

OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA



OADI

RIVISTA DELL'OSSERVATORIO
PER LE ARTI DECORATIVE IN ITALIA

Direttore responsabile: Aldo Gerbino

Direttori scientifici: Maria Concetta Di Natale - Enrico Colle

Comitato scientifico:

Presidente: Maria Concetta Di Natale

Francesco Abbate, Vincenzo Abbate, Maria Andaloro, Maria Giulia Aurigemma, Giovanna Baldissin Molli, Francesca Balzan, Dora Liscia Bemporad, Geneviève Bresc Bautier, Ivana Bruno, Antonella Capitanio, Jesus Rivas Carmona, Raffaele Casciaro, Rosanna Cioffi, Enrico Colle, Francisco De Paula Cots Morato, Sergio Intorre, Kirstin Kennedy, Didier Martens, Benedetta Montevecchi, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez 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: Alabastrino di Malines, *Adorazione dei Magi*, metà del XVI secolo. Baranello, Museo Civico Giuseppe Barone (Campobasso, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio del Molise).

Progetto grafico: Sergio Intorre

Impaginazione: Palermo University Press

Direzione e Redazione:

Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”

Università degli Studi di Palermo

Ex Hotel de France, Piazza Marina (Salita Intendenza)

90133 Palermo

Tel.: 091 23893764

E-mail: oadi@unipa.it

Sito: www.oadi.it

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

Copyright © 2024 OADI – Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia

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

ISSN 2038-4394

I testi sono sottoposti all’esame di referee

SOMMARIO

- 7 Editoriale
- 9 Abstract
- 15 I diaspri siciliani per la Cappella Borghese nella basilica papale di Santa Maria Maggiore in un documento dell'Archivio Apostolico Vaticano
di Sante Guido
- 35 Un alabastro fiammingo nel Museo Civico di Baranello
di Giovanni Boraccesi
- 39 All'ombra dei Riaccesi – L'opera incisoria di Paolo Amato
di Arturo Anzelmo
- 61 La committenza dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides nella Palermo delle utopie
di Girolamo Andrea Gabriele Guadagna
- 91 L'argenterie dell'ambasciatore e anche del Re. Da Marsiglia a Roma passando per Genova: il percorso di Francesco Genouvez (1688-1760)
di Teresa Leonor M. Vale
- 109 *Benfattj magistribilmentj et ben sonantj*. Fonditori di campane tra Caltanissetta e Sutera nella Sicilia di età moderna
di Giuseppe Giugno
- 119 La decorazione della musica e la musica decorata, il clavicembalo di Villa Whitaker
di Danae Du Chaliot Maresca
- 139 Ignazio Marabitti: il bozzetto della *Gloria di San Luigi Gonzaga*
di Angelo Antonio Faraci
- 151 Il servizio d'argento e di vermeil di Jean-Baptiste-Claude Odier per Ferdinando I re delle Due Sicilie
di Bertrand de Royere
- 169 Quattro opere in collezione privata. L'“Insigne glittografo” Giovanni Beltrami (1777-1854) tra il conte Giovanni Battista Sommariva e i Turina di Casalbuttano
di Paola Venturelli
- 179 Mobili alla “Chinese” di Luigi Zampini
di Enrico Colle
- 187 Le sculture di Piazza Castelnuovo a Palermo – Genesi ed evoluzione storica di un intervento di arredo urbano
di Roberta Martorana

EDITORIALE

DI ENRICO COLLE E MARIA CONCETTA DI NATALE

Il ventinovesimo numero di OADI Rivista propone un ventaglio di argomenti dispiegati su un ampio contesto geografico e si apre con un articolo di Sante Guido sui diaspri siciliani impiegati nella realizzazione della Cappella Borghese nella basilica papale di Santa Maria Maggiore, riletti attraverso due documenti che identificano il donatore e il dettaglio dei materiali impiegati. Giovanni Boraccesi studia un alabastro fiammingo del 1627 a Tongeren, raffrontandolo con un esemplare analogo custodito nel Museo Civico di Baranello. Paolo Amato è il protagonista del saggio di Arturo Anzelmo, che ne ripercorre la carriera di incisore. Attraverso una serie di notizie inedite individuate nel rendiconto degli introiti ed esiti personali dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides, Girolamo Andrea Gabriele Guadagna propone uno studio della sua committenza nella Palermo del XVII secolo. Teresa Leonor M. Vale ricostruisce la carriera dell'argentiere francese Francesco Genouvez, attivo a Roma nel XVIII secolo, attraverso i documenti e lo studio scientifico delle poche opere note. I fonditori di campane nella Sicilia centrale di Età Moderna sono l'argomento dell'articolo di Giuseppe Giugno. Danae Du Chaliot Maresca prende in esame le decorazioni del settecentesco clavicembalo di Villa Whitaker e Angelo Antonio Faraci studia il bozzetto in gesso dorato della *Gloria di San Luigi Gonzaga* di Ignazio Marabitti, recentemente apparso sul mercato antiquario. Bertrand de Royere ricostruisce la composizione originaria del servizio in argento e vermeil realizzato dall'orefice francese Jean-Baptiste-Claude Odier per Ferdinando I Borbone, prendendo in esame gli esemplari superstiti, gli inventari e il raffronto con analoghe produzioni dell'artista. Paola Venturelli propone uno studio di quattro opere del glittografo Giovanni Beltrami, attivo tra la fine del Settecento e la prima metà del secolo successivo. I mobili di Luigi Zampini caratterizzati da ornati orientali sono l'argomento dell'articolo di Enrico Colle. Chiude il numero Roberta Martorana, che studia le sculture di Piazza Castelnuovo, elementi di un "museo scultoreo a cielo aperto". Infine, con grande piacere annunciamo l'uscita di un numero speciale di "OADI Rivista" nel prossimo mese di luglio, che conterrà gli atti del Convegno Internazionale di Studi "Arti Decorative, Costume e Società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo", tenutosi presso il Polo Universitario di Trapani il 21 e 22 aprile 2023. Il numero speciale andrà ad aggiungersi alle due uscite regolari del 2024, questa di giugno e il trentesimo numero previsto per il prossimo dicembre.

ABSTRACT

Sante Guido

I diaspri siciliani per la Cappella Borghese nella basilica papale di Santa Maria Maggiore in un documento dell'Archivio Apostolico Vaticano

I diaspri siciliani incontrarono dalla seconda metà del XVI secolo un enorme successo ben oltre i confini dell'isola. Il granduca di Toscana, Francesco I de' Medici, se ne fece inviare grandi quantità a Firenze per decorate la Cappella dei Principi. Gli stessi preziosi diaspri furono utilizzati per realizzare tra il 1608 ed il 1613 la monumentale ancona-reliquiario della *Salus Popoli Romani*, sita nella cappella appositamente commissionata da papa Paolo V Borghese nella basilica di Santa Maria Maggiore. La rilettura di un documento permette di riconoscere nella figura di Tomaso Gioeni Cardona il principe di Castiglione che donò i diaspri al pontefice e un secondo documento attesta l'entità del dono e permette di analizzare nel dettaglio la natura dei diaspri effettivamente utilizzati per il monumento in esame.

Sicilian jaspers for the Borghese Chapel in the papal basilica of Santa Maria Maggiore in a document from the Vatican Apostolic Archive

Sicilian jaspers met with enormous success beyond the borders of the island from the second half of the 16th century. The Grand Duke of Tuscany, Francesco I de' Medici, had large quantities sent to Florence to decorate the Chapel of the Princes. The same precious jaspers were used to create between 1608 and 1613 the monumental altarpiece-reliquary of the *Salus Popoli Romani*, located in the chapel specially commissioned by Pope Paul V Borghese in the basilica of Santa Maria Maggiore. Rereading a document allows us to recognize the figure of Tomaso Gioeni Cardona as the prince of Castiglione who donated the jaspers to the pope and a second document certifies the size of the gift and allows us to analyze in detail the nature of the jaspers actually used for the monument.

Giovanni Boraccesi

Un alabastro fiammingo nel Museo Civico di Baranello

Partendo dal confronto con un rilievo in alabastro raffigurante l'Adorazione dei Magi nel Tesoro della Basilica di Nostra Signora a Tongeren, opera del 1627 di un artista fiammingo di Malines, viene qui studiato un esemplare analogo custodito presso il Museo Civico "Giuseppe Barone" a Baranello (Campobasso).

A Flemish Alabaster in the Civic Museum of Baranello

Starting with a comparison with an alabaster relief depicting the Adoration of the Magi in the Treasury of the Basilica of Our Lady in Tongeren, a 1627 work by a Flemish artist from Malines, a similar specimen in the Museo Civico 'Giuseppe Barone' in Baranello (Campobasso) is studied here.

Arturo Anzelmo

All'ombra dei Riaccesi – L'opera incisoria di Paolo Amato

Viene qui ripercorsa l'attività di incisore di Paolo Amato, dai suoi esordi alla piena maturità artistica, attraverso l'analisi di alcune delle sue opere più significative, mostrandone i rapporti con gli artisti coevi e con il contesto artistico, culturale, politico ed ecclesiastico della sua epoca.

In the Shadow of Riaccesi – The engraving work of Paolo Amato

Paolo Amato's activity as an engraver is retraced here, from his beginnings to his full artistic maturity, through the analysis of some of his most significant works, showing his relationships with contemporary artists and with the artistic, cultural, political and ecclesiastical context of his time.

Girolamo Andrea Gabriele Guadagna

La committenza dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides nella Palermo delle utopie

L'articolo prende in esame l'intensa attività svolta dall'Arcivescovo palermitano Ferdinando Bazán in veste di committente, un caso studio sinora non attenzionato dagli studiosi. Le sue collezioni, interessi, opere in grande scala, mostrano come l'arcivescovo abbia contribuito ad un rinnovamento culturale della città. Documenti inediti, inoltre, hanno permesso di aggiornare le conoscenze su tempi, cantieri e personalità del tempo, offrendo nuove prospettive sulla figura dell'arcivescovo come protagonista culturale e collezionista di rilievo.

The patronage of Archbishop Ferdinando Bazán de Benavides in "Palermo delle utopie"

The article examines the intense activity of Palermo's Archbishop Ferdinando Bazán as a patron, a case study that has so far not been addressed by scholars. His collections, interests, and large-scale works show how the archbishop contributed to a cultural renewal of the city. In addition, previously unpublished documents have made it possible to update our knowledge of the times, building sites and personalities of the time, offering new perspectives on the figure of the archbishop as a cultural protagonist and important collector.

Teresa Leonor M. Vale

L'argenteiere dell'ambasciatore e anche del Re. Da Marsiglia a Roma passando per Genova: il percorso di Francesco Genouvez (1688-1760)

Viene qui ricostruita la carriera dell'argenteiere francese Francesco Genouvez a Roma attraverso i documenti e lo studio scientifico delle poche opere note. Un aspetto particolarmente interessante

dell'attività artistica di Genouvez è costituito dal suo rapporto con la committenza portoghese, tra cui spiccano il re Giovanni V e André de Melo e Castro conte di Galveias, che diresse l'ambasciata portoghese a Roma tra il 1721 e il 1728.

The Ambassador's silversmith and also the King's. From Marseilles to Rome via Genoa: the career of Francesco Genouvez (1688-1760)

The career of the French silversmith Francesco Genouvez in Rome is reconstructed here through documents and the scientific study of the few known works. A particularly interesting aspect of Genouvez's artistic activity is his relationship with Portuguese patrons, including King John V and André de Melo e Castro Count of Galveias, who headed the Portuguese embassy in Rome between 1721 and 1728.

Giuseppe Giugno

Benfattj magistribilmentj et ben sonantj. Fonditori di campane tra Caltanissetta e Sutera nella Sicilia di età moderna

Attraverso lo studio dei documenti e delle poche opere superstiti, viene qui delineato un panorama dei fonditori di campane attivi nella Sicilia centrale di Età Moderna, tra Caltanissetta e Sutera. Molte delle loro opere andarono perdute in seguito allo sbarco di Garibaldi in Sicilia il 25 giugno 1860, quando venne disposta la requisizione del bronzo, destinato alle 'bocche a fuoco' dell'artiglieria nazionale.

Benfattj magistribilmentj et ben sonantj. Bell founders between Caltanissetta and Sutera in Modern-Age Sicily

Through the study of documents and the few surviving works, an overview of the bell founders active in central Sicily in the Modern Age, between Caltanissetta and Sutera, is outlined here. Many of their works were lost following Garibaldi's landing in Sicily on 25 June 1860, when the requisition of bronze, destined for the 'mouths of fire' of the national artillery, was ordered.

Danae Du Chaliot Maresca

La decorazione della musica e la musica decorata, il clavicembalo di Villa Whitaker

A Palermo, presso Villa Whitaker a Malfitano, è custodito un pregevole esemplare di cembalo, impreziosito da raffinate decorazioni pittoriche. L'articolo ne propone un'accurata analisi, contestualizzando l'opera con analoghi esemplari coevi e ricostruendo il panorama europeo di questo particolare tipo di produzione nel XVIII secolo.

The decoration of music and decorated music, the harpsichord of Villa Whitaker

In Palermo, at Villa Whitaker in Malfitano, there is a fine example of harpsichord, embellished with refined pictorial decorations. The article proposes an accurate analysis, contextualising the work with similar contemporary examples and reconstructing the European panorama of this particular type of production in the 18th century.

Angelo Antonio Faraci

Ignazio Marabitti: il bozzetto della Gloria di San Luigi Gonzaga

Nel marzo del 2024 è apparso sul mercato antiquario un interessante bozzetto in gesso dorato, che riproduce fedelmente una delle più celebri composizioni dello scultore Ignazio Marabitti (1719

– 1797), artista di punta nel panorama siciliano e indubbio capostipite della scuola palermitana della seconda metà del XVIII secolo, la Gloria di San Luigi Gonzaga, oggi nella seconda cappella destra accessibile dal transetto della chiesa del Gesù di Palermo. L'articolo studia il bozzetto, inquadrandolo nella produzione dello scultore, attraverso un'accurata analisi stilistica e un attento studio delle fonti.

Ignazio Marabitti: the sketch of the *Glory of San Luigi Gonzaga*

In March 2024, an interesting gilded plaster sketch appeared on the antiques market. It faithfully reproduces one of the most famous compositions by the sculptor Ignazio Marabitti (1719 – 1797), a leading artist on the Sicilian scene and undoubted progenitor of the Palermo school in the second half of the 18th century, the Glory of St. Luigi Gonzaga, now in the second chapel on the right accessible from the transept of the Gesù church in Palermo. The article studies the sketch, framing it in the sculptor's production through an accurate stylistic analysis and a careful study of the sources.

Bertrand de Royere

Il servizio d'argento e di vermeil di Jean-Baptiste-Claude Odiot per Ferdinando I re delle Due Sicilie

All'inizio del 1820 Ferdinando I Re delle Due Sicilie commissionò a Jean-Baptiste-Claude Odiot (1763-1850), il più prestigioso tra gli orefici francesi del tempo, un grande servizio d'argento, che venne consegnato al sovrano l'anno successivo. Attraverso l'analisi degli esemplari superstiti, lo studio degli inventari e il raffronto con analoghe produzioni dell'artista, l'articolo ricostruisce la composizione originaria del servizio, individuando molti dei modelli elencati negli inventari borbonici.

Jean-Baptiste-Claude Odiot's silver and vermeil service for Ferdinand I King of the Two Sicilies

At the beginning of 1820, Ferdinand I King of the Two Sicilies commissioned Jean-Baptiste-Claude Odiot (1763-1850), the most prestigious French goldsmith of the time, to make a large silver service, which was delivered to the sovereign the following year. Through the analysis of the surviving examples, the study of inventories and the comparison with similar productions by the artist, the article reconstructs the original composition of the service, identifying many of the models listed in the Borbone inventories.

Paola Venturelli

Quattro opere in collezione privata. L'“Insigne glittografo” Giovanni Beltrami (1777-1854) tra il conte Giovanni Battista Sommariva e i Turina di Casalbuttano

Il glittografo Giovanni Beltrami viene ricordato dalle fonti come uno degli artisti più dotati della sua epoca, con un *corpus* di opere intorno ai trecento esemplari, in gran parte oggi perduto, e una committenza di altissimo rango a livello europeo. Vengono qui studiati due calchi di opere realizzate da Beltrami per Giovanni Battista Sommariva e due intagli in calcedonio eseguiti dall'artista per i Turina di Casalbuttano.

Four works in a private collection. The ‘Illustrious Glyptographer’ Giovanni Beltrami (1777-1854) between Count Giovanni Battista Sommariva and the Turina family of Casalbuttano

The glyptographer Giovanni Beltrami is remembered by the sources as one of the most gifted artists of his time, with a body of work numbering around three hundred, most of which is now lost, and a

patronage of the highest rank in Europe. Two casts of works made by Beltrami for Giovanni Battista Sommariva and two chalcedony intaglios made by the artist for the Turina di Casalbuttano family are studied here.

Enrico Colle

Mobili alla “Chinese” di Luigi Zampini

La produzione del mobiliere Luigi Zampini, attivo a Firenze tra gli anni Quaranta e i Sessanta del XIX secolo, riscosse un grande successo di pubblico e di critica, adattando con spiccata raffinatezza le tipologie delle suppellettili occidentali agli ornati orientali, creando così un felice connubio di stili e decori in grado di gareggiare con le migliori creazioni anglosassoni.

Chinese-style furniture by Luigi Zampini

The production of the furniture maker Luigi Zampini, active in Florence between the 1840s and 1860s, was a great success with the public and critics alike. He adapted the typology of western furnishings to oriental ornaments with marked refinement, creating a happy marriage of styles and decorations that could compete with the best Anglo-Saxon creations.

Roberta Martorana

Le sculture di Piazza Castelnuovo a Palermo – Genesi ed evoluzione storica di un intervento di arredo urbano

Nella seconda metà dell'Ottocento strade, piazze e giardini pubblici di Palermo diventarono spazi di esposizione di opere scultoree che celebravano in vario modo l'ascesa delle nuove classi egemoni, grazie anche a sculture collocate come in musei a cielo aperto, in cui si manifestava la piena partecipazione degli artisti palermitani alle vicende dell'arte nazionale. In questo contesto vengono qui inquadrare le sculture di Piazza Castelnuovo, viste anche come elementi di un sistema comunicativo che suggerisce la possibilità di considerare questo luogo un 'museo scultoreo a cielo aperto'.

The Sculptures of Piazza Castelnuovo in Palermo – Genesis and historical evolution of an urban design intervention

In the second half of the 19th century, Palermo's streets, squares and public gardens became exhibition spaces for sculptural works celebrating the rise of the new ruling classes in various ways, thanks also to sculptures placed as if in open-air museums, in which the full participation of Palermo's artists in the events of national art was manifested. It is in this context that the sculptures of Piazza Castelnuovo are framed here, also seen as elements of a communicative system that suggests the possibility of considering this place an 'open-air sculptural museum'.

I DIASPRI SICILIANI PER LA CAPPELLA BORGHESE NELLA BASILICA PAPALE DI SANTA MARIA MAGGIORE IN UN DOCUMENTO DELL'ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO DI SANTE GUIDO

L'abate Domenico Tata – celebre naturalista e vulcanologo, che per decenni tenne la cattedra di matematica e fisica presso la Regia Università di Napoli¹ – nel 1772 pubblicò un catalogo di pietre dure siciliane² nel quale sono elencati 94 differenti diaspri dei quali circa un terzo (35 esemplari) provenienti da Giuliana³, un piccolo borgo che domina tutta la valle del Sosio fino al mare a circa 40 km da Sciacca oggi parte della Città metropolitana di Palermo. È probabilmente la prima pubblicazione dedicata alle pietre dure che caratterizzano alcune zone della Sicilia e che furono per secoli oggetto di collezionismo e utilizzo grazie al fascino degli straordinari colori di questi litotipi costituiti quasi totalmente da quarzo e impurità di ferro che assumono tonalità dal giallo vivo al rosso cupo fino al bruno e al verde scuro con, in alcuni casi, “cristallizzazione” trasparenti. La preziosità e l'attenzione dedicata ai diaspri di Giuliana, e da altre minori località limitrofe come Bisanquino, ove «si cavano diaspri, porfidi, ametisti, calcedoni e altre bellissime pietre di varii e vaghissimi colori e di molto prezzo» è attestata nel 1611 dal canonico palermitano Leonardo Orlandini il quale inoltre riferisce che «Il Granduca di Toscana [Francesco I de' Medici] per abbellire in Fiorenza la sua nuova Real Cappella mandò con grosse spese a cavarle in Giuliana e quindi per aspre e malagevoli vie condurle fino alla marina»⁴.

In Italia, molto più recente, si deve a Giuseppe Montana e Valentina Gagliardo Briuccia l'importante studio dedicato ai diaspri siciliani utilizzati in epoca barocca: una pubblicazione che resta ancora un prezioso punto di riferimento⁵ e alla quale si possono accostare i successivi studi di Giulia Napoleone⁶ ad altri⁷.

La mostra *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento* tenutasi presso la Galleria Borghese (25 ottobre 2022 – 29 gennaio 2023) ha riportato l'attenzione degli studiosi e ha aperto nuovi interessi nel grande pubblico sull'uso delle pietre dure e marmi come supporti della pittura a Roma e Firenze, così come a Napoli, tra la fine del XVI secolo e il quarto decennio del Seicento⁸, ma anche sul loro impiego come *crustae* per le decorazioni architettoniche. Un aspetto, quest'ultimo, approfondito per quanto riguarda la città di Roma nel volume “Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Roma. Form, Function, Meaning”, a cura di Chiara Franceschini, Steven Ostrow e Patrizia Tosini che ha presentato importanti novità sull'argomento e ha fatto il punto su tutta la vasta letteratura precedente⁹. A questo si aggiungono i recentissimi contributi di Fabio Barry¹⁰, in particolare sulla Cappella Paolina, che si apre sulla navata sinistra della



Fig.1. Altare e ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (Per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).

nicoles Cordier, Francesco Mochi, Cristoforo Stati e marmi policromi, molti dei quali provenienti da scavo. Sul fondo entrando del grande vano a pianta centrale è ubicata una straordinaria ancona d'altare, con funzione di monumentale reliquiario della *icona della Madre di Dio*¹², recentemente restaurata nei laboratori dei Musei Vaticani¹³, realizzata su iniziale progetto da Girolamo Rainaldi, successivamente profondamente modificato da Pompeo Targone con la collaborazione di Antonio Tempesta¹⁴. Chi scrive, grazie ad alcune osservazioni emerse durante recenti cantieri di restauro e ai necessari approfondimenti critici, si è dedicato ad indagare la natura dei marmi della cappella e dei diaspri utilizzati per la decorazione dell'ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*¹⁵ (Fig. 1). Argomento sul quale s'intende ritornare in queste pagine ove si vogliono presentare nuovi dati specie in relazione ai diaspri siciliani provenienti da Giuliana, grazie ad un approfondimento basato su un documento noto agli studiosi ma mai pubblicato integralmente, conservato presso l'Archivio Apostolico Vaticano, da considerarsi foriero di dettagli sulla scelta dei materiali per la realizzazione della monumentale ancona-reliquiario.

basilica papale di Santa Maria Maggiore a Roma, sulla quale s'intende soffermarsi in questo contributo.

Si tratta come noto di una monumentale costruzione, edificata tra il 1605 e il 1611 su progetto di Flaminio Ponzio, con la sovrintendenza di Giovan Battista Crescenzi, e decorata tra il 1608 ed il dicembre 1613, voluta da papa Paolo V (Camillo Borghese, 1605-1621) come luogo destinato alla propria sepoltura e alla custodia della *Theotokos*, la più importante icona mariana dell'Urbe, nota dal XIX secolo con il titolo di *Salus Populi Romani*¹¹. All'interno, sotto la cupola affrescata da Ludovico Cardi detto il Cigoli e i dipinti parietali ad opera del Cavalier d'Arpino, Guido Reni, Giovanni Baglione, Domenico Crespo detto il Passignano ed altri, sono collocati i cenotafi con, a sinistra, la raffigurazione di papa Borghese, e a destra, l'effigie di Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini, 1592-1605). Monumenti funebri, a foggia di arco trionfale, sono decorati con sculture di Pietro Bernini, Nic-

Una descrizione

Dell'«Ara effulget, magnificentissime constructa, pretiosis lapidibus, ac gemmis, et inaurato metallo rutilans» – come descritta dall'abate Paolo de Angelis nel 1621, a pochi anni dall'inaugurazione¹⁶, – che si trova sulla parete di fondo della Cappella Paolina ci da notizie anche Giovanni Baglione nella biografia di Pompeo Targone: «avvenne intanto, che fu creato Pontefice Paolo V. e volendo fabbricare una sontuosa cappella in S. Maria Maggiore, si risolse di volervi fare un bellissimo, e ricco Altare di gioie, e di pietre preziose, come egli fece. Mandò a chiamare Pompeo Targone in Fiandre, [...] E fu benvisto, e onorato dal Pontefice Paolo, il quale esponendogli, come esso voleva fare nella sua Cappella di S. Maria Maggiore un Altare ricco, chiedergli la cura di quello [altare voluto per] adornare quella santissima immagine della Beatissima Vergine dal Vangelista S. Luca dipinta»¹⁷ (Fig. 2).

La struttura architettonica è tutta caratterizzata da una preziosa policromia di diaspri e bronzi dorati, come ad esempio i capitelli, l'architrave e le basi delle colonne profilate in tale lega metallica rilucente. Di «inaurato metallo» sono inoltre i cinque grandi angeli – ma anche due putti con al centro lo Spirito Santo in una raggiera – opere di Camillo Mariani fuse da Targone su un fondo di lapislazzuli di tre gradazioni di colore a suggerire un cielo ricco di nuvole¹⁸ «che parria aria finta»¹⁹; gli angeli sorreggono un'ar-



Fig. 2. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (Per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).



Fig. 3. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare del diaspro "rosso e giallo fiorito" del basamento lato destro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).



