figura del Risorto.

I sostegni con figure di Angeli sono indubbiamente un connotato della cultura figurativa tardo-gotica¹¹, riscontrabile, ad esempio, anche nell'ostensorio architettonico della Chiesa di S. Maria Assunta a Randazzo, la cui costruzione in stile gotico-catalano, risale alla prima metà del XV secolo. Per gli ostensori architettonici realizzati tra il XV e il XVI secolo la caratteristica specifica sarà dunque la tipologia a "tempietto goticeggiante" con guglie e pinnacoli, di cui costituisce un originale esempio quello, più tardo (seconda metà del XVI secolo), rintracciato presso la Chiesa di Aci San Filippo, opera di abile argentiere siciliano¹².

caratterizzata, viceversa, da un ulteriore parapetto realizzato a traforo con il medesimo repertorio *fiordalisadas* – che ritorna anche sulla sacra sfera, mentre il raccordo posto in alto è delimitato da ulteriori tre torri giustapposte e di medesima dimensione, di cui quella centrale regge un globo con una croce d'oro adornata da gemme verdi.

Su questo esemplare, non attinente al modello precedente, non sono disponibili termini di paragone tipologici per ciò che riguarda il repertorio delle gemme e nemmeno informazioni di riferimento in didascalìa. La spettroscopia Raman ha evidenziato la presenza di smeraldi, sia sulla croce apicale (Fig. 7), che sulla porzione superiore della teca (Fig. 8), con segnali rilevati a 685 e 1070 cm^{-1} . Questo manu-



Fig. 8. Maestranza siciliana, *Ostensorio architettonico*, seconda metà XVI sec., part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 9. Maestranza siciliana, *Ostensorio architettonico*, inizi XVI sec., Nicosia, Basilica Cattedrale.



Fig. 10. D. Giannieri-D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, Caltagirone. Basilica Cattedrale.

Chiude, infine, la sezione degli argenti il bellissimo *Ostensorio con vendemmia e mietitura* (Fig. 10) – opera dagli argentieri messinesi Domenico Giannieri e Domenico Juvara, così come confermano rispettivamente i punzoni, D.G e D.I¹³ (Fig. 11) -, realizzato in argento e lamina d'argento dorata, sbalzata e cesellata con parti a fusione, rame dorato, smalti policromi, perle, e presunti smeraldi, rubini e diamanti, risalente alla prima metà del XVIII secolo, data, questa, confermata dalla bulla del consolato degli argentieri di Messina, caratterizzata, come si è visto, dallo scudo crociato coronato e le lettere MS sulla base; le iniziali sono quelle, invece, dei Consoli Antonio Pilaga o Andrea Paparcuri AP 737 e Onofrio Pascalino OP 737 che ressero la carica proprio nel 1737¹⁴ (Fig. 12). L'ostensorio, proveniente sempre dalla Basilica Cattedrale calatina è una profusione di decori *rocailles* e volute che si intrecciano con elementi fitomorfi. La base mistilinea gradinata è sostenuta da quattro piedi a doppia voluta con un elemento floreale centrale, oltre il quale risultano aggiunte, a fusione, delle piccole statuette, sicuramente di grande realismo, raffiguranti vari putti intenti a mietere il grano e pigiare l'uva, mentre dal piede del fusto si dipartono quattro volute su cui sono collocati gli Evangelisti. Le volute convergono, a loro volta, nel fusto, costituito da una serie di nodi a vaso, il cui profilo è segnato da riccioli e viluppi disposti in senso diagonale. La sacra sfera e la relativa raggiera si incastrano – anche in questo caso – al

Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone
Spironello, Caggiani, Fugazzotto, Mazzoleni, Barone



Fig. 11. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 12. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 13. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 14. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 15. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

di. Per ciò che concerne, invece, le gemme verdi quadrangolari poste terminalmente, è emersa, dai segnali a 130, 208, 267, 356, 400, 465, 698 e 1162 cm^{-1} , la presenza di quarzo (Fig. 13).