Fig. 4. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare del diaspro "rosso e giallo fiorito" del basamento lato sinistro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).

ticolata cornice dorata costituita da blocchi di ametista, profilata da 64 pietre preziose, che racchiude la sacra immagine. Nella parte sommitale è collocato un rilievo, sempre in metallo dorato su un fondo di lapislazzuli, di Stefano Maderno raffigurante *Papa Liberio definisce la pianta della basilica nella neve* il 5 agosto del 358 e seduti sul timpano grandi angeli a grandezza due volte il naturale di Guillaume Berthelot oltre a tre grandi putti di Egidio Moretti. Tuttavia l'intera ancona-reliquiario è caratterizzata da una sofisticata cromia data, oltre che dallo scintillio dell'oro e dei lapislazzuli, da una variegata tavolozza grazie a «alcuni mischi et altre pietre di valore, che si fanno venir di Sicilia per servizio della cappella Paolina, che si fabbrica in Santa Maria Maggiore, tanto più stimati, quanto che nemeno dalli antichi furono ritrovati»²⁰. Gli studi dedicati all'argomento hanno reso possibile identificare tutti i diaspri utilizzati²¹ e riconoscerli come provenienti dal territorio di Giuliana²², con le sole eccezioni di quello giunto da Barga²³, nella Lucchesia, dono a Paolo V da parte del granduca Ferdinando de' Medici, utilizzato per rivestire le quattro grandi colonne «composte di lame di diaspro, incastonate dentro regoli di metallo dorato»²⁴ e per la riquadratura dei lapislazzuli. Accanto a quest'ultimo, a completare la cornice, si aggiungano piccole parti in «cipollino rosso» (*Marmor carium* o *Iassense*), anche detto «marmo fites»²⁵ «dal fondo rosso vivo con pochissime vene bianche. Raro.»²⁶ Troviamo quindi utilizzati nell'alta zoccolatura il «diaspro rosso e giallo fiorito»²⁷ (Figg. 3 – 4) con il quale furono realizzati anche i due grandi sportelli che chiudono la teca con l'immagine sacra (Fig. 5). Di diaspro a «fondo di un rosso vivacissimo reticolato di agate bianche. Rarissimo.»²⁸ meglio definito come «rosso radicellato di Giuliana»²⁹ è la specchiatura centrale della grande cornice che racchiude il cielo in lapislazzuli ma anche le lastre laterali del basamento delle colonne (Fig. 6). Per l'alta fascia orizzontale alla base delle colonne e il fregio sovrastate i capitelli³⁰ (Fig. 7) fu utilizzato un terzo raro e quindi particolarmente prezioso diaspro (Fig. 8). Questo presenta la caratteristica ed inusuale conformazione e colorazione tale da averlo erroneamente identificato «legno pietrificato [dalle]



Fig. 5. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare del diaspro “rosso e giallo fiorito” degli sportelli parzialmente chiusi, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).



Fig. 6. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare del diaspro “rosso radicellato di Giuliana” del basamento della colonna lato destro, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).

confermato in un documento inviato da Paolo V al cardinal nipote Scipione Borghese nel quale si elencano «Diaspri pezzi n° cinquecento venti uno che sono stati donati et mandati a noi nel mese di Dicembre prossimo passato dal Principe di Castiglione»³⁶. Chi scrive ha recentemente potuto identificare in Tomaso Gioeni Cardona³⁷, e non nel figlio Lorenzo II³⁸, il nobile siciliano – secondogenito ed erede di Lorenzo I Gioeni, conte di Novara e marchese di Castiglione, e Caterina Cardona, marchesa di Giuliana, investito nel 1602 da Filippo III di Spagna del titolo di primo principe di Castiglione – l'autore del munifico gesto nei confronti del pontefice romano. È quanto attestato dalla lettura del breve papale che reca nell'intestazione il nome del destinatario: *Dilecto filio Nobili viro Tomae de Juenio, et Cardona, Principi Castiglioni* in data *Pridie Calendas Maij MDCX⁹*. In particolare nel breve testo fatto redigere da Paolo V si fa preciso riferimento alla destinazione dei diaspri per la decorazione dell'ancora-reliquiario della sacra icona: *Accepimus iaspides, quos nobis dono misisti ad altaris ornatum, quod in sacello a nobis dedicatum sanctissimae Genitrici Dei semper Virgini erigendum est.*

varie sfumature di verde marrone giallo su linee parallele come le venature del legno»³¹ mentre si può riconoscerlo della precisa definizione assegnata da Corsi quale diaspro “listato fondo giallo cupo venato di verde”³² (Fig. 9), conformazione e tonalità di colori dal tono scuro, che contrasta con i tanti diaspri dai colori sgargianti provenienti dalla Sicilia. In relazione al massivo uso che se ne fece per l'ancora-reliquiario della Cappella Paolina, quasi esclusivo in quanto non risulta essere stato utilizzato nella più importatane coeve fabbriche romane³³, e alla sua specifica caratteristica di conformazione e di colorazione, il litotipo in esame è stato recentemente classificato quale “diaspro listato borghesiano”³⁴, conferendogli così uno specifico valore “identitario”.

Il dono del Principe di Castiglione

Un documento d'archivio di Casa Borghese, datato 30 dicembre 1610, attesta che diaspri provenienti da Giuliana nella prima metà del mese per la cappella Paolina furono dono di un «principe siciliano»³⁵, così come ulteriormente

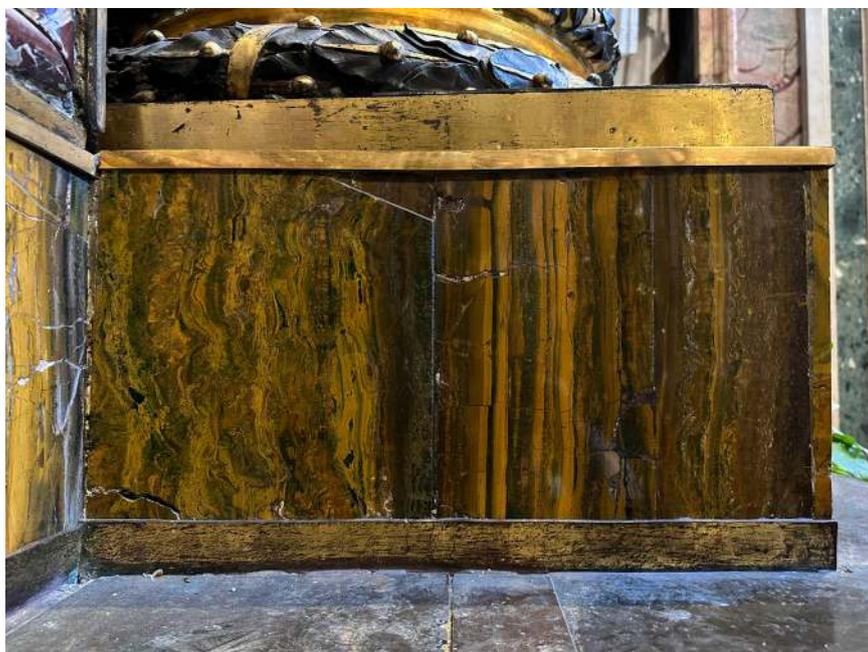


Fig. 7. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare del diaspro "listato borghesiano" alla base delle colonne di destra, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).

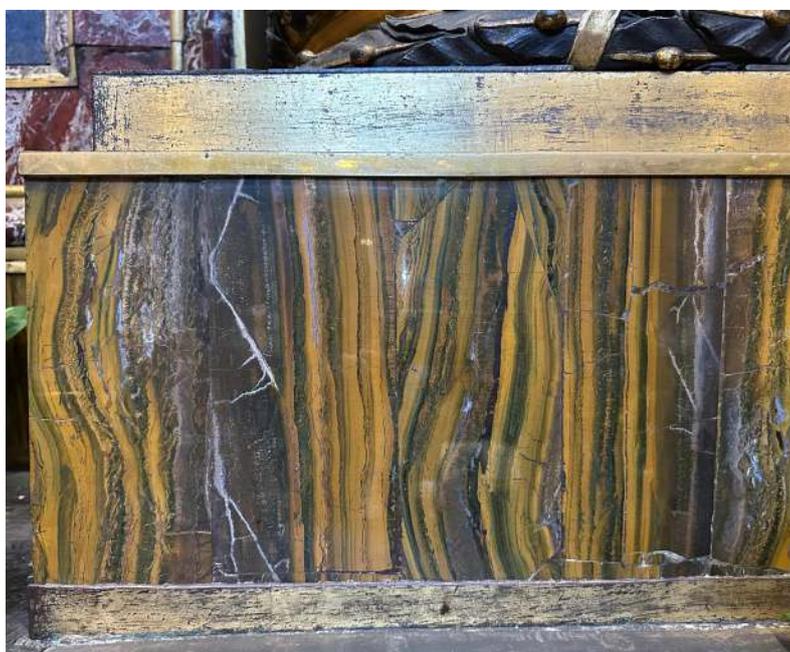


Fig. 8. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare del diaspro "listato borghesiano" alla base delle colonne di destra, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).



Fig. 9 Blocco grezzo di diaspro "listato borghesiano", Collezione Provinzano, Giuliana, Palermo (per gentile concessione della Collezione Provinzano; foto: Valentina Provinzano).

Di grande interesse è un ulteriore documento, conservato presso l'Archivio Apostolico Vaticano, che conferma per entità lo straordinario omaggio da parte del principe di Castiglione dei diaspri ma anche il successivo dono, in data 9 maggio 1611, a circa sei mesi dal loro arrivo dalla Sicilia, di alcuni di questi al cardinal Scipione, mai pubblicato integralmente e qui trascritto (vedi Apparato 2) che permette di approfondire alcuni importanti dettagli. Il primo ci dà non solo quantità dei blocchi che ammonta a «521 tra grandi, mezzani et piccoli di quelli che sono stati donati et mandati a noi dal mese di dicembre prossimo passato dal principe di Castiglione».

Si tratta di settanta blocchi di grandi dimensioni oltre ad altri di minore entità che in base alla descrizione delle singole unità appaiono solo in parte necessari alla realizzazione

del monumento da parte di Pompeo Targone in base ad un preciso progetto per il quale si scelsero solo diaspri di alcune colorazioni rispetto a quelle possibili dando quindi uno spaccato della facies dell'articolato cantiere per la realizzazione di monumento. Le colorazioni era state fissate dal progetto originale e nel modello messo a punto da Pompeo Targone su disegno di Antonio Tempesta e dettagliatamente descritte nel contratto il 12 luglio 1610 firmato fra il cardinal Giacomo Serra rappresentante della Camera Apostolica e Giulio Buratti quale amministratore di Flaminio Ponzio, architetto della cappella; nel documento compare inoltre la straordinaria cifra di 43.000 scudi per la realizzazione dell'ancona-reliquiario⁴⁰.

Dalla descrizione della colorazione si evince che la grande quantità (circa 47 unità) è costruita da diaspri di tonalità "giallino e bianca" oppure "giallino, bianco e verde" ed ancora "giallino e bianco Colomba" che non trovano riscontro in alcuna parte della grande ancona-reliquiario tutta caratterizzata dai toni caldo aranciato del "diaspro rosso e giallo fiorito" oltre che del rosso vivo di Barga. Tuttavia vari sono i blocchi che in base ai colori descritti possono essere identificati quali litotipi effettivamente inutilizzati: come il "russo e bianco" riconosciuto nel "rosso radicellato di Giuliana", ma soprattutto scorrendo l'elenco troviamo alcune attestazioni che fanno riferimento al "listato borghesiano" da indentificarsi nella pietra "color noce" che compare in sei casi⁴¹. La conformazione a linee parallele e la colorazione "giallo cupo e verde scuro" permettono di assimilare tale diaspro al tono del legno di noce. A questi esemplari si possono inoltre accostare altri due blocchi caratterizzato dalla colorazione "macchiata giallino bianco a colore di noce"⁴² che non troviamo nel monumento. Scorrendo il lungo elenco, accanto alla descrizione dei singoli blocchi e del loro colore, si dettagliano le misure degli stessi espresse in palmi romani⁴³ che, nella prima metà del

XVII, corrisponde a cm 22,34. Le dimensioni, in alcuni casi più che considerevoli, rendono esplicita l'importanza del dono vista la preziosità dei litotipi in esame. Troviamo infatti l'ingente numero di più di trentacinque blocchi di litotipi gialli e bianchi, in alcuni casi con venature verdi, o *calcidoniata* con dimensioni medie di «lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi due di grossezza di palmi due» che corrispondono⁴⁴ a cm 55.9 x 44.8 x 44.8 che tuttavia non compaiono utilizzati nella ancona-reliquiario della Cappella Paolina, probabilmente perché la tonalità chiara di queste pietre non corrispondeva al progetto descritto nel contratto e redatto prima dell'arrivo dei blocchi dal Marchesato di Giuliana. Del tutto simili alle misure appena indicate sono invece cinque soli blocchi di pietra “macchiata di giallino russo e bianco” identificabile con “diaspro rosso e giallo fiorito”⁴⁵ utilizzato nella zoccolatura del monumento, così come si contano solo quattro blocchi “di diaspro giallo agatato”⁴⁶, uno dei quali raggiunge l'eccezionale dimensione di «lunghezza di palmi quattro di larghezza di palmi tre di grossezza di palmi uno e mezzo» pari a cm 133.4 x 67 x 33.50, permettendo di ottenere le grandi lastre utilizzate nel basamento. E ancora, sempre delle stesse dimensioni medie sopra descritte il documento elenca quindici blocchi di «pietra [...] macchiata di russo et bianco» identificabile con il “radicellato di Giuliana” con un solo caso dalle eccezionali misure di «lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi tre di grossezza di palmi due» corrispondenti a cm 67 x 67 x 44.80. Grandi dimensioni annoverano, infine, i sei blocchi di “listato borghesiano” dal “colore di noce” con dimensioni medie pare a «lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo» corrispondenti a cm 67 x 33.50 x 33.50 che come abbiamo visto furono utilizzati, nell'inconsueto rilevante spessore medio di cm 1,8⁴⁷ (Fig. 10) e cm 26 d'altezza⁴⁸, nella base delle colonne e nel fregio dell'architrave per un totale di poco più di 22 metri di lunghezza. Un dato eccezionale vista la preziosità di tali pietre dure spesso utilizzate per commessi in forma di lastre dello spessore di pochi millimetri.

La lista si conclude con un ulteriore dato di eccezionalità del dono di Tomaso Gioeni Cardona a Paolo V Borghese in relazione al novero di circa 400 «pietre di diversi



Fig. 10. Ancona-reliquiario della *Salus Populi Romani*, 1609-1613, bronzo dorato, marmi e diaspri, pietre dure e preziose, particolare dello spessore della lastra di diaspro “listato borghesiano” alla base delle colonne di destra, Roma, Basilica papale di Santa Maria Maggiore (per gentile concessione del Capitolo di Santa Maria Maggiore; foto: Sante Guido).

colori di palmi uno di lunghezza in circa et di larghezza e grossezza quarti due», pari a 22.35 x 11.2 x 11.2 troppo piccoli per essere utilizzati per l'ancona-reliquiario, ma che nella loro globalità corrispondono alla importante quantità di metri 1,67 cubi di preziosi diaspri siciliani.

Un dato che acquista una particolare importanza in considerazione delle ultime ricerche di Laura Valterio che ha analizzato alcuni interessanti casi del reimpiego di pietre dure e marmi antichi come supporti di piccole e sofistiche opere pittoriche e più nello specifico nel riutilizzo di lastre di lapislazzuli provenienti dal “cielo” che inquadra la sacra icona della Salus Populi Romani nella Cappella Paolina. Pietra utilizzata per la creazione di doni di particolare importanza, grazie al primitivo utilizzo, fatti realizzare da Scipione Borghese per omaggiare personalità di spicco nel panorama politico italiano ed internazionale come per l'arciduca Alberto VII d'Asburgo e la sua consorte⁴⁹, reggenti dei Paesi Bassi. La studiosa, inoltre, sottolinea la presenza di quattro dipinti ovali su lapislazzuli realizzati da Antonio Tempesta, il progettista della decorazione in diaspri dell'ancona-reliquari ancora a fine secolo – nel 1693 – nell'inventario di casa Borghese.

In quest'ottica ma, con un significato ancora maggiore, assume nella Roma dal secondo decennio del Seicento l'uso del “diaspro borghesiano” con un inedito valore, grazie all'uso “esclusivo” nel maestoso reliquiario nella cappella di Paolo V. Recenti ricerche hanno confermando la rarità di tale diaspro che, come già accennato non compare negli apparati decorativi realizzati a Roma, e nei territori limitrofi, tra la seconda metà del XVII secolo e nei primi anni del Seicento⁵⁰ che in sole due eccezioni⁵¹, relative a committenti appartenenti all'entourage di papa Borghese. Il primo caso è l'impiego di un grande ovale disposto al centro del gradino d'altare della cappella della SS. Trinità in S. Maria della Vittoria, commissionata dal cardinale Berlingero Gessi (1564-1639)⁵² governatore della città di Roma dal 1618 e fino al 1624 per volontà di Paolo V. Il secondo esempio è impiego del “diaspro listato borghesiano”, assieme a lapislazzuli e altri diaspri siciliani quali il “radicellato di Giuliana”, nella cornice che racchiude l'icona tardo medievale raffigurante la *Paraklesis* o Vergine Avvocata⁵³ “cappella delle reliquie”, realizzata tra il 1615 e il 1626 dal comasco Giovan Battista Mola⁵⁴, nella cattedrale di Spoleto. Anche in questo caso il committente, il nobile spoletino Andrea Mauri, ricoprì la carica di prefetto generale delle poste e delle dogane dello Stato della Chiesa per volontà di papa Borghese⁵⁵ in quanto denunciante un preciso legame di appartenenza all'entourage di papa Borghese.

I diaspri donati dal Tomaso Gioeni Cardona, principe di Castiglione, divennero quindi, in alcuni casi specifici, merce preziosa atta alla realizzazione di opere fortemente significative ma anche, in considerazione della loro ingente quantità giunta dalla Sicilia, materiale per la fioritura a Roma nei primi decenni del XVII secolo della produzione di manufatti estremamente sofisticati quali piccoli dipinti da devozione privata o a tema mitologico da Wunderkammer, tavoli, stipi, altaroli in legno ebanizzato, orologi da tavolo tutti caratterizzati dalla presenza di molte delle pietre provenienti da Giuliana ed elencate nel documento qui presentato. Valga per tutti il raffronto tra lo straordinario *stipo di papa Sisto V* (1580-1585), a Stourhead House in Inghilterra, nel quale non compaiono diaspri siciliani e il similare monumentale gabinetto in ebano già in Casa Borghese del 1620 circa, oggi al J. Paul Getty Museum di Los Angeles,

o quello di Casa Colonna, ed ivi conservato, del terzo decennio del XVII secolo, nei quali compaiono tutti i diaspri sin qui citati⁵⁶.

Apparati

1 – Archivio Colonna, II BB, 15 / 17

Dilecte fili Nobilis vir salutem et Apostolicam benedictionem. Accepimus iaspides, quos nobis dono misisti ad altaris ornatum, quod in sacello a nobis dedicatum sanctissimae Genitrici Dei semper Virgini erigendum est. Pulchri sane et speciosi sunt, ideoque nobis gratissimi, sed multo magis, quia novimus, quanto filialis tuae in nos pietatis affectu eos nobis largitus sis. Agimus itaque Nobilitati tuae gratias de munere, et benedictionem nostram tibi peramanter tribuimus. Datum Romae apud Sanctum Marcum sub Annulo Piscatoris Pridie Calendas Maij MDCXI Pontificatus Nostri Anno Sexto.

2 – AAV, Fondo Borghese, Serie I, 27, ff. 485r-489v (476r-480v)

Reverendissimo Scipione Cardinale Borghese monsignor nipote havendo noi d'ordine nostro havuto diaspri pezzi n. 521 tra grandi, mezzani et piccoli di quelli che sono stati donati et mandati a noi dal mese di dicembre prossimo passato dal principe di Castiglione et perché la intenzione nostra è stata et è di donarli a voi liberamente et di tal donazione et nostra intenzione non apperisce per scrittura. Però havendo per espresso a sufficienza la qualità, quantità et vero valore di detti diaspri et approvando la consegna di essi et dichiarando esser fatta d'ordine et volontà nostra di nostro motu proprio certa scienza et pienezza della nostra ... Apostolica per donazione libera et irrevocabile che si dice far inter vivos donamo et concedemo a voi liberamente li detti diaspri con tutte le ragioni et attioni che sopra quelli et loro prezzo et valore competono et possono competere alla nostra camera et li più li doniamo come sopra un pezzo di agata havuto da fiorenza quale si trova in mano di Pompeo Sargone dal quale ordiniamo ci sia consegnato et vogliamo et decretiamo che la presente voglia con la nostra semplice sottoscrizione senz'altra mano data o registratura et senz'altra insinuatione et ancorche notitia ammessa et registrata in camera et cenno di essa non possa esser dato di sovettione ... o di fatto della nostra intenzione o altro invio o nullità né fatto tali et qualsivoglia altri ... notata [476v->] impugnata rinnovata o retrattata et così et non altrimenti sia da qualsivoglia giudice et auditori di Ruota et legati al latere giudicato et distinto con la clausola sublata et irritante nonostante le cose predette ... et qualsivoglia altre costituzioni et ordinationi apostoliche stancti et riformationi et di Roma leggi, decreti, privilegi, usi et consuetudini et altre cose che facessero in contrario a quali cose tutt'essingole ancorché li sognassi farne para.re et espressa mantione et havessero decreti et clause insolite et derogatorie di derogatorie o ricercassero altra forma più esquisita. [...]

Dato nel nostro palazzo apostolico li 9 di giugno Paolo Papa VI
(Nota di diaspri ceduti nel precedente chirografo)

Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi due di grossezza di palmi due macchiata di giallino calcidoniata

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza un palmo et un quarto di grossezza palmo uno macchiata di giallino et bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmo uno di grossezza di palmo uno macchiata di giallino e bianco

[477r ->] Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo di colore giallino rosso e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi due et grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di russo giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno macchiata di giallino e bianco et toccata di verde

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di verde giallino et bianco

Pietra di lunghezza di palmi due et larghezza di palmi uno e mezzo macchiata di verde giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di grossezza et larghezza in tondo macchiato di russo e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo macchiato di bianco giallino e verde

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno bianca calcedoniata

[477v - >] Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno macchiata di giallino rosso e bianco

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo larghezza di palmi due, grossezza di palmi di quarti macchiata di giallino e bianco

Pietra di larghezza uno et quarto della stessa lunghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno macchiata giallina e bianca

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno macchiata di russo bianco e giallino

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno et quarti due macchiato di verde russo giallino et agata

Pietra di lunghezza di palmi uno e resti due di larghezza di palmi uno di grossezza di palmi due terzi macchiata di russo e bianco

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo e larghezza di palmi uno di grossezza di palmi uno macchiata di verde giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due e larghezza di palmi due di grossezza di palmi due macchiata giallino et bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno et quarti due, grossezza di palmi uno macchiata di russo e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezza [478r ->] di grossezza di palmi di quarti 2 macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi tre in tondo macchiata di giallo e bianco della Colomba

Pietra di lunghezza larghezza e grossezza di palmi di quarti due in tondo macchiata di giallino e bianco della Colomba

Pietra di lunghezza e larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di giallino e verde

Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi due di grossezza di palmi due macchiata di giallino et bianco della Colomba

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo macchiato di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi tre e mezzo di larghezza di palmi tre di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di giallino e bianco della Colomba

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi due e mezzo di grossezza di palmi due macchiata di giallino bianco a colore di noce

[478v ->] Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata bianco e giallino calcidoniato

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi due terzi a colore di noce

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo giallino e bianco della Colomba

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza, larghezza et altezza di palmi due in tondo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due e mezzo di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e un quarto macchiata di russo giallino et agatato

Pietra di lunghezza di palmi tre e mezzo di larghezza di palmi uno et terti due di grossezza di palmi uno e mezzo a colore di noce

Pietra di lunghezza di palmi due e resti due di larghezza di palmi due e mezzo di grossezza di palmi uno macchiata di giallino e bianco

[479r. ->] Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi due di grossezza di palmi due in tondo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza et larghezza di palmi quattro et grossezza di palmi uno macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi uno di grossezza di mezzo palmo macchiata di giallino verde e bianco

Pietra di lunghezza, larghezza, grossezza di palmi uno e mezzo in tondo macchiata di russo e bianco

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi due e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di rosso e bianco

Pietra di lunghezza, larghezza, grossezza di palmi due in tundo macchiata di rosso bianco e nigro

Pietra di lunghezza di palmi due larghezza di palmi uno di altezza di palmi uno macchiata di rosso e bianco et colore di suppresato

Pietra di lunghezza di palmi tre e mezzo di larghezza di palmi uno et terti due di grossezza di palmi uno e mezzo a colore di noce

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo et di altezza un palmo macchiata giallino bianco et agata

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi uno di altezza di palmi uno macchiata giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza et altezza di palmo uno e mezzo in tundo macchiata di giallino bianco et a colore di noce

Pietra di lunghezza di palmi uno di larghezza due di grossezza [479v ->] di palmi uno macchiata di bianco giallino et verde

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata di bianco e rosso

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo a colore di noce

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza et grossezza anco due palmi in tundo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza uno di grossezza uno macchiata di rosso et bianco

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi tre di grossezza di palmi due macchiata rosso et bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno in tundo macchiata di rosso et bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno macchiata di bianco et rosso

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi due di grossezza di palmi uno macchiata di giallino et bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno macchiato di rosso e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno a colore di noce

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi [480r ->] due di grossezza di palmi uno macchiata di giallino calcidoniata

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno di grossezza di palmi uno a colore di noce

Pietra di lunghezza larghezza grossezza di palmi uno in tondo macchiata di rosso e bianco

Pietra di lunghezza, larghezza di palmi uno et un quarto macchiata bianco e rosso

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno macchiata bianco e rosso

Pietra di lunghezza di palmi quattro di larghezza di palmi tre di grossezza di palmi uno e mezzo macchiata giallino, bianco et agata

Pietra di lunghezza di palmi due di grossezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi uno e mezzo macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi uno e mezzo di larghezza di palmi uno di grossezza di palmi uno macchiata di giallino e bianco

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo, di grossezza di palmi uno macchiata di bianco e giallino

Numero di tutte le pietre grandi che sono [480v ->] disegnate sono settantatre, dico n.° 73 et più ci sono pietre di diversi colori di palmi uno di lunghezza in circa et di larghezza e grossezza quarti due in circa la quantità sono n.° 400.

NOTE

¹ P. Palmieri, *Tata, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960-2020, XCV (2019), pp. 159-161.

² D. Tata, *Catalogo di una raccolta di pietre dure native di Sicilia...*, Napoli 1772, pp. 13-17.

³ I preziosi diaspri prevenienti da Giuliana furono già menzionati nel 1558 da T. Fazello, *De Rebus siculis decades duae*, Panormi, apud Ioannem Matthaëum Maidam, et Franciscum Carraram, 1558, ed. a cura di R. Fiorentino, Palermo 1830, p. 623.

⁴ L. Orlandini, *Breve discorso del castagno di Mongibello e delle lodi di Sicilia*, Palermo 1611, p. 70.

⁵ G. Montana-V. Gagliardo Briuccia, *I marmi e i diaspri del Barocco siciliano. Rassegna dei materiali lapidei di pregio utilizzati per la decorazione ad intarsio*, Palermo 1998. Il testo presenta un'esauritiva bibliografia di riferimento ancora valida. Gli autori pubblicano un elenco di 189 diaspri con sito di provenienza e colorazione.

⁶ C. Napoleone, *Il collezionismo di marmi e pietre colorate dal sec. XVI al sec. XIX*, in "Marmi antichi" a cura di G. Borghini, Roma 1992, pp. 99-115; *L'impiego dei diaspri e delle agate di Sicilia dal XVI al XVII secolo*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 192-203, con bibliografia precedente.

⁷ Per l'utilizzo dei diaspri siciliani: F.M. Teuna, *I marmi commessi nel tardo rinascimento romano*, in "Marmi antichi" 1992, pp. 81-97; P. Giusti, *Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale*, in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di A. Giusti, Firenze 2003, pp. 197-230; più recentemente sul commercio dei marmi e su alcuni diaspri siciliani: F. Freddolini, *Rarità lapide: estetica e nobiltà tra Roma, Firenze e il mondo globale nel primo Seicento*, in *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 2022-2023), a cura di F. Cappelletti-P. Cavazzini, Roma 2022, pp. 83-95. Si veda inoltre R. Schmidt, *I famosi jaspachates giulianesi/sicilia*, in "Lapis", 27 (2002), pp. 21-37.

⁸ *Meraviglia senza tempo...*, 2022.

⁹ C. Franceschini-S. Ostrow-P. Tosini, *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Roma. Form, Function, Meaning*, Milan 2020, con esauritiva bibliografia precedente.

¹⁰ F. Berry, *Painting in stone: architecture and the poetics of marble from Antiquity to the Enlightenment*, New Haven-London 2020; Idem, *Santa Maria Maggiore. Cappella Paolina*, in *Alla ricerca dell'eternità. Dipingere sulla pietra e con la pietra a Roma. Itinerari*, a cura di F. Cappelletti-P. Cavazzini, Roma 2022, pp. 65-66. Di fondamentale importanza sulla Cappella Paolina è l'approfondimento di S. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996, pp. 138-167; Si veda inoltre F. Barry, *Painting in Stone. Architecture and Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, Yale-London, 2020, pp. 298, 309.

¹¹ G. Cornini, "La mia grazia, sarà con essa". *L'icona Salus Populi Romani tra storia, devozione e conservazione*, in "Salus Populi Romani. Il restauro dell'antica icona della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore", a cura di B. Jatta, Città del Vaticano 2022, pp. 17-66.

¹² Epiteto, quest'ultimo con il quale l'immagine è citata su tutti i documenti archivistici dal VI e sino al XVIII secolo. Sull'icona si veda, con bibliografia precedente S. Guido, *La strada di Roma come luogo di culto: immagini e suppellettili sacre in processione*, in *Viae Urbis. Le strade a Roma nel Medioevo*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 18-20 novembre 2021) a cura di L. Barelli-M. Gianandrea-S. Passigli, Roma 2023, pp. 309-325, in particolare: pp. 311-317.

¹³ *Salus Populi Romani. Il restauro dell'antica icona della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore*, a cura di B. Jatta, Città del Vaticano 2022.

¹⁴ F. Barry, *L'altare della Salus populi nella cappella Paolina a Santa Maria Maggiore*, in "Meraviglie senza tempo. Gli studi dopo la mostra", a cura di F. Cappelletti-P. Cavazzini, Roma 2024, pp. 141-156.

¹⁵ S. Guido, *Marmi policromi, lapislazzuli e pietre dure: appunti dai cantieri di restauro della Cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria e della Cappella Paolina nella Basilica papale di Santa Maria Maggiore*, in "I colori del marmo", atti del convegno internazionale (Pisa, 15 febbraio 2018), a cura di C. Giometti e M.C. Sicca, Pisa 2019, pp. 97-120, spec. pp. 113-120.

¹⁶ P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max descriptio et delineatio*, Bartolomeo Zanetti, Roma 1621, p. 191.

¹⁷ G. Baglione, *Le vite dei pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII nel 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642, p. 330.

¹⁸ S. Guido, *Marmi policromi, lapislazzuli...*, 2019, pp. 113-120.

¹⁹ Dal contratto del giugno 1610 riportato da M.C. Dorati da Empoli, *Gli scultori della cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, in "Commentari", XVIII2-3, 1967, pp. 234, 237, nota 26; più recentemente F. Berry, 2014, p. 150, p. 156, nota 16.

²⁰ J.A.F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma. I*, Roma 1920, p. 186.

²¹ S. Guido, *Marmi policromi, lapislazzuli...*, 2019, pp. 113-120; Idem, *Il diaspro borghesiano e altri mischi siciliani doni del principe di Castiglione a papa Paolo V*, in "Meraviglie senza tempo. Gli studi dopo la mostra", a cura di F. Cappelletti-P. Cavazzini, Roma 2024, pp.125-139. Per l'identificazione dei litotipi si è fatto soprattutto riferimento a A. Del Riccio, *Istoria delle pietre* [1597], ed. a cura di R. Gnoli e A. Sironi, Torino 1996, pp. 13, 95; R. Gnoli, *Marmora Romana*, Roma 1988 (seconda ed. rivista e ampliata; prima ed. Roma 1971); M.T. Price, *The Sourcebook of Decorative Stone. An Illustrated Identification Guide*, London 2007, tuttavia nel tentativo di dare oggettività al riconoscimento dei litotipi con una nomenclatura, che può cambiare in base a diverse epoche e scuole di pensiero e in genere affidata all'esperienza soggettiva, ci si è serviti del repertorio di F. Corsi, *Catalogo ragionato d'una collezione di pietre di decorazione* con riferimento alla numerazione assegnata dal Museum of Natural History della Oxford University, a ogni singolo campione della raccolta che conta più di mille esemplari. A tali riguardo si rimanda al sito web: *The Corsi Collection*, <http://www.oum.ox.ac.uk/corsi/>.

²² Ancora oggi a Giuliana è possibile trovare piccoli blocchi di diaspri in forma di ciottoli lungo le sponde del torrente Landri e del fiume Sosio o affioranti nei terreni agricoli in località Mulino.

²³ Il dono di Fernando I a papa Borghese fu possibile per tramite di Piero di Vincenzo Strozzi, segretario dei brevi del pontefice nonché soprintendente ai lavori della cappella in Santa Maria Maggiore. A tale riguardo di rimanda a A. Giusti, *Da Roma a Firenze...*, 2003, pp. 197-230.

²⁴ Avviso 11 luglio 1612, da J.A.F. Orban, *Documenti del barocco a Roma*, Roma 1920, p. 204.

²⁵ Ricordato da Gnoli con il nome di «Africanone» o «Africano egizio»: Gnoli, *Marmora* 1988., pp. 243-244; ed inoltre: Del Riccio, *Istoria delle pietre...*, 1992, pp. 95-96; F. Corsi, *Delle pietre antiche*, Roma 1845 (1a ed. Roma 1828), pp. 97-99; L. Lazzarini, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani*, in *I marmi colorati della Roma Imperiale*, catalogo della mostra (Roma, Mercati di Traiano, 2002-2003), a cura di M. De Nuccio e L. Ungaro, Venezia 2002, pp. 223-265 in particolare pp.248-250.

²⁶ *The Corsi Collection...*, n. 95. Si veda F. Corsi, *Delle pietre antiche...*, 1845, p. 97.

²⁷ *The Corsi Collection...*, n. 755.

²⁸ *The Corsi Collection...*, n. 745.

²⁹ M. Minozzi, *Guglielmo della Porta, Crocefissione*, (scheda di catalogo 1.4), in "Meraviglia senza tempo...", 2022, pp. 136-137.

³⁰ S. Guido, *Marmi policromi, lapislazzuli ...*, 2019, pp. 113-120.

³¹ H.W. Pullen, *Manuale dei marmi romani antichi*, ed. a cura di F. Crocenzi, Roma 2015, p. 152.

³² F. Corsi, *Catalogo ragionato d'una collezione di pietre di decorazione*, Roma 1825, p. 189; Price 2007, p. 246; Montana-Gagliardo Briuccia, *I marmi...*, 1998, pp.79, 116 pl.169; *The Corsi Collection...*, n° 764.

³³ S. Guido, *Il diaspro borghesiano...*, 2024. p. 130, nota 30.

³⁴ G. Giardini, S. Colasante, *Memorie per servire alla descrizione della carta geologica di Italia. XV. Le collezioni di pietre decorative antiche "Federico Pescetto" e "Pio de Santis" del Servizio Geologico d'Italia*, Roma 1986, rist. Roma 2002, pp. 136-167.

³⁵ M. Minozzi, *Guglielmo...*, 2022, p. 137. La studiosa riferisce inoltre di un documento datato 18 dicembre 1610 relativo al pagamento di 25 scudi "per donarli ai marinai che hanno portato lì diaspri di Sicilia"

³⁶ Il documento è citato da ultimo in Freddolini, *Rarità lapidee...*, 2022, pp.83-95, nota 8 a p. 93; Guido, *Il diaspro borghesiano...*, 2024, pp. 128.

³⁷ R.F. Margiotta, *Don Lorenzo II Gioeni committente e collezionista di opere d'arte*, "Rivista d'arte", s. V, IX, 2019, pp. 161-187, in particolare pp. 171-172.

³⁸ S. Guido, *Il diaspro borghesiano...*, 2024, pp. 128-129.

³⁹ Vedi Apparati 1.

⁴⁰ S. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Roma 2002, pp. 147-148.

⁴¹ I sei esemplari sono qui elencati:

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi due terzi a colore di noce [478v]

Pietra di lunghezza di palmi tre e mezzo di larghezza di palmi uno et terti due di grossezza di palmi uno e mezzo a colore di noce [478v]

Pietra di lunghezza di palmi tre e mezzo di larghezza di palmi uno et terti due di grossezza di palmi uno e mezzo a colore di noce [479r]

Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno e mezzo a colore di noce [479r]

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno e mezzo di grossezza di palmi uno a colore di noce [479r]

Pietra di lunghezza di palmi due di larghezza di palmi uno di grossezza di palmi uno a colore di noce [479r].

⁴² “Pietra di lunghezza di palmi tre di larghezza di palmi due e mezzo di grossezza di palmi due macchiata di giallino bianco a colore di noce”

⁴³ N. Marconi, *Edificando Roma Barocca. Macchine, apparati, maestranze e cantieri tre XVI e XVIII secolo*, Città di Castello 2004.

⁴⁴ Le cifre sono arrotondate per difetto o per eccesso in relazione al decimale 0.5; così un piede e mezzo è pari a cm 33.52 è arrotondato a 33.5 e due piedi e mezzo pari a 55,87 è arrotondato a cm 55,9.

⁴⁵ *The Corsi Collection...*, n. 755.

⁴⁶ G. Giardini, S. Colasante, *Memorie per servire...*, 2002, p. 58.

⁴⁷ Nei molti interventi di restauro eseguito dallo scrivente su opere i marmi policromi e pietre dure relative ai secoli XVI-XVIII è sempre stato constatato che gli spessori di tali materiali non superano i mm 3 e che più spesso le *crustae* sono di poco più di un millimetro; queste sono quindi incollate con pece greca su fodere in lavagna o pietre nera.

⁴⁸ In soli due casi è stato possibile rintracciare lastre di cm 25 x 26 attestanti la grandezza massima dei blocchi utilizzati.

⁴⁹ L. Valterio, *Frammenti di eternità. Pittura su pietra nella Roma del Seicento*, in *Meraviglia senza tempo...*, 2022, pp. 71-81, in particolare pp. 78-80.

⁵⁰ S. Guido, *Il diaspro borghesiano...*, 2024, p. 130, nota 138.

⁵¹ Preme sottolineare che il “listato giallo e verde scuro” fu impiegato con grande risalto al centro delle specchiature che ricopro le lesene sulle pareti, impreziosite da madreperla, marmi e le pietre dure, tra il 1600 e del 1602 della cappella funebre di san Filippo Neri in S. Maria in Vallicella, progettata nella parte strutturale da Onorio Longhi, e decorata su progetto di Giovanni Guerra. Tutti i materiali in questo caso furono appositamente importati da Firenze ove tale diaspro era già noto e utilizzato, sebbene in piccole porzioni, per tutto il periodo del granduca Francesco I de' Medici. I medaglioni nella cappella di San Filippo potrebbero essere, visto anche la datazione di tale fabbrica, il primo utilizzo del listato a Roma quale preziosi materiali di “importazione” da Firenze. G. Incisa della Rocchetta, *La cappella di San Filippo alla Chiesa Nuova*, «Oratorium», 1-3, 1972, pp. 46-52; C. Barbieri, *La costruzione della cappella di San Filippo*, in C. Barbieri-S. Barchiesi-D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995, pp. 33-37.

⁵² S. Feci, *Gessi, Berlingiero*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Roma 1960-2020, LIII (1999), pp. 474-477.

⁵³ S. Guido-W. Angelelli, in *Spoletto sacra 1200. Nell'825° anniversario della consacrazione della cattedrale*, a cura di G. Saporì, catalogo della mostra (Spoleto, Museo Diocesano, 2023), Livorno 2023, pp. 78-85, n. 14.

⁵⁴ A. C. Gamp, *La rete di Giacomo e Giovanni Battista Mola*, in A. Amendola, J. Zutter, *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma Barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*, a cura di Adriano Amendola, Jörg Zutter, Medrisio-Cinisello Balsamo 2017, pp. 33-43: 37-38.

⁵⁵ B. Toscano, *Spoletto in pietre. Per conoscere la città*, 2a ed. a cura di G. Saponi-B. Toscano, Foligno 2023, pp. 303-304. Per i rapporti di Nola e i Borghese: B. Toscano, *Sudditi e sovrani. La decorazione di palazzo Mauri e il gusto di casa Borghese*, «Spoletium», XXXIV-XXXV, 1990, pp. 71-94, pp. 303-304.

⁵⁶ Importante sottolineare il legame tra Casa Colonna e Casa Gioeni che portò, il 25 aprile 1629, al matrimonio a Palermo tra Marcantonio V e Isabella Gioeni Cardona, figlia di Lorenzo II principe di Castiglione, unica erede di vasti possedimenti siciliani, tra i quali il marchesato di Giuliana.

Sante Guido

I diaspri siciliani per la Cappella Borghese nella basilica papale di Santa Maria Maggiore

UN ALABASTRO FIAMMINGO NEL MUSEO CIVICO DI BARANELLO

DI GIOVANNI BORACCESI

La circostanza durante un recente viaggio in Belgio della visita al ricchissimo Tesoro (Teseum) della Basilica di Nostra Signora a Tongeren/Tongres, città situata nella provincia fiamminga del Limburgo, è la ragione principe di queste brevi note. Qui, infatti, tra le varie collezioni d'arte sacra, sono stato attratto da quattro piccoli rilievi figurati in alabastro, rispettivamente datati 1625 e 1627, racchiusi entro altaroli portatili in legno policromato e dorato, evidentemente a uso domestico. Uno di questi rilievi, quello raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (Fig. 1), catturava più di tutti la mia attenzione perché mi rammentava un analogo esemplare (Figg. 2 e 3) osservato appena due mesi prima nel Museo Civico Giuseppe Barone a Baranello (Campobasso). Il manufatto molisano (Inv. n. 1771), perimetrato da due diverse cornici non coeve, fa parte della cospicua e variegata collezione d'arte (circa 2000 oggetti tra reperti archeologici, dipinti, ceramiche e arti applicate) appartenuta all'architetto Giuseppe Barone (1837-1902) e da questi donata al comune della città natale il 10 ottobre 1897¹.

È fuori di dubbio che l'autore dell'alabastro di Tongeren, un artista della città fiamminga di Mechelen / Malines che lo realizzò nel 1627, come denuncia l'epigrafe che corre lungo lo spessore inferiore della lastra², sia diverso da quello di Baranello, vista la più alta prestazione di quest'ultimo. Senz'altro prima di quest'ultima data, probabilmente attorno alla metà del Cinquecento, dovrà riferirsi l'esecuzione del manufatto molisano (18×14 cm con la cornice), oggi danneggiato da microlesioni, che una scheda ministeriale del 1973 assegnava invece a una bottega dell'Italia Centrale del XVI secolo³. Del nostro alabastro non è stato possibile ispezionare la parte posteriore, onde rilevare o no la presenza di punzoni, di iscrizioni o altro.



Fig. 1. Alabastraio di Malines, *Adorazione dei Magi*, 1627, Tongeren, Teseum (Bruxelles, KIRK-IRPA, per gentile concessione).

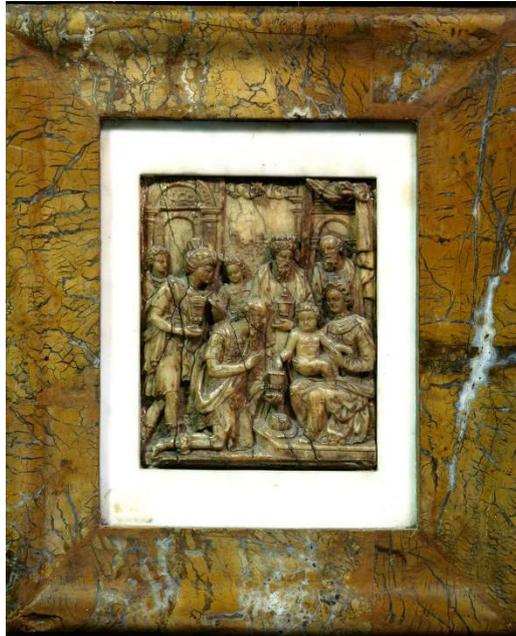


Fig. 2. Alabastraio di Malines, *Adorazione dei Magi*, metà del XVI secolo, Baranello, Museo Civico Giuseppe Barone.



Fig. 3. Alabastraio di Malines, *Adorazione dei Magi*, metà del XVI secolo, Baranello, Museo Civico Giuseppe Barone.

È risaputo che Malines, capitale dei Paesi Bassi nel 1473 e dal 1506 al 1530 sede di una raffinata corte governata dalla duchessa Margherita d'Austria, fu un fiorente centro della lavorazione di questa varietà di calcare fin dal terzo decennio del XVI secolo, arrivando ad esportare oggetti in tutto il territorio delle Fiandre e anche fuori dai propri confini⁴. Non è questo di Baranello l'unico esemplare di alabastro di Malines presente in Italia, poiché all'interno di tale produzione artistica – la maggior parte di carattere religioso e cristologico – vanno inseriti, per esempio, i tre rilievi custoditi nei Musei Civici di Pavia, provenienti dal legato del marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835)⁵ e l'alabastro con la raffigurazione dell'*Adorazione dei Magi* (Fig. 4) del Castello del Buonconsiglio a Trento⁶. È altrettanto vero che quest'ultima opera, datata alla prima metà del XVI secolo, assieme a quello custodito nel Museo Giuseppe Barone sono, finora, gli unici a narrare questo episodio in Italia visto che uno dei tre citati alabastrici di Pavia raffigura, a parer mio, l'*Adorazione dei pastori* (Fig. 5) non già l'*Adorazione dei Magi*⁷. Infatti, nel 2003 Guy Bès de Berc pubblicava una lista di alabastrici di Malines rintracciati in musei e collezioni private; quelli con la raffigurazione dell'*Adorazione dei Magi*, tra loro quasi simili, sono conservati nell'Europa centro-settentrionale: in Belgio, in Danimarca, in Francia, in Germania e in Olanda⁸. Viste le numerose repliche di questo evento del Nuovo Testamento, si è giustamente considerata l'esistenza di un disegno o di una stampa che circolava tra i maestri alabastrici.

La scena di Baranello, più affollata rispetto a quella di Tongeren e di Trento per l'inserimento di due ulteriori astanti, rivela un gusto naturalistico e raffinato, accentuato qua e là



Fig. 4. Alabastraio di Malines, *Adorazione dei Magi*, prima metà del XVI secolo, Trento, Castello del Buonconsiglio (Trento, Gardaphoto, 2014, per gentile concessione).



Fig. 5. Alabastraio di Malines, *Adorazione dei pastori*, prima metà del XVI secolo, Pavia, Musei Civici (Pavia, Musei Civici, per gentile concessione).

dall'uso della doratura. Le plastiche figure, particolarmente elaborate fin nei minimi dettagli e caratterizzate da un morbido modellato, si inseriscono in una composizione ariosa, connotata da alcuni particolari architettonici e naturalistici, come gli archi dello sfondo, la straordinaria minuzia descrittiva dei costumi e dei copricapi, la tenda annodata al margine che invita a osservare l'evento, le nuvole dalle quali spunta la stella cometa che con il suo bagliore ha condotto i tre Re Magi alla grotta del Messia appena nato. In primo piano, nel margine di destra, è raffigurata la Madonna che, seduta su una roccia, regge amorevolmente Gesù Bambino, caratterizzato da una capigliatura riccioluta, intento a inserire la mano destra nel prezioso contenitore di oro offerto da Melchiorre, genuflesso e orante. Alle spalle di lui, disposti a semicerchio, vi sono Baldassarre, Gaspere, due giovinetti e, un po' in disparte, l'anziano Giuseppe.

Giovanni Boraccesi
 Un alabastraio fiammingo nel Museo Civico di Baranello

NOTE

¹ Per una panoramica sulle collezioni del Museo di Baranello cfr. G. Di Rocco (a cura di), *Il Museo Civico di Baranello. Breve guida alla collezione Giuseppe Barone*, «ArcheoMolise», n. 12, a. IV, luglio-settembre 2012.

² Nel catalogo del tesoro di Tongeren è pubblicato solo uno di questi quattro rilievi, ovvero quello raffigurante l'Adorazione dei pastori, cfr. P. De Rynck, *Tongres. La Basilique et le Teseum. Site archéologique / Église / Salle du Trésor / Processions*, Gand 2016, p. 49.

³ M. Righetti, 1973, scheda OA n. 1400000472; aggiornamento Artpast, R. Baldi 2006.

⁴ G. Bès de Berc, *Sculptures d'albâtres de Maline: les relief de dévotion fin XVIème début XVIIème siècle*, Saint Armel 2003; A. Lipińska, *Moving Sculptures. Southern Netherlandish alabasters from the 16th to 17th centuries in Central and Northern Europe*, 2015, si veda in particolare il capitolo *Serial Production of Alabaster Sculpture in Mechelen*, pp. 96-123; *Alabaster Sculpture in Europe (1300-1650)*, catalogo della mostra (Leuven, M Leuven) a cura di M. Debaene, London 2022.

⁵ A. Troncavini, *Alabastris di Malines*, marzo 2013, in <https://www.antiquanuovaserie.it>; L. Giacomelli, scheda IX,72, in *Doni Preziosi. Immagini ed oggetti delle collezioni museali*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio) a cura di L. Dal Prà, F. de Gramatica, Trento 2014.

⁶ L. Giacomelli, pp. 204-205 (con bibliografia precedente).

⁷ A. Troncavini, *Alabastris di Malines...*, 2013; L. Giacomelli, scheda IX,72..., 2014.

⁸ G. Bès de Berc, *Sculptures d'albâtres...*, 2003, pp. 84-86.

ALL'OMBRA DEI RIACCESI – L'OPERA INCISORIA DI PAOLO AMATO

DI ARTURO ANZELMO

Il Mongitore sia ne' le giunte a' *La Sicilia inventrice...*, dell'Auria (1704) dove ne parla come di «[...] celebratissimo Matematico, ed Architetto [...]» o nell'elogium che, vivente l'architetto, ne traccia ne' la *Bibliotheca sicula...*, (1714) dove lo dice «sacerdos, Jurisprudentiæ Doctor» informandoci come, trasferitosi «a prima etatæ»¹ in Palermo, intraprendesse studi letterari, di matematica, geometria, architettura ed *optica*, lodando la sua perizia nell'incisione nella quale eccelse, nulla riferisce in ordine a dove o presso chi si fosse avviato a quegli studi o all'esercizio del bulino². L'iscrizione sottesa al suo ritratto³ lo indica «Sacerdote D. in Teologia».

Le spigolature sulla produzione, quanto traspare dalle relazioni delle feste che illustra con i suoi rami, prendere atto come gli autori più in vista fregino le loro opere con le sue invenzioni, dei rapporti amicali e professionali, mi portavano ad ipotizzare come potesse aver frequentato la *Domus Studiorum*, dalla quale erano passati gli zii Vincenzo e Francesco Gigante dove, unitamente alle buone relazioni intessute dai parenti, a motivo dell'affabile indole⁴ e del talento, dovette farsi apprezzare. I tramiti dei Gigante (il P. Giuseppe -1616/1689-, *Regentis Studij generalis S. Dominici de Panormo*) o del fratello, maestro di cappella della cattedrale, inserito nei circoli culturali cittadini⁵, la non modesta situazione economica, potrebbero essere probanti in ordine alla scelta formativa.

Sulla scorta degli ipotizzati approcci all'arte e alla scienza attraverso Carlo Maria Ventimiglia fino alle frequentazioni con l'intelligenza cittadina, ai rapporti con i Gesuiti⁶ ed il circolo dei Riaccesi, impossibile farne solo il capace interprete dei risvolti del potere.

Il Di Miceli nella nota *Al Lettore*, premessa a' *La nuova pratica di prospettiva*, dopo il breve excursus biografico ed aver elencato le opere di architettura, si sofferma su «Diverse Immagini, e Ritratti [...] da lui intagliati in rame [...]», su quei «[...] frontespizi di libri [...]» che incise «[...] a cagione di renderli più pregevoli [...]».