Nelle altre sezioni radiali della raggiera, contraddistinte da un range cromatico oscillante tra il rosso ed il viola, si è potuta rilevare un'eterogenea presenza di gemme. La porzione centrale dei raggi è costituita da una sequenza di rubini identificati grazie agli spettri Raman con segnali a 379, 418, 431 e 644 cm^{-1} (Fig. 14). Gli elementi rossi quadrangolari terminali sono invece costituiti da quarzo. Emerge poi centralmente, in posizione apicale, una grossa gemma viola che si rivela essere un'ametista, grazie ai già citati segnali Raman tipici del quarzo (Fig. 15). L'innesto dei raggi alla ghiera centrale della teca è valorizzato dalla presenza di corone stellate con porzione centrale costituita da gemme di colore rosso scuro (Fig. 16), identificate come granati tramite i segnali a circa 344, 558 e 918 cm^{-1} . Infine, sulla ghiera intorno alla teca è emersa anche la presenza di uno spinello, dati i segnali Raman a 312, 408, 665 e 765 cm^{-1} (Fig. 17).

Per ciò che attiene le gemme in colore, individuate sia sulla ghiera

fusto mediante un sistema "a baionetta", il cui punto di ancoraggio è evidenziato da un seroto di rose e nuvole da dove si dipartono due cornucopie aggettanti con spighe di grano. La raggiera, costituita da raggi asimmetrici, è viceversa ornata da un doppio fascio di decorazioni: nel primo, esse ripiegano su sé stesse con tralci di vite e grappoli d'uva, mentre nel secondo si sviluppa, in senso circolare, un nastro a triplo intreccio, impreziosito da pietre preziose e semipreziose. Da notare, infine, un terzo fascio anulare, dove rosette in argento dorato appaiono essere intervallate da castoni *a foglietta* ornati anche in questo caso da pietre preziose.

Suddividendo per sezioni cromatiche le analisi, si è proceduto a verificarne la composizione delle gemme. Dalle analisi Raman su tutti i campioni esaminati è emerso che la sequenza di gemme verdi delle porzioni centrali dei raggi è caratterizzata da smeraldi.



Fig. 16. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone
Spironello, Caggiani, Fugazzotto, Mazzoleni, Barone



Fig. 17. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

intorno alla teca, che nella porzione inferiore della stessa, nonché su un fiocco lavorato a smalti, le analisi hanno rivelato che si tratta sia di diamanti, così come si evince dal picco a 1333 cm^{-1} (Fig. 18), che di quarzi, che ritroviamo anche disposti ad anello immediatamente sotto il fiocco smaltato (Fig. 19). In ultimo è emerso anche un vetro collocato al centro del fiocco come evidenziato dalle tipiche bande di fotoluminescenza a circa 570 e 1100 cm^{-1} (si veda Fig.18).

La ricognizione proposta, basata sulla preliminare analisi e successiva catalogazione scientifica dei manufatti, si rende necessaria non solo per un'organica valorizzazione delle collezioni diocesane calatine, ma per la ricostruzione dei contesti di provenienza possibile grazie alle analisi non invasive effettuate in maniera sistematica.



Fig. 18. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.



Fig. 19. D. Giannieri -D. Juvara, *Ostensorio con vendemmia e mietitura*, 1737, part., Caltagirone, Basilica Cattedrale.

Tabella 1: sintesi dei risultati ottenuti tramite l'analisi dei materiali gemmologici costituenti l'apparato decorativo dei tre ostensori.

Ostensorio	Punto analisi	Identificazione da analisi Raman
<i>Ostensorio con Daniele nella fossa dei leoni</i>	Gemme rosse ghiera esterna	Vetro
	Gemme verdi ghiera intermedia	Vetro
	Gemme rosse ghiera interna	Vetro + cinabro
<i>Ostensorio architettonico</i>	Gemme verdi	Smeraldo
<i>Ostensorio con vendemmia e mietitura</i>	Gemme verdi porzione centrale raggi	Smeraldo
	Gemme verdi estremità raggi	Quarzo
	Gemme rosse porzione centrale raggi	Rubino
	Gemme rosse estremità raggi	Quarzo
	Gemma rosso scuro stelle	Granato
	Gemma viola stella apicale	Ametista
	Gemma viola rosetta centrale	Spinello
	Gemme incolori ghiera	Diamante, quarzo
	Gemme incolori sottostanti fiocco	Quarzo
	Gemma incolore centrale fiocco	Vetro