Dopo quanto ne scrisse il Gallo⁷, la Malignaggi⁸ che, per l'area palermitana, riconosce all'Amato un primato, poi M.C. Ruggieri Tricoli⁹ che, pur non avendo reperito alcune di quelle elencate dal Di Miceli, annovera il ritratto del sacerdote *Filippo D'Amico* del '51 e si sofferma sulle più note, tra le primizie amatiane, Stefano Piazza¹⁰ individua il ritratto del vescovo di Siracusa G.A. Capobianco (1656), autografato «*P. Amato incidebat Pan.*» che, come quello del D'Amico, attesta del precoce approccio all'arte, mentre induce a confermare la vicinanza ai Riaccesi la calcografia sottoscritta «*Amato del. et inc.*», legata a manoscritti dell'Auria¹¹ come «*Impresa dell'Accademia de' Riaccesi*

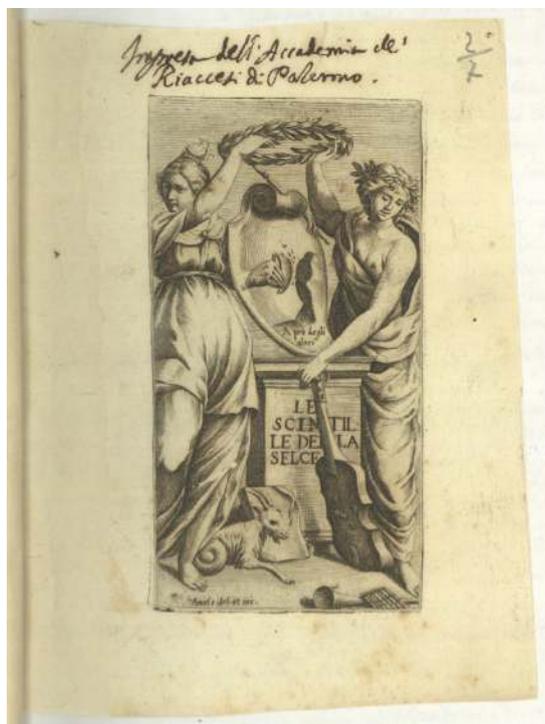


Fig. 1. *Impresa dell'Accademia de' Riaccesi di Palermo*, in V. Auria, *Miscellanea istorica di varie cose di Sicilia...*, Palermo, Biblioteca Comunale in Casa Professa, ms. Qq. D. 86, f. 2r.

piena di vita, di una borghesia, formata da abati, più dediti al profano che al religioso, da professionisti e da funzionari colti, di una nobiltà inclinata a feste e a letture, di un popolo, conservatore delle tradizioni, non codino, ma amante del proprio passato, cioè della propria storia [...]»¹⁵.

«L'antiporta [...] aveva la funzione principale di traslitterare in chiave spesso allegorica il contenuto del testo del volume sul piano figurativo [...], con l'intento di affascinare e catturare fin dal principio il lettore. [...]»¹⁶. L'Amato ne interpreta appieno l'esigenza; le sue non si caratterizzeranno per le affollate composizioni che cominciavano ad invadere la produzione veneto-romana. Infatti, pur indulgiando tra scartocci e svolazzi, l'allegoria, l'allusione colta, la composizione lontana dalle simmetrie è campo in cui localmente non trova eguali.

Che le sue esperienze spaziassero al di là di quanto rileviamo ne potrebbe esser riprova l'*Allegoria della Sicilia*, il cui ricordo riaffiorerà nella Felicità/Abbondanza del Garraffo, che il Lentini¹⁷, con il quale avrebbe potuto avere contatti attraverso il Maggio, il Fortunio¹⁸ o gli ambienti gesuitici, incide per il *Sanctissimae Deiparae cultus in Sicilia* del Gaetani, con tavole dello stesso Lentini, Matthäus e Johann Friedrich Greuter, autore dell'antiporta¹⁹; ed è ovvio che non potesse non conoscere questa ed altre produzioni che veicolavano esperienze peninsulari ampliandone gli orizzonti, anche se interessanti nel quadro della tradizione, i riferimenti ad Aquila²⁰ o Ferruccio²¹. Avvertendone l'originalità il Gallo annota come «Esercitò [...] la incisione a bulino, ed acqua forte, e forse riuscì in quest'arte migliore, in quanto il gusto barocco dei

di Palermo» che compare quale antiporta a' *Le scintille della selce...* del '58, raccolta delle produzioni di quei letterati curata dal Fortunio¹² ed è la prima tra quelle conosciute (Fig. 1).

La scettrata Poesia e la Musica ai fianchi di un plinto sostengono uno scudo con l'impresa d'anima ed il motto che il Mongitore descrive: «[...] silicem chalybe repercussum, ex quo ignis, eliciuntur favillæ ad emortuum ignem excitandum: lemma verò Italicè: A Prò, degli Altri»¹³. Al piede, il Capricorno con il suo carico di simbolismi, un usurato libro, una tuba, la siringa di Pan, un violone, elementi che denotano un precoce approccio al Ripa. L'attività incisoria lo mette in contatto con gli ambienti letterari e con l'Accademia «dove, trasmissione dei saperi ed opportunità d'intrecciare solide amicizie si fondono»¹⁴; quel cenacolo, come i tanti sorti a Palermo, è «[...] riflesso di una società,

tempi nell'architettura non gli permise di seguire l'antico; mentre nell'incisione che allora fioriva merita distinta lode [...].»²².

Amato non è solo artista talentuoso che guarda agli esiti di un universo ben più esteso che la sua Palermo, erudito di altissimo livello, interpreta il testo facendolo proprio, esplorandone il "pensiero", scandagliando la personalità dell'autore, agevolato dall'operare in città, dai rapporti di conoscenza e d'amicizia, offre un inedito simbolismo che fa delle sue antiporte non solo apparato illustrativo: estrapolate dai volumi, che *rende più pregevoli*, acquistano autonomia d'opera d'arte.

È del 1660 l'antiporta de' *Lelvagio* (Fig. 2) del riacceso G.B. Valleggio, siglata «*Amato incid.*»²³. Il mitico *Genio del fiume Oreto*, coronato d'alloro, accovacciato sulle sponde dell'eponimo fiume mentre da un'ampia giara, cui s'accosta una colma cornucopia, versa l'acque che rendono ferace il territorio; lo affianca un regale leone sulla cui criniera poggia la mano scettrata, un ciuffo di *bura*, una rinsecchita quercia cui s'attorce un nastro percorso dal titolo dell'opera. Trova antefatto nei *Fiumi* del Montorsoli e del Camilliani in quell'impostare per opposizioni di diagonali cui lo scaltrito tratteggio da forza. Lascia percepire orientamenti radicati nel manierismo romano e dei Carracci²⁴ ancor prima che Pietro Aquila illustrasse la Galleria Farnese; si richiama alla cultura ed alla "mistica" dell'acqua: Palermo e Messina e non solo Roma con monumentali fontane, ne sono testimonianza²⁵. Alla postura dell'erculeo vecchione si confà un tratto sfumato, una luce che modella pittoricamente le virili membra indulgiando sull'ampie foglie della *bura* che da nastriformi, spesse e rigide, mollemente s'incurvano come le spighe piegate da un'invisibile Zefiro. Nello stesso volume firma l'arme accademica con un attorto serpe ed il motto «*Vt Ferveat Vigor*» che corre su di un nastro che con quello sembra gareggiare, mentre l'appellativo de' *L'Invigorito* va in testa al complesso scudo che sembra ispirarsi all'arme che Francesco Ruschi e Giacomo Piccini realizzavano nel '47 per *Le Glorie degli Incogniti*²⁶.

Tra il '58 ed il '64 alcune delle antiporte in cui, forse per il cedere ai desiderata degli autori, emergono discontinuità, varietà di accostamenti, pur dovendo attribuire lo scaltrirsi della tecnica al confronto con uno o più maestri. E al di là del tratto sono le problematiche iconologiche e compositive che lo interessano. Legate al frontespizio figurato quelle de' *Le scintille della selce* e dell'*Egidianum propugna-*



Fig. 2. Antiporta, in G.B. Valleggio, *Lelvagio...*, Palermo, Bua 1660. BCRS. -Ass. BB.CC.I.S.

*culum*²⁷ (Fig. 3), dove il tentativo di disarticolare le simmetrie è affidato al gioco di un asse inclinato: nella prima, la tastiera dello strumento musicale si prolunga alla mezzera dello scudo nella seconda, la mediana si spezza in direzioni incidenti, ma è fantasticamente barocco il gioco dei pavesi e del lungo nastro che si snoda in complessi ghirigori sopra l'arme recante la dedicatoria; a tutt'altra tradizione, quelle de' *Levaggio* e del *Narciso*²⁸ (Fig. 4); l'antiporta del *Vigiliarum medicinalium nocturnæ elucubrations...*, del Galeano (1663)²⁹ ad esempio, che nella figura di *Hippocrates* rielabora il Mosè michelangiolesco e si lega ai prodotti veneti che il commercio librario favoriva; il *Miracolo di Santa*

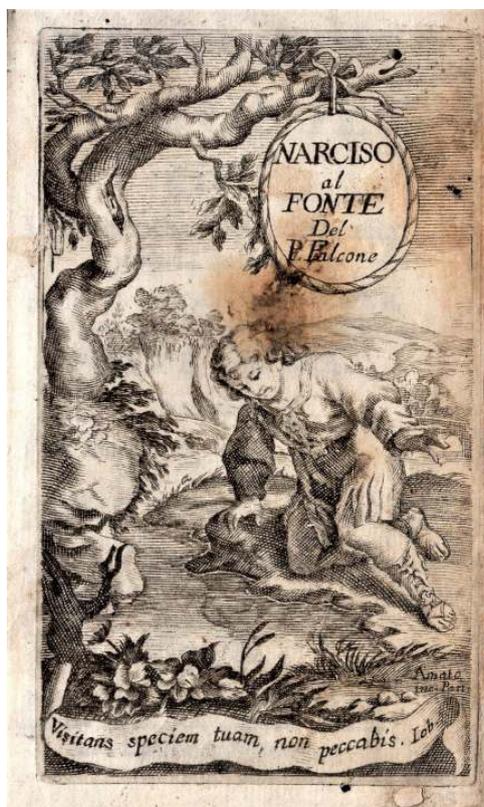


Fig. 4. Antiporta, in I. Falcone, *Narciso al fonte, cioè l'Uomo che si specchia nella propria miseria...*, Palermo 1664. (B.C.R.S. -Ass. BB.CC.I.S.).



Fig. 3. Antiporta, in R. Bonerba, *Totius naturalis philosophiae disputationes...*, Palermo, A. Bossio 1661. BCRS-Ass. BB.CC.I.S.

Rosalia del 1664³⁰ influenzato dall'esigenza della committenza gesuitica. Nello stesso anno, per il *Festino*, però progetta uno dei due archi presso il Collegio «[...] ritenuto una delle "più capricciose, e bizzarre machine, che fossero vedute ne' i tempi andati inarcarsi" e nel quale Baldassarre Mazzara, librettista di quella festa, individua un "ordine mischio e nuovo alla moderna a guscio di lumaca"»³¹. A parte i personali rapporti, nell'aprile di quell'anno, era stato a Ciminna il P. Pietro Salerno (verosimilmente ospite di don Santo Gigante) che di quel Collegio fu docente e direttore ed è perciò che è ravvisabile, la sua discreta presenza e un intervento da parte del noto professore³². In questa opera realizzata per i Gesuiti sembra potersi intravedere un innovativo modo di porsi che viene riconosciuto, non può passare



Fig. 5. Antiporta, in G.B. Pilo, *L'eremo sacro...*, Palermo, Bua 1661. BCRS-Ass. BB.CC.I.S.



Fig. 6. Antiporta, in A.M. della Resurrezione, *Christo amante dell'anima detto il passere solitario...*, Palermo, Bossio 1664. BCRS.-Ass. BB.CC.I.S.

sotto silenzio³³. Le attese novità, il livello della committenza, lasciano libertà inventiva al giovane architetto.

Due antiporte, quelle de' *L'Eremo sacro*³⁴ autografata «*Paulus Amato inc. Pan.*» (Fig. 5) e de' *Il Passere solitario*³⁵ sottoscritta «*Paulus Amato inc. Pan. 1664*» (Fig. 6), si caratterizzano per libertà e dinamismo, per raffinata interpretazione. «L'immagine – scrive la Ruggieri Tricoli per la prima – mostra le figure [...], colte in una posa scomposta, di grande naturalezza [...] e perfino scarruffate nella chioma [...].»³⁶. Innovativa l'idea compositiva sulle contrapposte direzioni assiali dello scudo e del gran frammento litico (pavese, arme aniconica che nobilita l'eremita sotto cui cerca rifugio una timidissima lepre, compagna di Hermes), che disarticolano ogni simmetria e nelle concordi posture e gestualità delle figure riequilibrano. A precedere, il ritratto dell'autore (forse ispirato ad uno che si custodiva presso i PP. Teatini³⁷) firmato *Amato inc.*, in linea con la produzione veneto-romana³⁸.

Ne' *Il Passere solitario*, inavvertibili concorrono all'equilibrio della quasi "instabile" figura, l'asta che sorregge l'inclinato stemma arcivescovile, parallela alla direzione del fulmine impugnato dall'angiolone il cui braccio si contrappone con lo stesso gesto della mano a quello della Fanciulla. Come ne' *L'Eremo sacro...*, a rappresentare il "deserto" incombenti enormi massi, ancora una lepre: timidezza, nascondimento; e la colomba: purezza, contemplazione mistica; l'estrapolazione da Isaia 35, *exultabit laetabunda* corre lungo il fiammeggiante fulmine che fa letteralmente ardere il petto della giovinetta, assunto quale allusione alle glorie della "soli-



Fig. 7. Antiporta, in G. Matranga, *Le solennità lugubri e liete...*, Palermo, A. Colicchi 1666. BCRS-Ass. BB.CC.I.S.

gure femminili dotate di strumenti musicali e colte sospese nell'aria a recare in volo l'emblema della Spagna»⁴⁰. Pochi gli elementi nella composizione caratterizzata dalla postura delle figure che scardina ogni specularità, contrappuntata dal vezzoso ritorcersi del lungo riccio che diparte dal piede dello scudo e dove il gioco della luce partecipa all'equilibrio compositivo non senza che, l'espressione delle prospere muse, (per il Gallo «la fama, e la poesia») rivolte verso un «obbiettivo» esterno allo spazio figurale, vi concorra con nascoste allusioni: eternità per il defunto, gloria per il rampollo («Grande chi piange, ed immortal chi more»⁴¹) e dove l'enorme pavese esalta la continuità dinastica.

In questo periodo si porrebbe la Pianta di Palermo (Fig. 8) poi incisa dal Petrini, il cui rilievo potrebbe aver

tudo». Rinnova ancora lo schema compositivo, la figura dell'angelo le cui grandi ali “raddrizzano” l'ordito opponendo, in un gioco d'ardite geometrie, alle parallele diagonali delle figure la perpendicolare della fitta ombra che le inonda, trova bilanciamento nel sintetico primo piano che obliquo ne segue la direzione.

Poco più che ventenne si era misurato con architetture effimere; è l'approntare tra la fine del 1665 e l'inizio del '66 gli apparati per le esequie di Filippo IV e l'ascesa di Carlo II³⁹, ad imporre la sua figura nell'ambiente cittadino. E se firma l'*anterior facies della Quadrifrontis Machina* del catafalco reale «*Paulus Amato Architecton Inven. et del.*» non nascondendo l'orgoglio del traguardo, l'antiporta (Fig. 7) ne evidenzia tutta la capacità espressiva. Autografata *Paulus Amato Pan. delin. et sculp.*, presenta «[...] due bellissime fi-

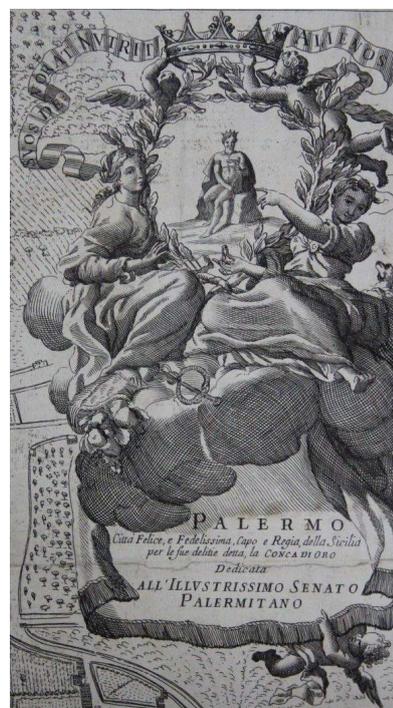


Fig. 8. *Pianta prospettica di Palermo*, Antiquariat Bernd Braun, Gengenbach, Deutschland, part.

legami con la frequentazione del Ventimiglia. Aggiornata topografia⁴², innovativa imago urbis, impostazione sghemba della “croce di strade” e poi, la vignetta che esalta il Genio di Palermo entro una ghirlanda (*Conca d'Oro*) affiancato da figure assise in gloria, il serpentinato cartiglio con la scritta *Suos devorat nutrit alienos* (abbreviazione e chiasma del *Panormus conca aurea suos devorat alienos nutrit*)⁴³. Una offre un anello gemmato (centro compositivo) l'altra, ai cui piedi una ricolma cornucopia, il caduceo e il cane alludono alla declamata fedeltà alla Corona dalla quale abbondanza e felicità. L'aquila della città regge una pergamena, stendardo su cui corre legenda dei luoghi simbolo offerti al visitatore.

*La Rosalia benedettina*⁴⁴, è forse la più conosciuta (Fig. 9). Àuspici i rapporti dello zio don Santo con il casinese, don Paolo nel '58 disegna un altare effimero per i monaci di Santo Spirito⁴⁵; da tali frequentazioni, costanti fino alla morte del congiunto⁴⁶, questa incisione che trova conferma nell'*Anagramma Purum* che chiude gli encomi che precedono l'*Idea congetturale*...⁴⁷.



Fig. 9 - Antiporta in P.A. Tornamira, *Idea congetturale della vita di S. Rosalia vergine Palermitana...*, Palermo, Bua e Camagna 1668. BCRS -Ass. BB.CC.I.S.

«Admodum Reuerendo Domino
 DON PETRO ANTONIO TORNAMIRA, ET GOTTO,
 Decano Casinensi, Benedittini Ordinis Immortali
 Chroniste.
 D. 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»⁴⁸.*

Firmata *Paulus Amato del. et inc. Pan. 1668* «[...] con una vivace rappresentazione della peste in forma di drago, sormontato dall'aquila palermitana e da Santa Rosalia che sventola lo stendardo di Palermo [...]. Sullo sfondo, oltre al Monte Pellegrino e le cime del Cuccio, il Molo Nuovo e la Lanterna costruita sulla sua punta; uno di quei lontananti paesaggi urbani che piacciono al ciminnesse e che ritorneranno più e più volte nei suoi apparati.»⁴⁹; «rame dal forte simbolismo, trova antefatto nel coronamento della smerigliana arca della *Santuzza* in Cattedrale (1631-37) o, nella vara con Sant'Agatone del '58»⁵⁰, nell'antiporta de' *La Rosalia* di Pietro Fullone del '51, attribuibile al nitido bulino del Lentini⁵¹. Attenzione al vernacolo⁵² che l'erudito, raffinato talento traduce in geniale linguaggio con echi che andranno al carro-aquila per il Festino del 1686, al quadrone dell'apparato per l'altar maggiore della cattedrale del 1711. La figura riempie prepotentemente il campo; l'asta dello stendardo, la spada, contrapposte in simmetria, il rovello del bipartito battente, del fiero collo aquilino, dell'attorta coda del dragone, uniti come incudine in solido blocco sostengono l'avvitarsi della *Santuzza* che li cavalca. L'invenzione dovette avere tale successo che il Tornamira la volle in altri lavori sull'*Eremita*⁵³, appagare lo stesso don Paolo se ne rielabora il tema nella *Fontana dei Vecchioni*⁵⁴ e poi al Garraffo⁵⁵.

Diversissime le antiporte del '70; quella de' *Il Pelagio*⁵⁶ (Fig. 10) di Giuseppe Galeano e Sanclemente forse incisa molto tempo prima dell'uscita del poema l'altra, delle *Poesie Liriche* di Giovan Battista del Giudice, autori che condividono appartenenza all'Accademia dei Riaccesi, reciproca stima, amicizia con don Paolo.

Il *frontespizio*⁵⁷ (Fig. 11) testimonia del legame tra architetto e poeta da far risalire ai tempi del *Collegio*. L'opera, con affettuoso apprezzamento viene lodata nella nota al lettore del Galeano che sottolineandone la schiettezza, ci consegna testimonianza dell'avvertita mutazione del gusto nell'anziano cultore delle patrie lettere. E se il ciminnesse lo omaggia paragonandolo al



Fig. 10. Antiporta, in G. Galeano, *Il Pelagio...*, Palermo, Bua e Camagna 1670. Ventimiglia (IM), Biblioteca Civica Aprosiana.

mitico Orfeo, quest'ultimo dimostra amicale stima e «*Prega il Sig. D. Paolo Amato à scolpire Bella Dama*».

Paolo se vuoi che il Mondo appenda in voto
 Chiare glorie al tuo merto, e fregi illustri,
 Onde il tuo nome al trapassar de' lustri
 Di Prassitele à par rimanga immoto;
 Del bell'Idolo mio, di cui devoto
 Adoro ogni hor le porpore, e i ligustri,
 L'Imago incidi co' tuoi ferri industri,
 Ond'ei s'adori in ogni clima ignoto.
 Leggiadra moverai gara ad Amore,
 Chanch'egli la scolpì simile al vero
 Con l'aureo strale suo dentro il mio core.
 Ma se l'interno simulacro altero
 Suol recarmi ad ogni hor pena, e dolore,
 Per l'Imagie tua gioire io spero⁵⁸.



Fig. 11. Antiporta, in G.B. Del Giudice, *Poesie liriche*, Palermo, Bua e Camagna 1670, BCRS. -Ass. BB.CC.I.S.

Per finezza di disegno, per la resa quasi coloristica dei toni, dal pieno primo piano allo sfumato lontanante paesaggio montano dove isolato si staglia un turrato fabbricato, tra le sue più belle incisioni. Ugualmente preziosa, l'arme accademica, preceduta da una nota esplicativa delle simbologie e delle motivazioni della sua adozione stesa dal Galeano; ben diversa da quella de' *L'Invigorito* de' *Lelvaggio*, assume qui una plasticità che ricorda il fare di uno scultore.

Al Giona della Sistina si ispira l'Amato che del fiorentino s'era innamorato⁵⁹. La composizione giocata attraverso la movimentata orchestrazione in contrapposto, ponendo in evidenza la virile fisicità ne accentua la resa plastica conferendole eroica solennità. Al di là della colta citazione cerca un legame tra la vicenda del profeta e quella dell'amico poeta come metafora al risorgere del suo stile dopo l'ingresso in Accademia cui alludono, nell'impresa, la nave sballottata dall'onde, i mostri marini, la stella polare, l'appellativo prescelto, *L'Affidato*, il motto, *Refulsit*, e qui le pianticelle d'acanto ai



Fig. 12. *Ritratto del P. Girolamo di San Bernardo*, in F.M. Emanuele e Gaetani, *Diarii palermitani...*, Palermo, Biblioteca Comunale in Casa Professa, ms. Qq.D.98, f. 258r.

principe dell'Accademia il fiorentino Simone Rondinelli, tra i riaccesi don Giuseppe Nugnez Montenegro e lo scultore Carlo d'Aprile, autori di componimenti in lode del *Pelagio*; e se *Le Muse Siciliane del Rinfiammato* Galeano, sono difesa, celebrazione della lingua e dei poeti isolani⁶¹, nell'edizione del '78 il Del Giudice dedica a nome dell'Accademia ampio elogio in novenari, con una premessa ch'è quasi invito a volerla tra i Riaccesi, ad Elena Lucrezia Corner Piscopia⁶², omaggia oltre che poeti e letterati locali, Agostino Rubini degli Umoristi romani per la favola d'*Europa rapita da Giove*, il lucchese Emilio Mansi dei somaschi⁶³, l'agostiniano Angelico Aprosio letterato e noto bibliofilo ligure. Emergono molteplicità di contatti che si innestano all'universo culturale, alla circolazione libraria, presuppongono viaggi, conoscenza, rapporti epistolari⁶⁴.

Elegante, austero il ritratto del *R. P. F. Hieronymus à S.to Bernardo Panormitano...*⁶⁵ (Fig. 12), firmato *Paulus Amato del. et incidit Panor. 1677*, anno della scomparsa del religioso presso il convento di San Nicolò da Tolentino cui il cronista dell'Ordine dedica ampia nota biografica⁶⁶; dopo il trapasso, scrive, «[...] fù fatto intagliare nel rame il ritratto naturale di questo P. Girolamo, in Palermo, e dedicato al Cauallière Simeone Rondinelli [...]»⁶⁷ certo tramite alla committenza. La figura del Grimaldi, che l'Amato avrebbe potuto conoscere⁶⁸, caratterizzata dalla corruscata, severa espressione che lo sguardo diritto all'osservatore accentua, stabilisce mutualità di dialogo, comunanza di sentimenti, s'impone all'attenzione attraverso la schietta resa del massiccio volume.

suoi piedi. Da colto latinista, sembra seguire le quartine dell'ode oraziana citata dal Galeano. Se questo Orfeo sta quasi lanciando alle ortiche la pesante cetra, il bendato Amore, che non ha più frecce all'arco e alla faretra, non fallerà bersaglio nel porgergli l'apollineo serto.

La potenza fisica di questo cantore può richiamare il corpulento Oreto de' *Levvagio* ma il bucolico paesaggio, l'erbose primo piano, rimanda all'arcadico ambiente nel quale si muove il giovinetto *Narciso*, appare rivolto a quella corrente classicista che in pittura attrarrà l'amico Grano e testimonia di precoci confronti con gli ambienti peninsulari. Emergono gli orientamenti dei Riaccesi, religiosi e professionisti, nobili, prelati ed artisti spesso aderenti ad accademie del continente, attraverso i quali ha occasione di interessarsi a quanto avveniva oltre Faro⁶⁰. Prin-

Il «[...] libro di feste più sontuoso [...] dell'arte tipografica siciliana.»⁶⁹ la *Relatione istorica descritta dal m.r.p. Pietro Maggio, della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri*⁷⁰ che illustra i tornei equestri organizzati a Palermo per festeggiare le nozze dei re di Spagna, la cui elegante veste tipografica suscita l'interesse del Mongitore: «opus æneis imaginibus illustratum», sentito omaggio all'oratoriano ed all'amico don Paolo⁷¹. L'aggettivo usato dal Moncada va alla qualità delle incisioni che il Maggio giudicava «eccellentemente scolpiti». «Per [...] il XVII secolo [...], mentre le cronache e i ragguagli intorno a celebrazioni monarchiche sono numerosi, è veramente scarso il numero di grafici stampati per tali occasioni [...]. La serie di incisioni realizzate per la giostra cavalleresca del 1680 [...], costituisce, in tal senso, un'autentica eccezione»; «[...] la crónica de Pietro Maggio [...] contiene una de las mejores series de estampas del Barocco siciliano.»⁷²

Il volume è illustrato da quindici tavole disegnate da don Paolo che lasciò l'onere d'inciderle al cugino don Giovanni Battista Mansella. La ricchezza delle cornici in quelle che ritraggono i torneatori sottolinea la semplicità dell'antiporta (Fig. 13) che mette in mostra il nudo bordo della matrice; rappresenta un alato cavaliere su un impennato corsiero, fusciccia al petto, elmo cui fa da cimiero l'aquila che adunghia un cartiglio con la sigla S.P.Q.P., preceduto da un putto in abiti guerreschi recante una fiaccola; lancia in resta, dà fiato ad una chiarina su cui sventola la drappella recante il sintetico titolo dell'opera "*Le Guerre Festive*"⁷³. Ed è l'immagine ferina del cavallo, i cui occhi, dai fori della metallica testiera puntano all'osservatore, che attrae. La figura invade il campo e le parallele della lancia e della chiarina lo tagliano diagonalmente, si bilancia per la lunga ala del cavaliere che sale da sinistra, le zampe del destriero imbrozzarrito che avanzano verso l'osservatore, per l'invisibile elemento del vento che spinge drappella e gualdrappa... il fumo della torcia. L'anonima resa delle figure dei cavalieri nelle altre tavole si contrappone alla tipizzazione del paffuto cavaliere che indossa mezza armatura, togliendogli marzialità, l'immagine popolarasca del corruscato putto coronato di frasche che lo precede indossando una corazza alla romana. «Ritorna in questa "splendida" tavola quella libertà espressiva dell'Amato, "Nessuna compostezza, nessuna simmetria, nessuna acquiescenza [...]", un linguaggio che non



Fig. 13. Antiporta, in P. Maggio, *Le Guerre festive...*, Palermo, G. La Barbera, e T. Rummulo & Orlando (1680). Palermo, Biblioteca dell'Archivio Storico Comunale.



Fig. 14. Antipiorta in G.M. Polizzi, *L'aquile confederate contro i nemici della religion Christiana...*, Palermo, T. Rummulo 1684. BCRS -Ass. BB.CC.I.S.

combattenti, il Vinto. Il putto che si autocorona allude al papato, cavalcando l'aquila riafferma il potere di legittimazione dei governanti che hanno l'obbligo di sostenerne l'azione. Trascinata verso incognita meta la mezzaluna legata agli artigli del rapace, allusiva al Turco se non soggiogato indotto a rinunciare all'espansione in Europa dopo la Battaglia di Vienna (11-12 settembre 1683) che aveva viste schierate le Aquile europee unite dalla diplomazia petrina contro l'esercito ottomano⁷⁷. Al peso – anche compositivo – delle stesse chiavi con la consueta mappa crociata, non si contrappongono, inesistenti le impugnature, invisibile è la corona che avrebbe dovuto ornare le teste dell'aquila. In basso, un gruppo di rocce e arbusti e, come ricorda il Gallo, «[...] i campi [...] in bianco per dar loro maggiore effetto.»⁷⁸. Sovvertendo l'ermeneutica prosa del gesuita, don Paolo «spiega» diversamente «l'Idea, el pensiero dell'apparato», ha più ortodossa visione dei rapporti Papato-Impero riconducendo alle parti gli atti di quella storica vicenda.

Se noti allievi e collaboratori che esercitarono anche l'incisione: il cugino «[...] Dottor D. Gio: Battista Mansella, di lui compagno in quelli, & altri studi della medesima professione [...]»⁷⁹ o, Gaetano Lazara⁸⁰ e Paolo Corso noti cartografi, non si può non accennare a rami nei quali è evidente quel clima che attorno a se l'Amato aveva saputo creare.

Non individuati i ritratti di *S. Pietro d'Arbues*, o del *P. Marcello di S. Domenico*, per quanto a quello di *S. Gio. Di Dio Fondatore de' Padri Fate ben fratelli*, la figura, nella carta (Fig. 15) riportata dal Manganante⁸¹, nel gesto del tenere il vessillo con la scritta *Pater Pavpervm*, ricorda il Patriarca di Norcia della tavola con *Li benedettini*

disprezza «[...] un'adesione estetica al vernacolo, alla componente più autentica e popolare della sicilianità.» [...]»⁷⁴. L'antiporta de' *Le aquile confederate...*⁷⁵ (Fig. 14), che illustra gli apparati per il Festino dell'84, avrebbe dovuto prendere spunto dalla descrizione degli «Ornamenti» della cattedrale, rifacendosi «Alle Iscrizioni su la Porta». Nessuna narratio o intenzione didascalica, scelta accattivante dei soggetti e dell'impostazione nel campo figurale, niente titolo, basta solo un motto sul corazzato pettorale dell'aquila bicipite: «*Junctis Vis Nulla Nocebit*»⁷⁶. Epigrammatico “manifesto” di sconcertante bellezza! La simmetria c'è ma in diagonale, con effetto da sottinsù. La tiara (serpottianamente) corona un putto a cavalcioni tra le teste dell'aquila ad ali spiegate, in direzioni opposte le enormi chiavi petrine, le smisurate infule che ne sviluppano l'incrocio decussato.

Gerarchicamente: la Chiesa, i Principi



Fig. 15. S. Giovanni di Dio, in O. Manganante, Palermo, Biblioteca Comunale in Casa Professa, ms. Qq.D.13, f. 176r.



Fig. 16. Antiporta, in I. Perdicaro, *Cronologiche notizie...*, Palermo, A. Bossio 1666. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II.

protettori contro la peste de' *La Giuditta palermitana...*, L'antiporta (Fig. 16) nella biografia che nel '66 ne pubblica il riacceso Perdicaro⁸², prossima all'imagerie amatiana. Coronata di fronde, la chioma infiammata, la *Carità* munge dal seno l'alimento che nutre il carico melograno dei Fatebenefratelli, cui allude il biblico versetto «ut darem lac filio meo.» L'originale composizione a V tornerà ne' *La Rosalia benedettina* del '68.

Inaspettata l'antiporta de' l'*Aritmetica* (Fig. 17) del riacceso, matematico ed astronomo Onofrio Pugliesi Sbernia⁸³. Su un'unica diagonale l'angiolone soffia dentro un'impossibile attorta chiarina, prepotentemente riempie il campo; al piede, un lontano rilievo su cui si stagliano turrette fabbriche. Suggerisce comuni passioni, frequentazioni.

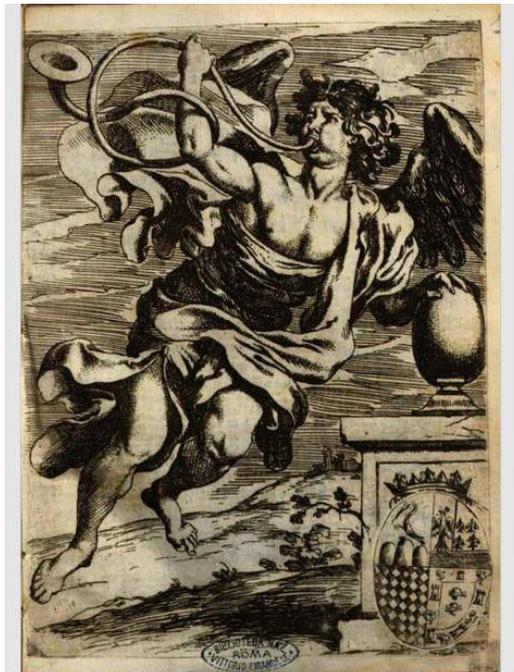


Fig. 17. Antiporta, in O. Pugliesi Sbernia, *Aritmetica...*, Palermo, A. Bossio 1670. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II.

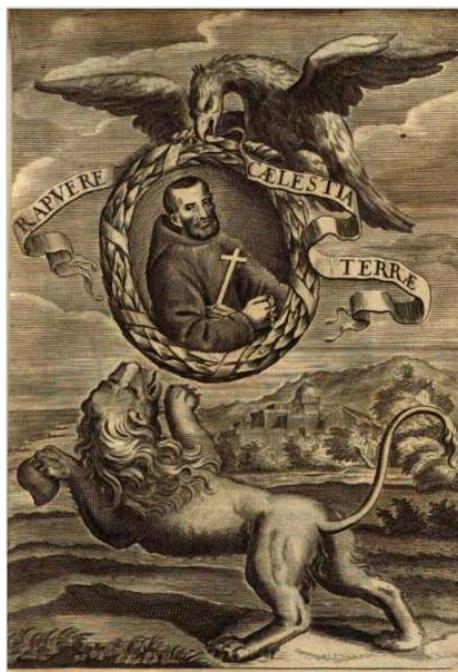


Fig. 18. Antiporta, in B. Sanbenedetti, *Vita del venerabile servo di Dio f. Bernardo di Corlione...*, Palermo, C. Adamo 1690. BCRS -Ass. BB.CC.I.S.

È nelle corde della sua colta fantasia la tavola che apre la *Vita del venerabile seruo di Dio f. Bernardo di Corlione...*,⁸⁴ (Fig. 18); sembra prendere spunto da quanto scrive Fra Ludovico da Palermo presentando l'edizione del '90. Il ritratto entro un ovale di lauro con un nastro dalle fioccate punte bicuspidate su cui corre la scritta «*Rapueræ caelstia terræ*», tenuto dall'aquila palermitana, il leone dell'*Animosa Civitas*. La croce lasciata «in bianco» con stipes opposto alle direzioni dell'aquila e del leone, all'asse del medaglione, lontananti paesaggi ricordano la *Rosalia benedettina* o l'*Orfeo* del Del Giudice che qui figura con un sonetto alludente alla “conversione” di Bernardo/Saulo, unitamente ai riaccesi Vitale, Auria ed Altri. Se ipotizzabili contatti con il Frazzetta⁸⁵, il Nostro dovette conoscerlo di fama, come conferma durante il soggiorno ciminnesse (1641), l'apparizione della Vergine a fra Bernardo, in casa di *Catarina Monasteri* sua cugina⁸⁶.

Risale al '64 la *vita del seruo Dio F. Vincenzo Ferreri*⁸⁷ che ne scrisse il Pasini nota nell'edizione del 1699⁸⁸ rivista e curata da P. Elezearo da Mirto che «per rendere a' Lettori le azioni eroiche, e miracoli più sensibili» fece «scolpire in rame molte figure [...]» ben diverse dal raffinato ritratto (Fig. 19) del quale non fa cenno. Per la preziosità tecnica, i richiami ad elementi interpretativi d'altri simili lavori, non sembra lontano dal fare amatiano; il disegno della cartella epigrafata, le decorazioni fogliacee lo pongono ad anni precedenti la stampa curata dal terziario, forse già incisa nel '64. Richiama il ritratto che nel '62 lo stesso Amato incideva per *L'allegrezza richiamata...*, del Monforte⁸⁹ ancora legata ai prodotti dell'editoria veneto-romana.

L'antiporta della *Compendiaria notizia della festa di S. Rosalia... fatta in quest'anno 1695...*, (Fig. 20) dell'amico e riacceso Michele Del Giudice⁹⁰, trova affinità con quella de' *Le solennità lugubri e liete* o l'altra del Grano per le *Noticias funebres...* dove, attribuibile al pittore è anche l'arme del duca de Uzeda sorretta da giocosi putti serpottiani; duttile accoglienza di suggerimenti, apprezzamento del giovane amico ai cui modi il pittore e l'architetto sembrano avvicinarsi, ancorché per Amato, in architettura, la “fuga in avanti” è attestata dalla facciata del San Giovanni ciminnesse progettata non dopo il 1698⁹¹.

Sollevano perplessità le note del S.B.N. relative alle antiporte de' l'*Ægidianum propugnaculum*, siglata «*Amato Inc.*», del *Narciso al fonte* (dubitativamente) autografa «*Amato inc. Pan.*», che sarebbero state incise da Francesco Amato, mentre per quella de' *Lelvagio*, firmata «*Amato Incid.*» delle due schede una, l'attribuisce a Paolo l'altra, a Francesco.



Fig. 19. Ritratto, in D.M. Pasini, *Vita, e virtù del venerabile servo di Dio p. f. Gioan Vincenzo Ferreri...*, Palermo, G. Gramignani 1699. Palermo, Biblioteca Franceseana.



Fig. 20. Antiporta, in M. Del Giudice, *Compendiaria notizia della festa di s. Rosalia...*, Palermo, A. Epiro 1695. BCRS -Ass. BB.CC.I.S.

Al British Museum, fogli (1610-1640) siglati «A.F.», «*Franciscus Amatus In.*» o, attribuitigli⁹²; alla Casanatense

un *San Cristoforo* (entro 1615)⁹³, *San Girolamo che legge nel deserto*, *San Giuseppe insegna a leggere a Gesù bambino* sottoscritti «*Franc. Amatus in.*». La *Biografia degli artisti* del De Boni chiudendo la scheda sul napoletano Giovanni Antonio d'Amato, aggiunge: «Vi fu un Francesco Amato nel secolo decimosettimo, intagliatore ad acqua forte, forse della stessa famiglia.»⁹⁴. Alfredo Petrucci riportando l'opinione di Arthur Mayger Hind (*A short history of engraving & etching...*, Londra 1908), che reputa Francesco «attivo intorno al 1650» lo lega agli operatori della «cosiddetta acquaforte "pittorresca" genovese»⁹⁵. Il sito web della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, con bibliografia al 1983, a proposito d'altro esemplare del *San Cristoforo* dato a Francesco Amato, reputa come sia nato a Napoli intorno al 1590.

È data allo stesso l'antiporta del *Catania liberata*⁹⁶ autografata «*Amato inc.*», edito nella città etnea nel 1669 che, con un vuoto di decenni, ne amplia l'arco di attività; ma bisognerebbe pensare ad un cambio di rotta del "napoletano", se si osserva la figura della Martire catanese vicina alla coeva produzione pittorica siciliana. All'immane fiume di lava che si riversa su Catania assediata e *deformata* dal fuoco, può accostarsi la tavola con le *Terre e luoghi brugiati dal Fuoco* del *Breve raguaglio degli incendi di Mongibello*⁹⁷ che il S.B.N. prendendo atto delle due tavole annota: «Altro front. con incisione sottoscritto: Amato inc.», recante l'arme del dedicatario⁹⁸.

Arturo Anzelmio

All'ombra dei Riaccesi – L'opera incisoria di Paolo Amato

A parte il tratto del “partenopeo”, c'è diversità tra le firme; ciò non giustifica che laddove la “A” di Amato non sia tracciata in corsivo con l'asta sinistra a breve riccio, le opere vadano espunte dal “catalogo” del ciminnesse ed all'altro vadano quelle con la “A” in tondo: il Nostro così firma *l'Impresa dell'Accademia de' Riaccesi*, *l'Ægidarium propugnaculum* ed il *Narciso*; non “latinizza” mai il cognome, l'altro sottoscrive sempre «*Amatus*». A favore si può argomentare che ad oggi non si conosca carta firmata da Francesco che sia datata e con accenno a cittadinanza o luogo d'esecuzione. Se non sono probanti sito di edizione ed origine dell'autore, e non è dirimente la stampa in Napoli del *Ragguaglio* del Tedeschi forse voluta dal patrocinatore/dedicatario, semmai (se non si pensa ad un omonimo!), è da chiedersi: quali i tramiti che fanno incontrare l'architetto con i catanesi se non l'Accademia o l'Università? All'Amato, dottore in sacra teologia e giurisprudenza, i titoli laureali dovettero esser conferiti nella città etnea dove il Tedeschi insegnò.

NOTE

¹ Al rivelo del '36 la famiglia è a Ciminna, dovette trasferirsi in città prima del '40 poiché Maria, la più piccola delle tre sorelle, nasce verosimilmente a Palermo intorno a quest'epoca.

² A. Mongitore, *Bibliotheca sicula*, Palermo 1714, Appendice I al Tomo II, pp. 30-31. Elogi che ritorneranno nella colta epigrafe sepolcrale che forse gli si deve attribuire.

³ Antiporta, in P. Amato, *La nuova pratica di prospettiva, nella quale si spiegano alcune nuove opinioni, e la regola universale di disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto*, Palermo 1714-1733; foglio, in F.M. Emanuele e Gaetani, *Diarii palermitani con note storiche attinenti ad alcune città del regno di Sicilia, dall'anno 1743 sino a 21 gennaio 1802*. BCPa, ms. Qq.D.98 f. 230v.

⁴ «Quanto il nostro D. Paolo fu maturo, ed esemplare nella sua vita; altrettanto si fece conoscere nelle conversazioni ben costumate dolce, ed ameno nel tratto.», G. Di Miceli, *Al Lettore* in P. Amato, *La Nuova Pratica di prospettiva*, 1714-1733.

⁵ V. Giattini, *Il martirio di santa Caterina componimento sacro.... Posto in musica dal dottor d. Vincenzo Amato maestro di cappella della chiesa metropolitana di Palermo*. Palermo 1669. Sul riacceso librettista v. A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, T. II, pp. 284-285.

⁶ Si accenna agli interessi per l'archeologia, al collezionismo antiquario (*Serie di varie medaglie, camei, gemme, anelli antichi.... ch'erano del sig. D. Carlo ventimiglia nobile palermitano...*, BCPa ms. Qq.D.32b.). Per ritrovamenti a Palermo, ad esempio alla Martorana verso il 1685, anni in cui l'Amato vi è impegnato per la sistemazione absidale, v. A. Mongitore, *Memorie lapidarie...*, BCPa mss. Qq.D.24 e Qq.B.9. V. Auria, *La Sicilia inventrice...*, Palermo 1704. Lo stesso in una nota (successiva alla nomina ad architetto del Senato) riferisce come «Don Paolo Amato [...] essendo stato per sopraloco nella montagna nominata di Catalfano dove sono le vestigia della Antica città di Solanto [...]», vi osservò diverse rovine, e come al sito «[...]vi si salisce per la strada dove è la Villa delli pp. della Compagnia di Giesù [...]», Idem, *Miscellanea storica di varie cose di Sicilia fatta per ordine alfabetico...*, BCPa, ms. Qq. D. 86, f. 350r. che, oltre ad un soggiorno presso l'edificio dei religiosi, induce a pensare che gli stessi avessero richiesto l'ispezione per quegli interessi che si concretizzeranno nel Museo Salnitriano, così come le attenzioni del Del Giudice sembrano precorrere l'istituzione del Museo Martiniano. Lo stesso Auria è interessato al collezionismo, *Varia istoria di Palermo appartenente alle cose della città*. T. I, BCPa, ms. Qq.C.14, *passim* ed in particolare f. 332r/v, a proposito di ritrovamenti, nel 1654, durante la costruzione della chiesa dei Fatebenefratelli.

⁷ A. Gallo, *Notizie intorno agli incisori siciliani...*, in *I manoscritti di Agostino Gallo* a cura di Carlo Pastena, vol. 3, BCRS, Palermo 2000. pp. 28-30.

⁸ D. Malignaggi, *Antiporte e frontespizi incisi in Sicilia dal Barocco al Neoclassico*, in "teCLa" Rivista di temi di Critica e Letteratura Artistica, 6, 2012, pp.14 – 44.

⁹ M.C. Ruggieri Tricoli, introduzione a A. Anzelmo, *Paolo Amato, siciliano di Ciminna...*, Vol II di *Estetica e retorica del barocco in Sicilia* a cura di Vito Mauro. Ciminna 2017.

¹⁰ S. Piazza, *Note su Paolo Amato architetto (1634-1714)*, in *Estetica e retorica del Barocco in Sicilia*, Ciminna 2017, vol. I. Il ritratto in Francesco Bardi, *Bulla Cruciatæ Explicata, et illustrata...* Palermo 1656.

¹¹ V. Auria, *Miscellanea storica di varie cose di Sicilia...*, cit. f. 2r. et in Idem, *Varia istoria di Palermo appartenente alle cose della città*. (tomo I) BCPa ms. Qq.C.14., f.4r e f. 15r. Idem, *Diario delle cose occorse nella città di Palermo e nel regno di Sicilia.*, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia. Diari della città di Palermo*. Palermo 1870, vol. V, p. 77.

¹² G.M. Fortunio, *Le scintille della selce, saggio dell'Accademia de' Raccesi di Palermo...*, Palermo 1658. Figura ancora in P. Emmanuele, *Orto di Maria. Sermoni del santissimo rosario...* Palermo 1669, in A. Sansone, *Maria Stuarda dramma traggico...*, Palermo 1672.

¹³ A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. II p.198-200 [199].

¹⁴ A. Anzelmo, *Paolo Amato, siciliano...*, p. 177.

¹⁵ C. Filangeri, *L'Accademia palermitana del buon gusto e gli accademici del 1718*. Estratto da: *Atti della Accademia di scienze lettere e arti di Palermo*: conferenze 1998-1999.

¹⁶ L. Trevisan e G. Zavatta, *Incisori itineranti nell'area veneta nel Seicento*. Dizionario bio-bibliografico. Università degli Studi di Verona 2013, p. 24. Per essenzialità compositiva le antiporte del Ruschi e del Pic-

cini in testi del Loredan e degli *Incogniti*, l'accademia veneta della quale fu principe. F. Cocchiara, *Alle origini dell'antiporta veneziana*, in "Paratesto" 6-2009 Pisa-Roma 2009, pp.69-92. *Eadem, Il libro illustrato veneziano del Seicento: con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveur*. prefazione di Bernard Aikema, Saonara 2010. A. Cipullo, *Le Antiporte, un importante fenomeno del barocco veneziano*, in F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera (a cura di), *Storia e Storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia, critica, casi di studio*. Milano 2017, pp.155-166.

¹⁷ Vedi antiporta in P. Maggio, *Relatione delle pompe festiue celebrate in Palermo per la solenne traslatione de' santi martiri. Antino, Macario...*, Palermo 1664. Ritratto del beato Agostino Novello, in V. Auria, *Termini esterminata...*, BCPa, ms. Qq.D.179, f. 111r.

¹⁸ C. D'Arpa, *La Madonna di Ravanusa nei Raguagli di padre Ottavio Gaetani: l'incisione di Giovanni Federico Greuter tra istanze civiche e ragioni artistiche*, in "OADI – Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 8 – dicembre 2013, p. 41, nota 39: «[...] Giuseppe Lentini [...]. Incisore ma anche inventore di apparati decorativi tanto effimeri quanto reali». O. Gaetani, *Icones aliquot, et origines illusrum aedium Sanctissimae Deiparae Mariae...*, Palermo 1657 e 1663. Il Fortunio è autore di una relazione sugli apparati di Porta Felice progettati dal Lentini per l'entrata delle reliquie di S. Mamiliano, in G. Matranga, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano, palermitano, nel ritorno alla patria*. BCPa, ms. 3Qq E27 (1658).

¹⁹ Riutilizzata in *Panegirici sacri del m.r. padre Diego Filippazzi della Compagnia di Gesu...*, Palermo 1675. A testimoniare ulteriore sua attività in Sicilia, l'*Agnus Dei*, tavola siglata A·Z·f – M Greuter exc. in O. Manganante, *Sacro teatro palermitano...*, BCPa ms. Qq.D.12, f. 78r. Lo ricorda A. Gallo, *Notizie...*, 2000, p. 30.

²⁰ A. Gallo, *Notizie...*, 2000, pp. 38-39.

²¹ L. de Carcamo, *Asuntos predicables para algunas festiuidades...*, Palermo 1637 frontespizio simile a quello della *Breve narratione della vita e ritrovamento di S. Rosalia...*, di P. Abriani, Cremona 1633 forse inciso da G.P. Bianchi; antiporta con ritratto e stemma in G. Morsicato Pallavicini, *La scherma illustrata.*, Palermo 1670 et ivi Idem, *La Seconda parte della scherma ...*, 1673 firmati *Dominico ferruccio sculp.*; R. Bonerba, *Viridarium Bonherbae...*, Palermo 1671, antiporta siglata *D. F. sculp.*; G.B. Del Giudice, *Poesie sacre, e morali ...*, *Parte seconda*. Palermo 1678, lo stesso anno firma, *Ferruccio F.*, un'immagine di S. Chiara in P. Aidoni, *La chiarezza rischiarata*, Palermo 1678. Incisione, firmata *Ferruccio*, rappresentante S. Filippo Neri in O. Manganante, BCPa, ms. Qq.D.12, cit. f.25v.

²² A. Gallo, *Notizie...*, pp. 28-29.

²³ G.B. Vallegio, *Lelvagio poema bucolico in lingua siciliana*. Palermo 1660.

²⁴ Interessante l'incisione di *Divinità fluviale* di M.A. Bellavia tratta da un soggetto di Annibale Carracci, messa in rete dalla casa d'aste Pandolfini il 15 dic. 2014 nota 7 www.pandolfini.it.

²⁵ Per la *Fontana Pretoria* in Palermo a parte le note, si vedano le figure allegoriche dei fiumi palermitani in V. Auria, *Miscellanea de urbe panormitana...*, BCPa, ms.Qq.C.83, ai ff. 84r-105r., ne può ignorarsi A. Veneziano, *Epigrammata quasi omnia, inscriptiones, fontiumquè descriptiones, et triumphales arcus...*, Palermo 1646 e, presso la BCPa, i mss. Qq.C.41, Qq.C.42, Qq.C.56.

²⁶ G. Brusoni (?), *Le glorie de gli Incogniti...*, Venezia 1647.

²⁷ R. Bonerba, *Totius naturalis philosophiae disputationes, pars prima*. Palermo, 1661 e, *pars secunda*, Bossio 1661. Il testo è conosciuto come *Ægidiarum propugnaculum*.

²⁸ I. Falcone, *Narciso al fonte, cioè l'Homme che si specchia nella propria miseria...*, *parte prima...*, Palermo 1664. I contatti con i Teatini di San Giuseppe attraverso il Falcone appaiono testimoniati da questo incarico; qui il siracusano (1623-1699) aveva preso i voti nel '47 e vi terminerà la vita. A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, T. I, pp.289-290.