Per le immagini fotografiche si ringraziano gli Uffici Beni Culturali Ecclesiastici:
 Diocesi di Caltagirone
 Diocesi di Nicosia
 Diocesi di Patti

Spironello, Caggiani, Fugazzotto, Mazzoleni, Barone
 Indagini non invasive *in situ* su tre ostensori del Museo Diocesano di Caltagirone

NOTE

¹ Per maggiori approfondimenti si rimanda alla consultazione del sito <http://www.diocesidicaltagirone.it/museo-diocesano>. URL consultato in data 24/10/2023.

² E. Giacomini Miari & P. Mariani, *Musei religiosi in Italia*, Milano, 2005, p. 226.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Accascina, *I marchi delle Argenterie e delle Oreficerie Siciliane*, Busto Arsizio, 1976, pp. 110-111. Cfr. M. C. Di Natale *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. [Catalogo della mostra], Milano, 1989, scheda II. 16, p. 193-194 e p.408. Cfr. S. Serio, *Argenti messinesi del XVII e XVIII secolo* (TOMO I), Tesi Dottorato, Università di Palermo, 2015, p. 59.

⁵ La spettroscopia Raman è un'analisi non distruttiva che fornisce dettagliate informazioni sulla struttura chimica, le fasi, sulla cristallinità, le interazioni molecolari e la polimorfia. È basata sull'interazione tra la luce ed i legami chimici all'interno di un materiale. In particolare, questa tecnologia sfrutta la diffusione della luce, in base alla quale una molecola disperde la luce incidente proveniente da una sorgente laser ad alta intensità. Nella maggior parte dei casi la luce diffusa ha la stessa lunghezza d'onda (o colore) della sorgente laser e non fornisce informazioni utili. Ciò nondimeno, una piccola quantità di luce (in genere 0,0000001%) viene dispersa a lunghezze d'onda diverse, che dipendono dalla struttura chimica del sistema analizzato.

Per maggiori approfondimenti si rimanda alla consultazione del sito <https://www.ism.cnr.it>. URL Consultato in data 24/10/2023.

⁶ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, Palermo, 1974, cit. pp.158-160. Cfr. M.C. Di Natale, *Oro e Argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, in *Splendori di Sicilia, Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, Milano, 2001, cit. pp.26-27 ed Eadem, *Il tesoro della Matrice nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, 2005, pp. 22-28.

⁷ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 122. Cfr. M. C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro in Ori e argenti...*, 1989, pp. 134-139. M.C. Di Natale, *Oreficeria Siciliana dal Rinascimento al Barocco*, in *Il Tesoro dell'Isola – Capolavori siciliani in argento e corallo dal XV al XVIII secolo* (Vol. I), a cura di S. Rizzo, Catania 2008, p. 34.

⁸ M.C. Di Natale, *Oreficeria Siciliana...*, in *Il Tesoro dell'Isola...*, Catania, 2008, p. 40.

⁹ A. Marshall Johnson, *Custodias for the processionale of Corpus Christi*, in "notes Hispanic", 1941, p.64 in M.C. Di Natale, *Oreficeria Siciliana...*, in *Il Tesoro dell'Isola...*, Catania 2008, p.40.

¹⁰ M.C. Di Natale, *Gli argenti...*, 1989, p. 139.

¹¹ M.C. Di Natale, *Oreficeria Siciliana...*, in *Il Tesoro dell'Isola...*, Catania 2008, p. 42.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia...*, 1974, p. 123. Cfr. M.C. Di Natale, *Ori e argenti...*, 1989, pp. 407. Cfr. S. Serio, *Argenti messinesi ...*, 2015, p. 168.

¹⁴ M. Accascina, *I marchi...*, 1976, pp. 108-109. Cfr. M.C. Di Natale, *Ori e argenti...*, 1989, pp.408. Cfr. S. Serio, *Argenti messinesi...*, 2015, p. 861.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
dicembre 2023
Presso la ditta Photograph s.r.l – Palermo
Editing e typesetting: Anna C. Filizzola
per conto di Palermo University Press
Progetto grafico copertina: Michela D'Alessandro