²⁹ G. Galeano e Sanclemente, *Vigiliarum medicinalium nocturnæ elucubrationes...*, Palermo 1663.

³⁰ A. Anzelmo, *Paolo Amato, siciliano...*, 2017 pp.178-184. L'incisione in P. Maggio, *Oratione eucaristica per vn famoso miracolo fatto da Santa Rosalia...*, Palermo 1664. Roma, Biblioteca Casanatese. Vol. Misc. 1803; il bozzetto presso Galleria di Palazzo Abatellis inv. 5262, pubblicato in *Pietro Novelli e il suo ambiente*. Palermo 1990, pp. 445-446. Forse tratta da dipinto, la calcografia siglata *G.P.S. sculp.* in F.M. Emanuele e Gaetani, *Diarii palermitani...*, BCPa, ms. Qq.D.98, f. 252r.

³¹ F.P. Campione, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, in "FIERI", Annali del Dipartimento di Filosofia e Critica dei Saperi. 2, giugno 2005, p.86.

³² A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, pp. 70-71.

³³ G. Matranga, *I trionfi del S. Arcivescovo Mamiliano...*, BCP, ms. 3Qq E27 (1658), A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, pp. 185-199 [197-198]. Con riferimento alla vara del Crocifisso in Ciminna progettata da don Santo Gigante nel 1652, che anticipa il disegno di due delle *machine* realizzate per queste feste. Idem, *Un trono per la Miracvlosa Imagine, la vara del SS. Crocifisso in Ciminna*. Ciminna 2018.

³⁴ G.B. Pilo, *Vite de' santi, e beati eremiti...*, Palermo 1661.

³⁵ A.M. della Resurrettione, *Christo amante dell'anima detto il passere solitario...*, Palermo 1664.

³⁶ M.C. Ruggieri Tricoli, in A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, p. 9.

³⁷ V. Auria, *Diario delle cose occorse nella città di Palermo* in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*. Palermo, L. Pedone Lauriel 1870 vol. III, p10., lo stesso autore lo ricorda accennando al ritratto *a borino in rame* in *Teatro degli uomini letterati ...*, cit., f. 246r.

³⁸ Indicativamente: J. Greuter, ritratto di G. Bartolomei in *L'America poema eroico*, Roma 1650; G. Vallet, di L. Zaccagni in *Notabilium medicinae*, Roma 1655, G. Piccini, di Cristina di Svezia, in G. Brusoni, *Delle historie memorabili*, Venezia 1656, E. Picart, di Alessandro VII, in F. Macedo, *Panegyricus Alexandro Septimo*, Roma 1657, A. Clouwet, di mons. Alessandro Sperelli, in *Paradossi morali*, Venezia 1666.

³⁹ G. Matranga, *Le solennità lugubri e liete...*, Palermo 1666. A. Giuffrida, *Morto il re viva il re: le esequie di Filippo IV e la cerimonialità funeraria nella Sicilia dell'età moderna.*, in I.E. Buttitta, S. Mannia (a cura di), *La morte e i morti nelle società euromediterranee*, Palermo 2015, pp. 83-97. R. Cancila, *Palcoscenici del mondo nella Palermo barocca. L'universalismo della Monarchia spagnola*. Palermo 2018, Coll. "Frammenti", n. 12, che si sofferma sul testo del Matranga.

⁴⁰ M.C. Ruggieri Tricoli, in A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, pp. 15-16.

⁴¹ G. Stampa, *Esequie reali alla catt. maestà del re D. Filippo IV...*, Milano 1665 (?).

⁴² P. Militello, *Ritratti di città...*, cit. pp. 60-61, 88 tav. fig. 33. Altra pianta presso la Biblioteca Nazionale di Vienna citata in C. Barbera Azzarello, *Raffigurazioni, vedute e piante di Palermo dal sec. 15. al sec. 19.* cit. Presso l'Antiquariat Bernd Braun, Gengenbach, Deutschland, esemplare, dato al 1700, altro esemplare presso la Galleria di Palazzo Abatellis in Palermo inv. n. 10104. Il rilievo è stato datato al 1665 in A. Nobili, M.E. Palmisano (a cura di), *La battaglia di Palermo 2 giugno 1676: scontro nel golfo di Palermo tra la flotta francese e la coalizione ispano-olandese*. Palermo 2009, p. 55 e in V. Manfrè, *Memoria del potere e gestione del territorio attraverso l'uso delle carte. La Sicilia in un atlante inedito di Gabriele Merelli del 1677*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", vol. 22, UAM 2010, pp. 161-188.

⁴³ Al piede un drappo con la scritta: «*Palermo Città Felice, e Fedelissima, Capo e Regia, della Sicilia per le sue delitie detta, la Conca di Oro. Dedicata all'Illustrissimo Senato Palermitano*». Si confronti G. Mandalà, *La Conca d'Oro di Palermo. Storia di un toponimo...* in *Medievo romanzo*. volume XLI fasc. I, Roma MMXVII, pp. 132-163.

⁴⁴ P.A. Tornamira e Gotho, *Idea congetturale della vita di S. Rosalia vergine Palermitana, monaca, e romita dell'ordine del patriarca S. Benedetto*, Palermo 1668.

⁴⁵ P.A. Tornamira (?), *La Giuditta palermitana, altare fatto da' RR. PP. Benedettini appresso la chiesa dello Spirito Santo...*, Palermo 1658. V. Mínguez, P. González Tornel, J. Chiva, I. Rodríguez Moya, *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*., in *Triunfos barrocos*, volumen tercero, Universitat Jaume I – BCRS 2014, pp.115-116; S. Piazza, *Note su Paolo Amato architetto (1634-1714)*, in *Estetica e retorica del Barocco in Sicilia*, a cura di Vito. Mauro, contributi di: Giacomo G. Badami et Al. Ciminna 2017, vol. I.

⁴⁶ Il benedettino ne pubblicherà l'inedita *Breve Relatione Della Vita, e Felice Morte Di Svor Elisabetta Trippedi...*, in *Origine, e progressi delle monache oblate...*, Palermo 1664. Sul Gigante A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. II p. 209, nonché le mie note in, *Paolo Amato siciliano...*, cit. pp. 216-218 e in *Francesco Gigante. Tra Palermo e Ciminna sulle orme del Monrealese*. Palermo 2018.

⁴⁷ Precedono la composizione gigantiana quelle di Simplicio Paruta, dei riaccesi Orazio Alimena (*L'Incognito*) che, nella sede dell'Accademia, pronunciò l'elogio funebre per C.M. Ventimiglia, Antonio Romano Colonna (*L'Insensato*) e G.B. Del Giudice (*L'Affidato*), del P. Giovanni Del Varco, don Fabiano Colombo, don Giovanni Evangelista da Palermo.

⁴⁸ P. A. Tornamira e Gotto, *Idea congetturale della vita di S. Rosalia...*, 1668, p. 53.

⁴⁹ M.C. Ruggieri Tricoli, in A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, p. 15.

⁵⁰ A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, p. 71, nota 33. Eseguita in occasione delle feste per la traslazione della reliquia del capo del santo, per la Congregazione del SS. Nome di Gesù in Santa Zita dov'era presente il P. M. fra Giuseppe Gigante.

⁵¹ P. Fullone, *La Rosalia poema epico...*, Palermo 1651. et in Idem, *La Rosalia. La partenza...*, Palermo 1655.

⁵² Vignette su fedeli del *Governatore Magazenero del Caricatore* in V. Auria *Fascio delle cose di Palermo*. (T. II) BCPa ms. Qq.C.15, f.30r. e f. 501r. Frontespizio in, Idem, *Varia istoria di Palermo appartenente alle cose della città*. (T. I). BCPa ms. Qq.C.14, e in *Vita di S. Rosalia...*, Palermo 1669, con vignetta che il Manganante dice eseguita da P. Aquila, *Sacro teatro palermitano...*, BCPa ms. Qq.D.15, f. 36r. Vedi *Officium S. Rosaliae virginis panormitanae...*, Roma, Palermo 1667.

⁵³ Ad esempio, *La Giuditta palermitana...*, Palermo 1671, volume che apre con l'*Altare fatto da' Reveren. padri Benedettini Appresso la loro Chiesa dello Spirito Santo nell'Annual sollennità di S. Rosalia à 15 di Luglio del 1658* cui segue una tavola con *Li benedettini protettori contro la peste*.

⁵⁴ Sul Piano della cattedrale. A. Mongitore, *Diario palermitano dall'anno 8 ind. 1685.*, in G. Di Marzo (a cura di), *Biblioteca storica e letteraria ...*, vol. 7, cit. pp. 45-46. N. Basile, *Palermo Felicissima*, s. III, *Antiche strade e piazze di Palermo* a cura di S. Cardella, Palermo 1978, p.75.

⁵⁵ A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017, p. 71. P. Gulotta, *La fontana del Garraffo un progetto estetico e iconologico di Paolo Amato da restituire alla città.*, in V. Mauro (a cura di), *Estetica e retorica...*, 2017, vol. I.

⁵⁶ G. Galeano e Sanclemente, *Il Pelagio, ouero Spagna racquistata poema heroico con gli argomenti a ciascun canto di don Giouanni Battista del Giudice*. Palermo 1670. Il Galeano aveva pubblicato *Spagna racquistata nei Diporti giovanili* (Palermo 1661) poi confluita ne' *Il Pelagio*. R. Contarino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Volume 51 (1998), *sub voce*.

⁵⁷ *Poesie liriche di Gio. Battista Del Giudice tra l'Accademia de' sig. Raccesi detto l'Affidato. Al signor Geronimo Dente*. Palermo 1670. A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. I, p. 332. La consultazione della Bibliografia delle edizioni palermitane antiche, conferma esemplare presso la BCRS (collocazione 4.42.C.109) con nota di possesso di *Don Ioannes Torretti Pictor Civitatis Agrigenti*. Le *Poesie liriche* escono quando il poeta ha passato i trent'anni; dovette aver fama fin da giovane, un canto in terzine dantesche ed altro componimento gli offre Orazio Alimena (*L'Incognito*) in P. Catania, *Teatro oue si rapresentano le miserie humane...*, Palermo 1665, stampata a cura del riacceso don Gioacchino Ferreri, *L'Occulto*.

⁵⁸ G.B. Del Giudice, *Poesie liriche, parte prima*. Palermo 1678, p.20 a questa fa cenno A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. II, Appendice I, p.31 nell'elogium dell'Amato. Il 5 marzo 1671 il Del Giudice, nella sede dell'Accademia, recitò l'orazione funebre in onore di Orazio Alimena († 11 giugno 1670). Idem, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. I, p. 294; il padre Cesare, giurista, compositore e poeta, i fratelli Antonino dottore in legge e poeta, Michele e Placido cassinesi, letterati e poeti riaccesi, citati dal Mongitore nella *Bibliotheca sicula...*, Tra gli ultimi componimenti, un sonetto ne' *Il Pindo sacro* di I. Falcone, licenziato il 4 maggio 1680 pubblicato da C. Adamo nel 1691, con tavola di V. Bongiovanni.

⁵⁹ A parte le indirette mediazioni di Montorsoli o Del Duca, Camilliani o Li Volsi e le letture del Vasari, a Palermo dovevano circolare le incisioni tratte dalla *Sistina* di A. Scultori, *Michael Angelus Bonarotus pinxit Adam Sculptor Mantuanus incidit* (1580?).

⁶⁰ Antiposte in G. Silos, *Musa canicularis...*, Roma 1650 e Parigi 1652, sottoscritta da François Ragot, facilmente nota al Matranga, e in F.A. Donnoli, *Poesie liriche*. Venezia 1669, disegno di Valentin Lefrèvre, rame di Antonio Bosio.

⁶¹ G. Galeano e Sanclemente, *Le Muse siciliane ouero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia...*, Palermo 1645-1653. A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. I, pp. 381-383.

⁶² G.B. Del Giudice, *Poesie liriche, parte prima...*, 1678, pp. 320-325, licenziate il 24 giugno, un giorno prima che la Cornero fosse laureata in filosofia a Padova. Le lodi del Del Giudice sono ricordate da M. Dezza, *Vita di Helena Lucretia Cornara Piscopia...*, Venezia 1686, p. 131. Il lucchese predicò all'Olivella esitando le sue *Lodi di Santa Rosalia...*, Palermo 1669. Il teatino e riacceso palermitano

Filippo Setaiolo (A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. II, p. 179), pubblicò un *Discorso...*, nelle *Compositioni degli Academici Ricourati per la morte della nob. d. signora Elena Lucretia Cornaro Piscopia...*, Padova 1684.

⁶³ E. Mansi, *Delle lodi di S. Rosalia vergine palermitana...*, Palermo 1668.

⁶⁴ A parte quanto è possibile trarre dai due tomi della *Bibliotheca sicula* del Mongitore, circa le lodi e le citazioni degli scrittori e poeti siciliani, se pure con intento autocelebrativo, interessante quanto l'Auria scrive nel *Teatro degli uomini letterati di Palermo*. BCPa ms. Qq.D.19.

⁶⁵ L'incisione in F. M. Emanuele e Gaetani, *Diarii palermitani...*, BCPa, ms. Qq.D.98, cit. f. 258r.

⁶⁶ G.B. da S. Claudia, *Lustri storiali de Scalzi Agostiniani eremiti della Congregazione d Italia, e Germania...*, Milano 1700, pp. 490-497.

⁶⁷ Al fiorentino, commendatore dei Cavalieri di Malta, è dedicata dall'editore l'*Admirandi Archimedis Syracusani Monumenta omnia mathematica...*, di Francesco Maurolico, Palermo 1685, che sul frontespizio ne reca l'arme con il motto *Hinc nomen et omen*.

⁶⁸ G.B. da S. Claudia, *Lustri storiali...*, 1700, p. 494, a far sospettare che l'Amato lo conoscesse almeno di fama, narra come «Essendo venuto al Convento di S. Nicòla di Palermo da Cimmina un P. Domenicano, per notificare una visione, ch'ebbe certa serua di Dio del medesimo Ordine Domenicano, chiamata Suor Margarita [...], (cioè, ch'ella [...], haueua veduto il medesimo P. Girolamo crudelmente sferzato dalle furie infernali) [...], venne all'incontro il P. Girolamo, e vedendo il P. Domenicano, si pose ginocchione, & hauendo bacciato la terra, gli disse subito (Che vuole da me Suor Margarita? V. P. gli dica, che preghi Dio per me) & alzatosi se ne fuggì altrove». Difficili ipotesi sul domenicano e la suora, forse terziaria (a Cimmina ne faranno parte congiunte dell'Amato).

⁶⁹ Gino Moncada Lo Giudice di Monforte, *Una biblioteca siciliana*. Roma 2001, pp. 415-416, scheda 1326.

⁷⁰ P. Maggio, *Le guerre festiue...*, Palermo 1680.

⁷¹ A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, Tomo I, p.147. C. de Rosa, *Memorie degli scrittori filippini...*, Napoli, 1837, p. 161.

⁷² M.S. Di Fede, *La festa barocca a Palermo...*, cit. pp. 49-75 [70]. V. Mínguez, P. González Tornel, J.Chiva, I. Rodríguez Moya, *2 El libro y el grabado festivo*, in *Triunfos barrocos...*, 2014.

⁷³ Ben lontana dalla ieratica figura del cavaliere incisa dal Gallella per la *Prima parte della congiura...*, di G. B. Romano Colonna. Messina, 1676-1677.

⁷⁴ A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, pp. 201-214, che cita M.C. Ruggieri Tricoli, in A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, p.13 e M.R. Nobile, D. Sutera, *Intorno a Paolo Amato: alcune riflessioni (M.R. Nobile, Problemi storiografici.)*, in V. Mauro (a cura di), *Estetica e retorica del barocco...*, 2017, I.

⁷⁵ G.M. Polizzi, *L'aquile confederate contro i nemici della religion Christiana...*, Palermo 1684.

⁷⁶ F. Piccinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte...*, Venezia 1670, Libro XXII cap. XVIII, n.133. Esemplici a Partanna (TP) ediz. 1653, a Siracusa ediz. 1670, facilmente circolava a Palermo.

⁷⁷ *Memorie di Palermo*, BCPa, ms. Qq.E.41, f.146r, carta rappresentante Vienna assediata che, da Antonio Vespolo, viene *Consegrata al signor don Benedetto Grifeo principe di Partanna duca di Ciminna...*, riporta i ritratti di Leopoldo I, Giovanni III di Polonia e Lituania, Carlo V duca di Lorena.

⁷⁸ A. Gallo, *Notizie...*, 2000, p. 29.

⁷⁹ A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, 2017 pp. 201-214 che richiama P. Maggio, *Le Guerre festive...*, 1680. G.B. Mansella (Ciminna 1652-1698, sacerdote, dottore in filosofia, architetto ed incisore) di Onofrio e Francesca sorella di Laura, madre di don Paolo. Incide il ritratto del soggetto in Michele Frazzetta, *Vita virtù, e miracoli del venerabile seruo di Dio, don Girolamo di Palermo...*, Palermo 1681, l'antiporta in Matteo Scammacca, *Specchio parabolico per li figli d'oggi...*, Palermo 1685. Testimonianza di rapporti, l'informata nota biografica e l'annotazione di morte del 1642, di don Girolamo nei diari di don Santo Gigante, *Repertorio di cose più notabili successe in diversi tempi*. Palermo Biblioteca Franciscana, Ms 33, f.54.

⁸⁰ Oltre ad una pianta di Palermo del 1704 firma alcune tavole della *Descrizione del real tempio e monastero di Santa Maria Nuova di Morreale...*, Di Giovan Luigi Lello, curata da M. Del Giudice, Palermo 1702.

⁸¹ O. Manganante, BCPa, ms. Qq.D.13, f. 176r.

⁸² I. Perdicaro Notarbartolo, *Cronologiche notizie della vita, morte, e miracoli del b. Giovanni di Dio...*, Palermo 1666.

⁸³ O. Pugliesi Sbernia, *Aritmetica...*, Palermo 1670. Sul Pugliesi, A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. I, p. 293.

⁸⁴ B. Sanbenedetti, *Vita del venerabile seruo di Dio f. Bernardo di Corlione siciliano, religioso laico dell'Ordine de' Cappuccini...*, Palermo 1680, 1690 e 1700.

⁸⁵ M. Frazzetta, *Compendio della vita, virtu, et miracoli di Bernardo da Corleone...*, Palermo, 1677. Il Frazzetta promosse il processo canonico. A. Mongitore (*Bibliotheca sicula...*, T. II, pp. 74-75), ricorda come fu allievo del P. Girolamo da Palermo.

⁸⁶ M. Frazzetta, *Compendio...*, 1677, pp. 111-112. Caterina Turrìto, figlia dello speziale Francesco e Vita, sorella di Laura madre di don Paolo, il 26 giugno 1645 sposò il medico Luca Monasterio. Forse don Paolo, raccontò l'accaduto indicandola con il cognome da coniugata. Evento che, attraverso fra Bernardino e fra Serafino figli di Maria sorella dell'Amato, giunse al P. Antonino Maria da Ciminnà che, in vista della beatificazione, commissionò al P. Fedele da San Biagio la tela con l'*Apparizione di Gesù a Bernardo di Corleone*, oggi presso il Polo Museale ciminnese.

⁸⁷ «Si diede alle stampe la sua imagine [...], con questo elogio: *Effigies fratris Vincentii Ferrero a Panormo, tertii ordinis s. Francisci, in saeculo baro Pittinei, aetatis suae 72, religionis vero 36, omnibus virtutibus et praecipue virginitate praeditus. Obiit quintis februarii 1662 [...]*». V. Auria, *Diari...*, in G. Di Marzo, *Biblioteca...*, s.d. pp. 92-93 che, con variante, copia l'epigrafe sottesa al ritratto che ne riporta O. Manganante, BCPa, ms. Qq.D.13, cit. f. 136r. Sull'erudito Ferreri (1591-1662), A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. II, pp. 283-284.

⁸⁸ D.M. Pasini, *Vita, e virtù del venerabile servo di Dio p. f. Gioan Vincenzo Ferreri...*, Palermo 1699. Dell'edizione del '64, ignota al Mongitore, ne fa cenno il Di Marzo in nota all'Auria cit. supra. lasciando il sospetto che possa ritrovarsi presso la BCPa tra il patrimonio non censito.

⁸⁹ F.A. Monforte, *L'allegrezza richiamata: orazione per i funerali di fra Vincenzo Ferreri...*, Palermo 1662.

⁹⁰ M. Del Giudice, *Compendiaria notizia della festa di s. Rosalia...*, Palermo 1695.

⁹¹ A. Anzelmo, *Paolo Amato siciliano...*, pp. 180-181. La soluzione angolare, paraste sovrapposte con capitello ionico, con variante al fusto, ritornerà nell'arco effimero della Nazione milanese progettato da Andrea Palma, per la coronazione di Vittorio Amedeo d'Aosta nel 1714, nelle architetture della ricostruita Val di Noto.

⁹² Secondo il catalogo online (acc. 29.12.2017) a F. Amato vanno ascritte: *San Giuseppe che insegna a leggere a Gesù Bambino, San Girolamo nel deserto, Sacra famiglia con S. Giovannino, Madonna con Bambino, Riposo durante la fuga in Egitto, San Cristoforo*. E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris 1999. Le attuali collocazioni, se non dirimenti, lasciano pensare ad attività lontana dall'ambiente siciliano.

⁹³ Altro esemplare del *San Cristoforo* presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano datato 1600/1624. lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/H0110-04827/ (aggiornata al 28/05/2019).

⁹⁴ F. De Boni, *Biografia degli artisti*. Venezia 1840, pp.20-21; si veda anche J.B. Ladvocat, *Dizionario storico...*, Bassano del Grappa 1773, Tomo I, p. 57 sub voce, Amato (Giannantonio d').

⁹⁵ *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960.

⁹⁶ F. Morabito, *Catania liberata...*, Catania 1669. Nelle note generali il S.B.N. annota «Antip. con stemma del dedicatario, Pietro Moncada, incisa da Francesco Amato». Sul Morabito poeta, librettista e drammaturgo, A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. I, p.230.

⁹⁷ T. Tedeschi, *Breue raguaglio degl'incendi di Mongibello auuenuti in quest'anno 1669...*, Napoli 1669, dedicato a don Carlo Gaetani dell'Aquila portolano di Catania. F. Ferrara, *Storia di Catania...*, Catania 1829, p. 196, dice il dedicatario secreto di Catania. Sul Tedeschi, A. Mongitore, *Bibliotheca sicula...*, 1714, T. II, p. 264.

⁹⁸ A fine 2023 riporta: «Frontespizio con incisione e altro frontespizio».

LA COMMITTENZA DELL'ARCIVESCOVO FERDINANDO BAZÁN DE BENAVIDES NELLA PALERMO DELLE UTOPIE

DI GIROLAMO ANDREA GABRIELE GUADAGNA

Gli uomini grandi, come le istorie con più esempi ci ricordano, memorabile fu spesso volte il giorno della lor nascita¹

Il passo introduttivo alla vita di Monsignor don Ferdinando Bazán de Benavides (Fig. 1) tratto dagli *Elogj accademici della Società degli spensierati di Rossano* – edito a Napoli nel 1703 da Giacinto Gimma – è prova inconfutabile che la data di nascita di Ferdinando Bazán, il 29 aprile 1627, rappresentasse un giorno «memorabile» poiché oltre a ricadere nel commemorativo «dedicato alla solennità di S. Pietro Martire, inquisitore del S. Ufficio nella cristianità»², andò a coincidere con una serie di eventi nodali quali furono «la possessione del canonicato di Campostella; indi dell'arcivescovado di Palermo»³.

E le fonti erudite del tempo sembrano dargli ragione, in quanto, secondo l'annotatore di patrie memorie Antonino Mongitore, non a caso il 29 aprile

fu dottorato in Salamanca l'istesso giorno, nell'istesso giorno fu ammesso al canonicato di San Giacomo in Saragoza d'Aragona, prese possesso di inquisitore in Spagna altresì nell'istesso giorno, e finalmente l'istesso giorno di San Petro venne in Palermo e prese possessione dell'arcivescovato⁴.

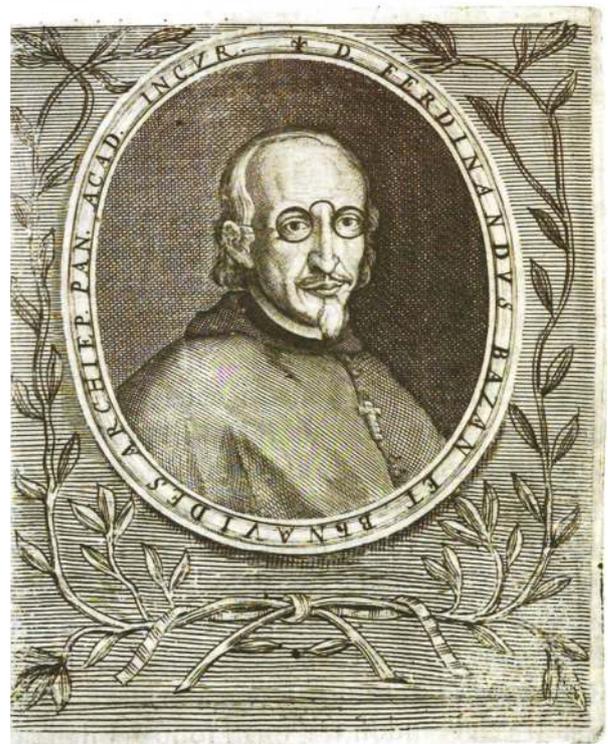


Fig. 1. Ritratto di Monsignor don Ferdinando Bazán de Benavides, 1703, in Giacinto Gimma, *Elogj accademici della Società degli spensierati di Rossano*, Napoli 1703.

La sua biografia di certo non manca di allegorie erudite, ma quale conoscenza storiografica possediamo oggi di Ferdinando Bazán?

Comprendere e assumere in partenza questi fattori significa quindi non limitarsi solo a costruire spiegazioni biografiche, ma decifrare un intero contesto, la situazione contingente e le convenzioni di una storia ancora tutta da scrivere.

Tuttavia, il non allinearsi alle fonti militanti di Giacinto Gimma e del canonico Antonino Mongitore, per quanto costituiscano soltanto una base di partenza, porterebbe a scelte interpretative non facili.

Palermitano per nascita, figlio di Alvaro de Bazán Manrique de Lara, III marchese di Santa Cruz e I marchese del Viso, secondo quanto annotato nel 1728 dal padre Giovanni Maria Amato nel *De principe templo panormitano*, Ferdinando Bazán «ricevette l'acqua santa del battesimo nella chiesa parrocchiale di San Nicola alla Kalsa»⁵. Se prestiamo fede alle parole degli eruditi apprendiamo inoltre che Ferdinando fu esponente di una famiglia appartenente all'aristocrazia di ascendenza iberica la quale, grazie anche all'avvicinarsi del potere politico e religioso, si distinse «tra le altre della Spagna per le Commende degli Ordini militari, e per gli bastoni de' Generali; per gli Pastorali Bacoli, e per le Signorie: per le Viscontee similmente, e per il Grandato così tra' Castigliani, come tra gli Spagnuoli»⁶.

Le fonti non lasciano dubbi sul fatto che Ferdinando Bazán ricevette un'accurata educazione, infatti, come annota ancora l'erudito napoletano:

*tolto agli agi della sua casa, fu inviato allo studio di Salamanca, madre delle buone discipline; ove invece di passar gli anni giovanili tra le morbidezze cavalleresche, si applicò all'acquisto delle umane lettere, della Filosofia e della Teologia; e coltivando l'ingegno anche nelle fatiche delle Leggi, e di molte scienze, in età d'anni diecenove, n'ottenne l'onorevole laurea di Bacelliere*⁷.

Ma ancora dovette essere un uomo interessato al contesto europeo, e ciò lo dimostra il fatto che, come scrive in termini elogiativi Antonino Mongitore, Ferdinando Bazán «In Madrid aprì nella propria casa un'Accademia di Filosofia Morale e Naturale e d'Erudizione per proprio esercizio, ed altrui giovamento»⁸.

Intrapresa la carriera ecclesiastica ricoprì una serie di incarichi di prestigio che lo portarono ad essere uno dei principali artefici della politica curiale sotto i pontefici Alessandro VII, Clemente IX, Clemente X, Innocenzo XI e Innocenzo XII.

Eppure, l'apice della sua carriera giunse solamente nell'anno 1685 quando re Carlo II lo elesse quale nuovo arcivescovo di Palermo «per cedola reale data in Madrid a 26 di settembre 1685, e confermato per bolla data in Roma a primo aprile 1686 dal pontefice Innocenzo XI, eseguite in Palermo a 29 aprile 1686»⁹; e fu così che il 27 febbraio «primo giorno di quaresima partì una galera di Sicilia per andar in Napoli a prendere il nuovo arcivescovo di Palermo»¹⁰.

Quella del 29 aprile 1686 dovette essere una limpida giornata di inizio primavera, quando sulla galera Ferdinando Bazán avvistò le sponde della Sicilia. In effetti era solo un adolescente quando aveva lasciato per la prima volta l'isola e adesso vi ritornava all'età di cinquantanove anni, dopo ben oltre quarant'anni passati in Spagna. Il suo arcivescovado, così come scrive ancora il canonico palermitano, fu solennemente celebrato come di consuetudine il giorno successivo con la consegna del «sacro pallio» avvenuta per mano dell'arcivescovo di Monreale «don Giovanni Roano

e Corriero, nella chiesa di San Giuseppe de' padri Teatini»¹¹. Gli succedeva a quello di Jaime de Palafox y Cardona (1677-1684) durato appena sette anni per non essere piaciuto al popolo palermitano¹².

Del resto, la città di Palermo, in questi lunghi anni di assenza, non era più come quando l'aveva lasciata, era divenuta, per dirla con Maria Giuffrè, una "Palermo delle utopie"¹³. La riprova di questa teoria formulata dalla storica, ci viene da quanto avvenuto in effetti nel successivo quarto di secolo con una tripartizione alquanto significativa: il completamento dell'intero assetto urbano, le committenze arcivescovili e religiose in parallelo alle attività per altre famiglie della consorteria palermitana in fase di crisi ma anche alla vigilia della ripresa. Nuovi palazzi e nuove chiese, dunque, avevano cambiato il suo volto e il suo animo, e inevitabilmente si erano instaurate altre e nuove relazioni di potere.

Non si può contestare che il suo arrivo coincise con l'anno dei grandi cambiamenti ideologici e artistici chiaramente percepibili nel grandioso apparato scenografico progettato per la prima volta in scala monumentale dall'architetto Paolo Amato

(Fig. 2) in onore di Santa Rosalia e impresso da Michele Del Giudice nel suo *Palermo Magnifico*¹⁴, e nel poliedrico Atlante, noto come il *Teatro Geografico Antiguo y Moderno del Reyno de Sicilia*¹⁵ – legato molto probabilmente alla committenza del viceré Francisco de Benavides (1678-1687), conte de Santisteban -, allo scopo di mostrare con orgoglio il processo di restaurazione monarchica intrapresa dal medesimo viceré, così come il voler celebrare la fondazione di "due" capitali del regno, Palermo e Messina, in un periodo nel quale la seconda aveva ormai perso questo "titolo" e il relativo prestigio, in seguito alla repressione della rivolta del 1674-78.

Ma sarebbe pretestuoso negare che alla data 1686 il sistema politico e al contempo la cultura artistica palermitana si fosse avviata da sola alla sperimentazione di nuovi linguaggi; trasversalmente tutta l'Europa stava riformando i suoi repertori figurativi per le aspettative di prestigio e di propaganda politico-religiosa.



Fig. 2. Paolo Amato, Apparato effimero realizzato nella Cattedrale di Palermo per la festa di Santa Rosalia nel 1686, in Michele Del Giudice, *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno 1686. Rinovando le feste dell'invenzione della gloriosa sua cittadina S. Rosalia osservato, e descritto dal P.D. Michele Del Giudice casinese. All'illustrissimo Senato, in Palermo per Tomaso Rummulo 1686.*

La Chiesa com'è noto, nell'ultimo quarto del secolo XVII, celebrava il successo delle missioni cristiane in tutto il mondo: dalle Americhe al lontano Oriente, attraverso l'apostolato di ordini controriformistici, in primo luogo la Compagnia di Gesù, ma anche da parte di antichi ordini come Domenicani e Francescani. Ma più di ogni altra cosa festeggiava le vittorie contro i turchi a Chocim (1673), a Vienna (1683), fino alla riconquista di Buda (1686). Questi fattori generarono un irrefrenabile entusiasmo nella cristianità e nell'arte, la quale, attingendo all'allegoria dell'auriga alata trainata da un bianco cavallo che conduceva verso il mondo delle idee descritto da Platone, rappresentò al meglio la vittoria sul mondo della concupiscenza¹⁶. L'arte, dunque, era divenuta lo strumento più idoneo per rendere manifeste le aspirazioni trionfistiche della cristianità dal momento che si trattava di un'immagine ufficiale e come tale destinata a offrire un'immagine vittoriosa.

Questo apologo sembrerebbe una delle premesse ovvie per una vicenda singolare: eppure potrebbero essere proprio queste le sintesi del complesso rapporto che per oltre un decennio si snodò fra l'arcivescovo e la città di Palermo; indubbiamente, il capitolo della committenza di Ferdinando Bazán sarà ben più complesso.

Una circostanza senza dubbio sorprendente, se teniamo conto dei suoi predecessori, fu la sua abilità nella *captatio benevolentiae*, strategica o empatica che sia stata, mostrata nei confronti dei poveri palermitani donando loro un generoso quantitativo di pane giornaliero che distribuiva davanti la porta del palazzo arcivescovile e in somma di denaro nella festività di San Ferdinando¹⁷.

Probabilmente, dietro questo ardore protagonistico, si cela un uomo dotato di grandi sensibilità e curiosità versate tanto nel campo della botanica quanto in quello dell'ornitologia, ai quali dedicava buona parte del suo tempo parallelamente alla sua carica ecclesiastica¹⁸. Numerose poi sono le testimonianze che consentono di analizzare altri suoi interessi culturali. Essi suggeriscono quelle che erano le sue predilezioni, i suoi gusti, le sue passioni, potremmo anche dire manie, le quali mostrano una poliedrica personalità. Tuttavia, per quanto nella sua contabilità si faccia spesso riferimento all'acquisto di libri, sui titoli abbiamo poche informazioni precise. La sua biblioteca spazia dalle discipline teologiche, filosofiche, storiche e geografiche, dunque, una sorta di *theatrum omnium disciplinarum*. Alcuni testi presenti negli scaffali della sua biblioteca sono l'atlante del fiammingo «Abbram Ortelio» che fece «inquadernare dorare e mettere fibbii»¹⁹ i «5 tomi della filosofia del Gulduccio»²⁰ e ancora «cinque tomi del Padre Mamiliano Sandei»²¹. Né si può negare che fu senza ombra di dubbio un grande estimatore di cioccolata profumata alla vaniglia, cannella e muschio «all'uso di Spagna» che puntualmente faceva preparare da un cuoco esperto²², seguita dalla sua passione per il tabacco «del Brasil»²³.

I suoi primi anni a Palermo, tuttavia, non sembrano palesare particolari rapporti strategici e interessi verso un atteggiamento di rinnovo in campo culturale. Ferdinando Bazán si diede un tempo di riflessione; un giusto atteggiamento che, probabilmente, derivò dal fattore di essere nuovo in una sede diplomatica e curiale alquanto emblematica, come quella palermitana, nella quale doveva imparare a muoversi con una certa disinvoltura.

Anche se ancora oggi rimangono sospesi molteplici quesiti che potrebbero meglio illuminare le storie celate di un intero secolo, certo è che al sagace clima cultura-

le palermitano, nel quale esprimevano tutto il loro furore creativo architetti, pittori, scultori, orefici, mobiliari, si affiancava, come ha ben illustrato Vincenzo Abbate²⁴, l'interesse irrequieto del collezionismo al quale l'arcivescovo non dovette essere di certo estraneo.

Ma a oggi possediamo solo un'eco sbiadita della sua collezione e le scarse notizie in nostro possesso rendono problematico il tentativo di ricostruirla. Nondimeno dai minuziosi pagamenti si avverte tutto il sentore che Ferdinando Bazán avesse creato una *Schatz-und Wunderkammern* davvero eccezionale.

Nelle sue stanze erano presenti «li retratti delli signori Re e Regina» che dovette portare direttamente dalla Spagna, il quadro della «Madre di Dio delli Dolori», un «Santo Christo Crocifisso d'avolio» fatto realizzare a Palermo nel 1687 che poggiava su «un casciarello d'ebano», «dui immagini di corallo, una della Madre di Dio della Annuntiata et altra di Santa Rosalia con suoi pedi di corallo» acquistati da mastro Petro Antonio Senaturi per 22 onze, un quadro «di San Genonimo che tiene sua illustrissima allo capizzo della sua camera»²⁵, come ancora uno del «Re nostro signore don Ferdinando» e altri quadri dai soggetti non specificati e molti oggetti d'argento fatti realizzare dal poco noto argentiere Domenico Fulco/Falco²⁶.

Nell'ambito dei suoi interessi scientifici, e dunque di un collezionismo più ricercato, nelle sue raccolte non mancarono strumenti astronomici e meccanici quali «una carta stampata del globo celeste e terrestre», alcune «mappi d'eligami celesti e terrestri che si stanno inprimendo in Roma», un «pappamundo terrestre venuto da Venetia» e ancora un «globo celeste venuto da Roma» la quale somma fu versata al principe Angelo Marino²⁷.

Tuttavia, qui non siamo di fronte a un semplice interesse collezionistico, ma piuttosto dinanzi all'acquisto di un aggiornato materiale didattico che Ferdinando Bazán faceva giungere da tutta Italia, e forse anche da tutta Europa, per «servitio» dell'Accademia fondata nel 1687 da lui stesso, alla quale fu dato il nome dei Canonisti²⁸.

Accanto a questi *thesauri* però non bisogna dimenticare la raccolta di *naturalia* e *mirabilia* che, soprattutto per un uomo religioso, costituivano le reliquie dei santi. Questi sacri resti investirono ovviamente un ambiente più ristretto, culturalmente devoto e allo stesso tempo scaramantico. Facevano bella mostra nei suoi appartamenti il reliquiario di San Pietro Martire, fatto realizzare dall'argentiere Gaspare Duro nel 1692²⁹, e il «reliquiario del sangue di San Francesco di Sales di filigrana», anch'esso realizzato nello stesso anno ma da un anonimo argentiere palermitano³⁰.

Quanto detto basterebbe per riconsiderare la percezione di Ferdinando Bazán che sino ad ora sembrava essere stata più quella di un uomo distaccato dal contesto storico palermitano; ma invece siamo di fronte a un vero protagonista dotato di ottime sensibilità culturali, spirito di adattamento e carattere machiavellico.

Ma le sue abilità collezionistiche emergono più nel fatto di possedere un'opera di indiscusso valore per quei tempi, ovvero quella «Madonna della Pietà di Michiel Angelo Bonarrotta» che il canonico Antonino Mongitore dice esser stata «portata da monsignor fondatore da Spagna»³¹ e che oggi vediamo collocata, per volere dello stesso arcivescovo, nell'altare maggiore della chiesa dell'Immacolata Concezione e dei Santi Pietro e Paolo annessa all'ospedale dei sacerdoti di Palermo (Fig. 3).

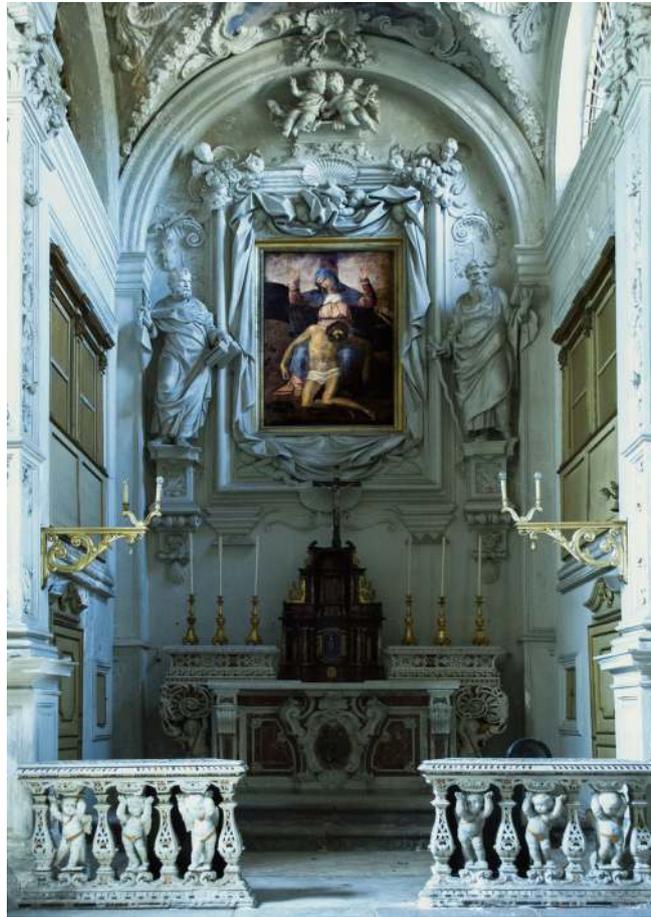


Fig. 3. Filippo Tancredi, 1697, *Madre dei dolori*, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.

L'opera in questione appare interessante da molti punti di vista. La *Pietà* o *Mater Dolorosa* realizzata da Michelangelo Buonarroti, nota attraverso innumerevoli repliche derivate dall'originale, divenne sin da subito un soggetto celebre e fu reinterpretata in pittura da Marcello Venusti (Fig. 4) e da innumerevoli disegni perlopiù eseguiti da Giulio Clovio (Fig. 5). Non sappiamo però se Ferdinando Bazán seppe mai che l'originale michelangiolesco, riconosciuto oggi nella *Mater Dolorosa* dell'Isabella Stewart Garden Museum di Boston, fosse restato sotto forma di disegno e che l'artista ne aveva fatto dono alla marchesa di Pescara Vittoria Colonna intorno al 1540³². La composizione e la pregnante novità iconografica della *Mater Dolorosa* era derivata, com'è noto, dall'inteso dialogo avvenuto per corrispondenza tra l'artista e la marchesa, e il tema, ovvero l'intimo momento sul dolore provato da Maria durante la passione e morte del Figlio, attingeva direttamente dall'opera in prosa, *Pianto sopra la Passione di Chirsto*, scritta dalla stessa marchesa in pieno clima valdesiano-ochiniano³³.

Alcuni aspetti legati a questo processo creativo furono accuratamente esposti da Ascanio Condivi (1525-1574), discepolo e biografo di Michelangelo Buonarroti:



Fig. 4. Marcello Venusti, da Michelangelo Buonarroti, *Madre dei dolori*, Torino, collezione privata.



Fig. 5. Giulio Clovio, da Marcello Venusti, *Madre dei dolori*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, inv. 5237/162.

Fece, a requisizione di questa signora, un Cristo ignudo, quando è tolto di croce; il quale, come corpo morto abbandonato, cascherebbe a' piedi della sua santissima Madre, se da due agnoletti non fosse sostenuto a braccia. Ma ella sotto la croce, stando a sedere con volto lacrimoso e dolente, alza al cielo ambe le mani a braccia aperte, con un cotal detto, che nel troncon della croce scritto si legge: Non vi si pensa quanto sangue costa!³⁴

Prima di inoltrarci nell'argomento va premessa una considerazione non per nulla secondaria: ovvero che il dipinto palermitano, ritenuto opera originale di Michelangelo già al tempo di Antonino Mongitore sino agli eruditi ottocenteschi³⁵ (mentre più esattamente fu assegnata alla produzione di Marcello Venusti dai contemporanei), in realtà altro non è che una copia eseguita dal pittore messinese Filippo Tancredi nel 1697³⁶ (Fig. 6). La notizia sembra tradire clamorosamente le aspettative degli storici e in particolare quelle di Vincenzo Abbate³⁷. Certo opere originali di celebri artisti italiani ed europei erano giunte in Sicilia in tutto il Cinquecento e oltre, ma non è da escludere che la copia eseguita nel 1697 non possa essere stata esemplificata sulla base dell'opera originale posseduta dall'arcivescovo, così come afferma lo stesso Mongitore, e come sembrerebbe da un pagamento di 4 onze effettuato già nel giugno del 1686 per «una cornice dorata per la Madre di Dio delli Dolori»³⁸.

Nella tela di Palermo, ad esempio, compaiono alcuni elementi che indurrebbero a crederlo. Innanzitutto, non è una copia pedissequa tratta da un'incisione, e la presenza

La committenza dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides
 Girolamo Andrea Gabriele Guadagna



Fig. 6. Filippo Tancredi, 1697, *Madre dei dolori*, particolare, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.

*spiriti d'eccezione, che l'adorano) non si sforzi di possederne qualche reliquia e, perlomeno, di tale opera non faccia fare parecchie copie, in modo da poterle più facilmente acquistare*⁴¹.

Del resto per un attento collezionista, come Ferdinando Bazán, il fatto di possedere un'opera "originale" di Michelangelo Buonarroti, giustamente considerato l'artista più geniale dei suoi tempi, doveva costituire senza ombra di dubbio motivo di vanto; ragion per cui privarsene non sarebbe stata un'azione indolore. La scelta di farne eseguire una copia potrebbe essere una logica conseguenza, e del resto, come vedremo in seguito, non resterà un caso isolato. In realtà, aldilà che il dipinto possa essere una copia settecentesca, viene a configurarsi un altro aspetto interessante: ovvero il vivo interesse e il nitido orientamento culturale che in quegli anni andava a catalizzare le scelte del collezionismo palermitano in piena sintonia con i gusti europei per la pittura cinquecentesca e in particolare della stretta cerchia michelangiotesca e raffaellesca. Ad ogni modo bisogna qui chiedersi quanto, in questo contesto culturale legato alle bramosie collezionistiche isolane, abbia potuto incidere il ruolo di Ferdinando Bazán e del suo vicario generale Francesco Girgenti nei confronti dello storiografo del Senato palermitano Vincenzo Auria (1625-1710) se quando pubblicava, nel 1698, *Il Gagno Redivivo*, l'opera veniva espressamente dedicata a questi due illustri personaggi. Altrettanto significativa è la scelta di riservare il capitolo finale interamente alle *Memorie di Vincenzo Romano pittore palermitano*, ritenendolo uno dei più eccellenti seguaci di Polidoro Caldara da Caravaggio e «degno imitatore delle grandezze romane»⁴².

della firma marcello venu f., cosa che non compare nei disegni e nelle incisioni, già da sola renderebbe attendibile l'ipotesi. Va considerato inoltre come le scelte cromatiche adottate dal copista siano piuttosto terrose e cupe a differenza delle altre varianti ritenute ormai certe di Marcello Venusti, le quali invece mostrano una tavolozza più squillante e fredda, rinvenuta successivamente attraverso attenti restauri³⁹. È pertanto ipotizzabile, quindi, che l'autore della copia fosse stato condizionato dai toni opacizzati in cui versava l'originale nel momento in cui la riprodusse.

Il tema delle copie⁴⁰, tuttavia, resta ancora oggi difficile da decifrare in virtù del fatto che questa fu una pratica molto diffusa già ai tempi di Michelangelo Buonarroti; è lo stesso ad affermarlo:

Sappiamo infatti che in Italia non esiste principe, nobile, privato, o persona di qualche importanza che, sebbene poco curiosa della divina pittura (non parlo degli

Nondimeno, in tali temperie di sentito *revival* stupisce come i palermitani abbiano potuto rinunciare al famoso *Spasimo di Sicilia* eseguito da Raffaello e giunto a Palermo entro il 1517 per poi donarlo, dietro uno storicizzato inganno, all'avidissimo Filippo IV di Spagna⁴³.

Un'altra questione opaca, considerando le saltuarie informazioni documentarie, è costituita dalla tela che rappresenta *San Ferdinando III re di Castiglia che implora dalla Vergine la vittoria contro i Mori* (Fig. 7), che oggi vediamo all'interno della stessa chiesa nell'altare della parete sinistra⁴⁴.

Nelle fonti manoscritte di Antonino Mongitore questo dipinto fu assegnato alla produzione di uno sconosciuto Vincenzo Tancredi, ma dovette trattarsi di una disattenzione dell'autore, in quanto non è nota l'esistenza di tal pittore. Nelle sue

intenzioni vi era forse quella di richiamare il pittore messinese Filippo Tancredi? Nelle *Memorie* degli artisti siciliani dello stesso Mongitore, opera rimasta perlopiù allo stato di abbozzo, infatti non compare una voce corrispondente a questo pittore, né d'altro canto l'opera compare nell'elenco del pittore messinese. A questo punto vien da chiedersi se l'autore intendesse piuttosto Vincenzo Marchese, l'unico pittore operante in quegli anni che abbia questo nome⁴⁵. A quanto sembra, anche se qui le formule devono piuttosto allarmare, in data 24 settembre 1689, fu erogata la somma di onze 3.10 a favore del pittore Vincenzo Marchese «per pittura del Santo re don Ferdinando e per mastria del Santo Christo»⁴⁶.

Ad ogni modo, essendo andate totalmente perdute le opere di Vincenzo Marchese, tentare di stabilire un confronto stilistico, allo scopo di formulare una nuova attribuzione, risulterebbe problematico; ciò nonostante questo coinvolgimento amplia il quadro delle nostre conoscenze ma non tale da riuscire a dare una risposta agli interrogativi relativi al pittore palermitano.

D'altro canto, Vincenzo Marchese per la storiografia contemporanea è un pittore rimasto senza un volto, ma la sua opera fu ben nota agli eruditi; di lui, ad esempio, fa menzione lo storico messinese Francesco Susinno:

*Asseriva Filippo che il predetto di Grano era un artiere miglior che lui, e però in Palermo egli veniva a lui preferito per la sua vaghezza; Vincenzo Marchesi, pittore che si era avanzato ne' studi di Roma, gloriandosi di fare il contrapposto a Filippo, cercava oscurarlo co' suoi rotti colori, diciamo noi attossicati, e pure non riuscendoli, ebbe per forza a danneggiare se stesso*⁴⁷.



Fig. 7. Giuseppe Passeri o Vincenzo Marchesi, 1686 ca., *San Ferdinando III re di Castiglia che implora dalla Vergine la vittoria contro i Mori*, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.



Fig. 8. Giuseppe Passeri, 1686 ca., *San Ferdinando III re di Castiglia che implora dalla Vergine la vittoria contro i Mori*, Oxford. Ashmolean museum.

Da tale giudizio negativo, nondimeno, apprendiamo alcune notizie riguardanti il pittore, ovvero quella di una formazione romana e l'altra di un'accesa rivalità con il messinese Filippo Tancredi, il che appare senz'altro stimolante soprattutto nel momento in cui i due pittori compaiono nella scena palermitana, intorno alla metà degli anni Ottanta del Seicento, che è rappresentato dalla diffusione dei modelli romani di Carlo Maratta e dell'arrivo in città del suo dipinto rappresentante la *Madonna del Santissimo Rosario*, realizzata per l'oratorio del Santissimo Rosario in Santa Cita⁴⁸. Il pittore che realizzò il dipinto per l'arcivescovo palesa evidenti rapporti con l'ambiente romano e con la tradizione classica di Carlo Maratta, ma se è vero che Vincenzo Marchese fu a Roma, presumibilmente nella bottega del Maratta, è possibile anche che abbia conosciuto Giuseppe Passeri, autore di un disegno (Fig. 8), oggi conservato al Ashmolean museum di Oxford⁴⁹, in stretta relazione con la composizione del dipinto palermitano nel quale le figure sono sostanzialmente disposte in modo identico, ma maggiormente di scorcio.

A questo punto si pone il problema di capire se l'opera possa ritenersi o del Marchese o del Passeri.

A rendere maggiormente problematica l'attribuzione è l'assenza di note di pagamento relative a questo dipinto il che tutto farebbe supportare un'ulteriore ipotesi che Ferdinando Bazán, trovandosi a Roma prima di prendere possesso dell'arcivescovado a

Palermo, abbia incaricato al pittore romano di realizzare il dipinto, quindi databile al 1686, in pieno influsso marattesco.

Di carattere diametralmente opposto appaiono le promozioni artistiche da parte di Ferdinando Bazán all'interno della Cattedrale di Palermo. Il nuovo arcivescovo non sembra mostrare alcun interesse nell'arredo interno ed esterno della principale chiesa palermitana; atteggiamento che non riflette per certi versi la parabola dei suoi ultimi predecessori, come ad esempio furono Martín de León Cárdenas, Pietro Martínez y Rubio, Juan Lozano e Jaime de Palafox y Cardona⁵⁰, i quali avevano omaggiato il tempio di pregevoli manufatti liturgici e aggiunte architettoniche allo scopo di poter esercitare la devozione dei "nuovi santi", apponendo i propri nomi all'interno di lapidi, cappelle o nelle opere stesse.

Tuttavia gli unici atti di ossequio nei riguardi della Cattedrale a noi noti sono costituiti nell'averla dotata nel 1688 di due teche porta particole, una di maggiori dimensioni e una più piccola nella quale si legge: *Ill.mo Rev.mo D.no D. Ferdinando de Bazán Archep.o Pan.o Can.o D. Isidoro Navarro et D. Ignatio Termine Fabricae Praefectis 1688*⁵¹, oggi esposte nel Tesoro della Cattedrale di Palermo; e nell'aver fatto realizzare, entro il mese di dicembre 1692, «una sedia per servitio del Santissimo Sacramento della Maggiore chiesa»⁵², oggi perduta o non ancora identificata.

Se dunque comuni erano state sinora le imprese di questi antesignani, oltremodo diverse furono le azioni di Ferdinando Bazán, promuovendo invece interventi rivolti su scala urbana realizzati tra Palermo e Baida, luogo dove l'arcivescovado palermitano possedeva ormai da secoli una "casa di delizie". Ed è proprio qui che il nuovo arcivescovo intende investire le sue finanze, forse con lo scopo di creare all'interno del palazzo di San Giovanni un centro di applicazioni scientifiche per intrattenersi in conviti e ozi umanistici?

L'antico palazzo sorgeva in una posizione privilegiata su un declino collinare dominando, allora come oggi, l'intero panorama sulla città di Palermo. Indubbiamente qui Ferdinando Bazán era solito trascorrere lunghi periodi dell'anno «ristorando le forze cadenti coll'amenità del luogo e bontà dell'aria»⁵³ e dove poteva mettere in pratica le sue curiosità botaniche immerso nelle specie mediterranee che offriva la campagna circostante di Baida; tanto da non riuscire a privarsene nei periodi di assenza se, nel 1692, inviava un anonimo pittore «per copiare il boschetto delle montagne»⁵⁴. A quell'epoca Baida di certo doveva apparire una straordinaria *concinnitas* tra natura e antichità e questo aspetto singolare non poteva lasciarlo indifferente. Pertanto, non sorprenderebbe che la casa delle delizie fosse stata prescelta come sede nella quale potere mettere in atto, insieme ai membri della sua Accademia, il tema della *natura iuxta propria principia*, introdotto a Roma nel 1565 da Bernardino Telesio.

Per ritornare sulle sue iniziative urbanistiche, il primo atto rintracciato risale infatti al 10 marzo del 1690, quando alla presenza di Bernardino Jordan, suo procuratore, e di Isidoro Mazzola, *camperium et extimatorum* della corte arcivescovile di Palermo, fu messo a bando «la fabrica di un nuovo ponte da farsi a bocca di falco nello loco della Saetta Senda del detto arcivescovado», la quale veniva deliberata a favore dei mastri Giovanni Giuffrida, Giacomo Baddo e Leonardo Benso «tamquam minores offerentes»⁵⁵. Dai capitoli che seguono si evince chiaramente che il ponte doveva essere realizzato *ex novo* sopra il corso del fiume Galli nello spazio di otto anni:

e doppo cavati li detti fossi detti mastri doveranno fabricare tutto il massizzo del pidamento delli pilastri massizzi di fabrica, quali pilastri che doveranno tenere detto arco doveranno essere fatti cum soi pedamenti per infine che si trova la roccha e il sodo, e finiti detti pidamenti doverà detto stagliante esser obligato a pedichiano tamquam fare li facci delli pilastri sodi di ciacha di altezza palmi sei intagliati et acculturati di longhezza ogni pezzo almeno deve essere palmi dui e di letto palmi dui, bene e magistribilmente per ogni lato⁵⁶.

Tra le altre condizioni fu sottolineato che i mastri avrebbero dovuto fare «la sua saia che sarà canni dudici con suo madunato di tuffo sotto e sopra maduni di Termini, e sopra intuffata fatta con suoi mascillara di ogni lato palmi dui di ogni verso, pure in facci amadonato ad altezza di palmo uno»; inoltre, una volta terminata l'architettura, fare «sculpire l'armi di monsignor illustrissimo a loro spese in due parte di detto ponte»⁵⁷.

Ma, oltre a questo viadotto urgeva rinnovare la strada che da Palermo conduceva a Baida. E fu così che, in data 13 maggio 1693, il *magister* Paolo Schillaci contraeva i suoi obblighi nei confronti del procuratore generale nel dovere:

Inchianare e mettere in chiano la strada che acchiana a Baida incominciando dallo passo di Luparello sino dove si saranno petri o terra di modo tale che l'habia di fare in piano a scarpata, cioè per la parte stretta palmi dudici di vacanti e della parte più longa per quanto al presente, e di modo tale che possa passare la carrozza con la larghezza detta di sopra per la parte più stretta e pure che la scalpata vada calando dalla parte della montagna dal principio sino all'ultimo mezzo palmo di altezza e più nella parte più commoda nella strada longa alla seconda fugha della parte che si va di Palermo habia di lasciare tanto largo che si possi trattenere una carrozza s'intanto che passi l'altra senza darsi fastidio l'una con l'altra⁵⁸.

Per ragioni di spazio, non è possibile qui approfondire questo distinto ambito tematico, anche se l'argomento meriterebbe una maggiore attenzione.

Altre coordinate relative alle iniziative architettoniche intraprese da Ferdinando Bazán si rintracciano all'interno del palazzo arcivescovile di Palermo. La considerevole somma di «onze 981.6.3 spesi in haver fatto due giardini et un gabinetto e per haver fatto alcune pitture, seggi, buffetti, fiori, fontani e per haverci travagliato mastro muratore e mastro d'ascia»⁵⁹, che stanza senza riserva, ha il fine di promuovere una stagione di valorizzazione del palazzo arcivescovile con aggiornamenti architettonici, pittorici, scultorei, ma anche dedicando una singolare attenzione agli arredi e alla composizione di due giardini, determinandone un processo sottile di modificazione. I due giardini sopracitati che Ferdinando Bazán fa realizzare sin da subito, avevano lo scopo di ricreare un luogo di quiete e di isolamento o forse sono il tentativo di ricondurre a Palermo ciò che di nuovo aveva potuto vedere in Spagna? I modelli dei giardini erano di matrice spagnola e la diffusione avvenne grazie al nuovo arcivescovo? Quello delle architetture riservate ai giardini, soprattutto in questo periodo, è un tema particolarmente singolare poiché consente di paragonare linguaggi diversi rivelandone convergenze e divergenze; ma, allo stesso tempo problematico per il ridisegno e la perdita di questi interventi.

Tuttavia, non è improbabile che i giardini del palazzo arcivescovile di Palermo avessero già raggiunto una sua fisionomia con i precedenti arcivescovi e che Ferdinando Bazán a sua volta ne fece sviluppare un successivo assetto con l'inserimento di un

monumentale ninfeo (Fig. 9) il quale doveva essere circondato da un contorno arboreo creato da piante ornamentali e fiori di ogni specie.

Nell'ottobre del 1691, apprendiamo che lo stuccatore Baldassarre Infantolino, per un compenso complessivo di onze 27, si sarebbe obbligato nei confronti di Bernardo Jordan a:

guarnire tutto lo disegno della nova fontana grande al muro del piccolo giardino di monsignor illustrissimo nel palazzo di monsignor illustrissimo d'opera di stucco e croccoli e balata di Genova sopra li cornicioni quanto è di bisogno e tutta quella quantità di raffo è di bisogno di sopra detta fontana per lo spandente dell'acqua per livarla di pirculo il tutto della fontana e di più di fare li colonna pilastri grossi e statua di Nettuno con suo tridenti di stuccho conforme anche fare un delfino sotto li piedi di Nettuno et ultimamente accomodare le petre lambichi per onde va l'acqua et ultimamente spedire quanto è bisogno in detta opera giusta la forma del disegno fatto da don Paulo Amato firmate tanto da detto Infantolino quanto di detto d'Amato ingegnere⁶⁰.

L'architetto che assunse l'onere della progettazione fu Paolo Amato, mentre, alla stessa data, lo scultore, Giuseppe Ragusa si sarebbe obbligato a realizzare le «dui fontani et armi mesi fatti nello giardinello piccolo ordinati dal sacerdote don Paulo Amato»⁶¹. La novità di questo ninfeo⁶² consiste nell'invenzione di una scenografica macchina cadenzata da intrecci "bizzarri", in cui si fondono e contrastano elementi compositivi, non privi di diversificazioni cromatiche dovute all'impiego di materiali diversi. Allo stesso modo si intrecciano parti architettoniche e plastiche, complesse e chiaroscurate, riscontrabili nelle volute e nelle colonne. In tutti questi elementi si sfumano i confini tra architettura e natura, da una parte artificiale e dall'altra spontanea, per restituire all'opera un'espressiva unità organica.

In diverse occasioni la complessità culturale di Paolo Amato è stata in gran parte approcciata⁶³, ma in questa sede occorre mettere in rilievo l'inedito rapporto intercorso tra l'architetto e il presule.

Tuttavia sorge spontaneo l'interrogativo se la committenza di Ferdinando Bazán e il ruolo di Paolo Amato vada inteso quale semplice ricorso a un qualificato architetto, ben noto sulla piazza palermitana, o se invece celi un disegno ben più complesso, tenuto presente che le opere eseguite per



Fig. 9. Baldassarre Infantolino, su disegno di Paolo Amato, 1691, *Ninfeo*, Palermo, palazzo Arcivescovile.

conto del porporato costituiscono solo una parte della poliedrica attività di Paolo Amato, e che quindi bisognerà capire quali possano essere stati i filoni alternativi prevalenti e la sua posizione politica nei confronti dell'arcivescovo.

Grazie ad una serie di notizie inedite individuate proprio nel rendiconto degli *introiti* ed *esiti* personali di Ferdinando Bazán, è ora possibile aggiornare le conoscenze intorno alla sua committenza e di osservare da vicino le dinamiche culturali: i documenti, infatti, forniscono precisazioni e novità su tempi, cantieri e personalità coinvolte.

Sulla validità e sul prestigio non vi è dubbio che l'arcivescovo prescelse come suo architetto il sacerdote don Paolo Amato affidandogli la direzione dei lavori intrapresi all'interno del palazzo arcivescovile. Di fatto, sulla scelta dell'architetto, si può avvertire chiaramente una problematica, nella quale dovette imporsi una certa strumentalizzazione politica e diplomatica. Comunque, se si trattò di contraddistinguere un discorso politico e nello specifico culturale, era ben evidente quale fosse l'opzione privilegiata a Palermo in quegli anni; e di certo un architetto noto come Paolo Amato, del quale tuttavia a Palermo non si era mai messo in discussione il suo talento nella disciplina della matematica e per il disegno architettonico, né l'importanza del suo lavoro svolto da più di vent'anni per il Senato, rappresentava l'eccellenza.

Se andiamo oltre gli aspetti di natura contingente, si riescono a percepire le aspettative logiche che nutriva Ferdinando Bazán di potere concludere in modo brillante la sua carriera ecclesiastica. Quello che qui preme sottolineare non sono tanto le qualità dell'architettura aulica di Paolo Amato o del suo modo grandioso di concepire l'architettura, aspetti del tutto noti e decisamente prevedibili, tanto il desiderio dell'arcivescovo di sviluppare finalmente un edificio in accordo con la politica pontificia imposta con forza in quegli anni dai papi Innocenzo XI Odelaschi e Innocenzo XII Pignatelli.

Il 27 febbraio del 1692 invece è documentato l'intervento del pittore messinese Filippo Tancredi, il quale riceveva onze 16 a completamento di onze 58 «per la pittura dell'oratorio della Coronazione della Vergine, et uncias 40 per la pittura delli dui fonti, uno di Moisè et altro dello Mascarone, e la pittura delli cinque Santi Padroni di Palermo nel cielo della camera di 4 venti, et uncias 2 per havere fatto d'avantaggio di quello havea d'obligatione et accordo fatto per uncias 56»⁶⁴; mentre in data 31 maggio 1695, è documentato un pagamento di onze 6.23 a favore di Filippo Tancredi, il quale, insieme al pittore Domenico di Messina, aveva «pinto un ritratto di monsignore illustrissimo sopra balata di Genova nella camera delli 4 venti e per havere conciato diverse pitture in detta camera»⁶⁵.

A distanza di tre anni, il 25 aprile del 1698, ancora una volta Filippo Tancredi riceveva da Bernardo Jordan un compenso di 3 onze per «per havere fatto un ritratto di monsignore illustrissimo per porsi nello thesauro della madre chiesa»⁶⁶ che potrebbe, con molta probabilità, identificarsi con il ritratto oggi esposto nelle sale del Museo Diocesano di Palermo (Fig. 10).

Un altro aspetto della vita dell'arcivescovo che non va sottovalutato fu lo strumento strategico della sua politica culturale rappresentato dai doni diplomatici e dalla gestione delle opere d'arte, ritenuti il più delle volte dei veri e propri "affari di Stato", che miravano ad affermare la supremazia della politica imperiale.

A conferma di questa sua strategia, fra le sue spese sovente si ritrovano pagamenti per doni inviati ad arcivescovi e prelati di tutta la Sicilia, ma non solo.

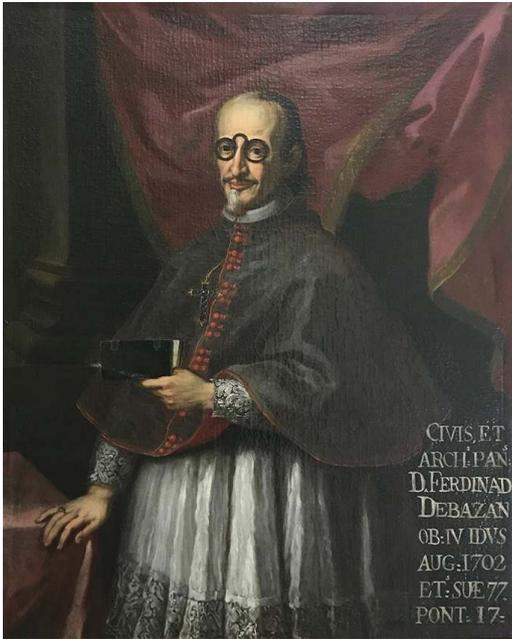


Fig. 10. Filippo Tancredi, 1698, *Ritratto dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides*, Palermo, Museo Diocesano.

una serie di scosse violente devastò più di quaranta città nella zona Sud-Orientale, anche se la sua eco fu avvertita, con minor intensità, anche a Nord-Ovest e in particolare a Palermo.

Il canonico Mongitore, a riguardo, ne fece una consistente narrazione nei suoi *Diari* e in particolar modo di come Ferdinando Bazán, durante il drammatico evento, intervenne nel dar conforto ai fedeli nella loro condizione di improvviso sconvolgimento e «per placare l'ira divina».

Monsignor arcivescovo di Palermo, dal sentire la deplorabile rovina di tante città e terre del regno, riconoscendo la grazia fatta dalla divina bontà alla città di Palermo, alla quale non accadde che lieve danno alle fabbriche e nessuno alle persone, fece risoluzione di manifestare con pubblica dimostrazione l'obbligo per la ricevuta grazia. Si che fece adornare con ottimo apparato il duomo, e in questo giorno celebrò ponteficalmente messa votiva di S. Rosolia in rendimento di grazie alla Santa, come speciale protettrice della città, per la cui intercessione riconobbe la grazia; avendo ne' giorni antecedenti sempre celebrato privatamente nella cappella della Santa, che si tenne sempre aperta con buon numero di candele accese e con concorso di popolo⁶⁹.

In questo contesto, di «devozione novamente accresciuta»⁷⁰ verso la santa patrona di Palermo, il 20 luglio del 1693 l'arcivescovo incaricava il suo procuratore di far realizzare una statua lignea della santa, alta due palmi e con piedistallo, dunque per farne uso privato, allo scultore Alberto Orlando, la quale «detta statua habbia di essere di legname di taglio e che s'habbia da fare conforme è il modello del disegno fatto di crita da detto d'Orlando e che s'habbia da fare di tutto punto finita con sua incarnatura fina alla facci et alle mani e la veste, e la veste e manto di detta gloriosa Santa

Nell'aprile del 1693, in particolare, risulta un pagamento di onze 53.22 per aver fatto realizzare, ancora una volta all'argenteiere Domenico Falco, un reliquiario di Santa Rosalia «mandato da monsignore illustrissimo alla Regina Madre» di Spagna⁶⁷, andato perduto o non ancora identificato; mentre nel dicembre del 1695, fu erogata la cifra di onze 19.14.5 all'argenteiere Andrea Mamingari, pagata dal canonico don Francesco Marchese, «per il prezzo di un calice regalato da monsignor arcivescovo a monsignor vescovo di Siragusa»⁶⁸. Ferdinando Bazán, adesso, sembra essersi inserito a pieno nel mondo curiale, ma a turbare gli eventi, durante la sua carriera ecclesiastica, fu una delle catastrofi più terrificanti mai registratasi sino ad allora nell'intera Sicilia, il fatidico terremoto del gennaio del 1693, precisamente nei giorni 9 e 11, che con

Giroloamo Andrea Gabriele Guadagna
La committenza dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides

Rosalia habbiano da essere travagliati sottili et uniti delicatamente, e doppo rabiscati e dipinti del color della veste che tiene la gloriosa Santa di color fino rabiscati d'oro di crochiula fino e lo pedistallo toccato d'oro imbornuto al maggior segno attratto e magisterio della scoltura con che detta statua finita che sarà di tutto punto come si è detto habbia da essere benvista tanto a detto di Jordan quanto al reverendo sacerdote don Paulo Amato»⁷¹.

La chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo

Se in buona parte è vero che l'autocelebrazione di un pontefice o di un arcivescovo o di un qualsiasi altro ecclesiastico si rappresentava sovente attraverso la declinazione del fare artistico, il movente spirituale, o forse più precisamente l'intima fusione tra potere temporale e potere religioso, non sempre fu motivato da una vera fede/devozione, ma piuttosto di una ragionevole convenienza.

L'operato dell'arcivescovo Bazán trovò, grosso modo negli ultimi anni del suo governo, una forte rispondenza nella «sua singolar carità», alla pari di un San Carlo Borromeo, nel volersi spendere per il bene dei sacerdoti «sventurati», e dunque «volle fondare uno spedale per li sacerdoti infermi, e riparare all'indecenza che si vedeva in Palermo, ove i sacerdoti poveri nell'essere infermi eran costretti a curarsi ne' pubblici spedali con poco decoro della lor dignità»⁷².

Intorno al desiderio di fabbricare un ospedale per i sacerdoti di Palermo con una chiesa annessa, che senz'altro rappresentò dalla solenne posa della prima pietra la più grande impresa artistica di Ferdinando Bazán, non molto si è scritto.

Stando alle testimonianze di Vincenzo Auria⁷³, e più tardi di Antonino Mongitore⁷⁴, l'ospedale fu costruito in continuità con le fabbriche del palazzo arcivescovile in una casa «grande» un tempo posseduta da Giuseppe Sciacca, poi avuta a censo dai *ma-rammieri* della Cattedrale di Palermo per un canone annuale di onze 65⁷⁵.

E in questo luogo sotto la cura dello stesso arcivescovo fece i suoi progressi lo spedale, poiché egli vi esercitava con segnalata esemplarità gli atti della sua fervente carità, servendo i sacerdoti infermi, anche in ginocchio, e a suo esempio molti sacerdoti vi concorrevano a servirli. Indi per ingrandimento dell'opera vi fabbricò la chiesa e a 31 marzo del 1697 gittò ne' fondamenti la sua prima pietra, solennemente benedetta, il padre Francesco Girgenti palermitano della congregazione dell'Oratorio, allora suo vicario generale, poi vescovo di Patti, e intervenne lo stesso arcivescovo assiso nel solio ivi eretto, assistito da' canonici, e pose nel luogo ove fu collocata la prima pietra diverse monete, fra le quali alcuni trionfi, moneta novamente battuta nella Zecca Real di Palermo»⁷⁶.

Alcuni documenti riguardanti la chiesa sono stati resi noti sulle singole azioni da Filippo Meli⁷⁷, dando contezza di nomi, collaboratori, date, relazioni; ma ad oggi si è ha mai fatta attenzione allo spirito con il quale l'arcivescovo palermitano intese far realizzare l'intera opera.

Nello scudo posto al centro dell'arco trionfale vi è annunciato il segno profetico che si esprime compiutamente nel motto UMBRA OBUMBRARET, estratto dal versetto 5.15 degli *Atti degli Apostoli*: «ita ut in plateas eicerent infirmos et ponerent in lectulis et grabattis ut veniente Petro saltim umbra illius obumbraret quemquam eorum» (tanto che portavano gli ammalati persino nelle piazze, ponendoli su lettucci e barelle, perché, quando Pietro passava, almeno la sua ombra coprisse qualcuno di loro).

Da pastore zelante e uomo di pietà, generoso e instancabile nella sua missione, l'arcivescovo intese pertanto far realizzare un edificio permeato da un forte significato metaforico legato alla guarigione dei sacerdoti infermi e, attraverso simboli e allegorie, di riuscire ad esprimere al meglio il miracolo della salvezza.

Seppur di modeste dimensioni, la nuova chiesa si presenta come un esito colto della progettazione persuasiva o, se vogliamo, un connubio equilibrato tra autentico sentimento religioso e capacità di controllo della percezione dell'opera, al fine di realizzare così quel programma di comunicazione umana.

Il cantiere religioso contiene in sé una somma di tante parti autonome, dove non mancano riprese di temi che appartengono alla "tradizione" come nel caso dell'arco trionfale, ma ideate con una capacità di sottrarsi a qualunque tentazione di ingenuità. Partendo dall'arco trionfale (Fig. 11), quindi dalla zona del presbiterio, dato in appalto il 2 aprile del 1698 allo stuccatore Vincenzo Messina e da realizzarsi secondo i disegni e sotto il controllo dell'architetto Paolo Amato⁷⁸, si può notare una ripresa di alcuni temi legati a un classicismo di primo Cinquecento soprattutto in quella dichiarata volontà di attingere ai repertori del «gruttisco et rabisco, panni et altri che sarà



Fig. 11. Vincenzo Messina, su disegno di Paolo Amato, 1698, *Arco trionfale*, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.

ordinato et stucchiarci li fundi delli pilastri di gruttisco ad usanza di Gagini»⁷⁹ ma, allo stesso tempo, una capacità di introdurre la vivace complessità del linguaggio sperimentale di Paolo Amato.

Anche se la composizione dell'intero presbiterio era stata studiata nel dettaglio dall'architetto, il quale tende a mettere in evidenza, all'interno degli aspetti compositivi, l'importanza della tematica decorativa, le capacità tecniche ed espressive di Vincenzo Messina però fanno capolino.

Quello che colpisce di più è lo strano squilibrio di scala che avviene tra le due figure angeliche, realizzate più o meno a grandezza naturale – i quali reggono rispettivamente un medaglione o “teatrino” contenente in una la *conversione di San Paolo* e nell'altro la *consegna delle chiavi a San Pietro* -, e le statue dei Santi apostoli Pietro e Paolo, collocate nella parete di fondo ai fianchi della pala d'altare, compiute con una sproporzione alquanto evidente.

Vien da chiedersi se qui l'intento di Paolo Amato fosse stato di introdurre qualcosa di nuovo o se l'opera realizzata parallelamente da Giacomo Serpotta e dal suo stretto collaboratore Domenico Castelli «con farci tutte quelle figure, pottini, architettura, fogliami, fiorami con suoi mensoli et altro secondo il disegno fatto per detto di Serpotta», dunque solamente approvato da Paolo Amato, in qualche modo abbia creato uno squilibrio.

La distribuzione interna, la regolarità dell'impianto, il linguaggio adottato, la ricca e complessa decorazione, dunque, mostrano chiaramente, seppure in una rigorosa distribuzione di competenze e attente gerarchie, la diversità delle matrici creative che contribuirono a connotare il nuovo edificio ecclesiastico. Dunque, qui si avverte un fare nuovo che appartiene però alle idee progettuali e compositive di Giacomo Serpotta, che dal disegno ai modelli, all'opera compiuta si genera un'instancabile ricerca di varianti e di messe a fuoco progressive.

All'interno di un disegno complessivo improntato da una estrema, seppur grandiosa linearità, l'impronta di Giacomo Serpotta deve ricercarsi soprattutto in alcune raffinate soluzioni di dettaglio, e nell'abile inserimento dei due altari nella sobria intelaiatura della navata.

Il disegno architettonico ideato da Serpotta è uno dei punti più alti della sua sperimentazione plastica attuata nella sua carriera e raggiunge contemporaneamente due risultati significativi per l'estetica del periodo. La prima, che è specifica della poetica serpottiana, tenta di congiungere strettamente l'architettura e la scultura sviluppando al massimo le possibilità che la tecnica plastica offriva nella soluzione di apparati decorativi tridimensionali facendo risaltare le figure a rilievo. La seconda è quella di capovolgere i rapporti tra architettura e scultura, cercando di raggiungere nella seconda il maggior distacco possibile dalla tessitura statica dell'architettura; in poche parole, si crea tra le raffigurazioni in massa plastica un'integrazione con l'architettura, in quanto legata indissolubilmente ad essa, ma contemporaneamente da questa cercano di distaccarsene andando apparentemente contro le leggi fisiche e tentano di esprimere una loro autonomia.

In un'ultima analisi, l'opera – come fu notato da Filippo Meli⁸⁰ – si qualifica soprattutto per il sottile equilibrio tra le parti e la grande eleganza complessiva, secondo uno spirito che è comune a realizzazioni di lui contemporanee, come l'oratorio del

Santissimo Rosario in Santa Cita e di San Lorenzo. Al tempo stesso, non mancano pratiche singolari, tra questi spiccano quattro piccoli inserti paesistici con elementi di architetture classiche posti nei riquadri al di sotto delle finestre, creando una sorta di artificioso chiaroscuro.

Quando vennero pubblicati nel 1934 da Filippo Meli i suoi studi su *La vita e le opere* di Giacomo Serpotta, la posizione dell'autore verso l'opera dell'artista palermitano fu spesso coerente, anche se in quegli anni prevalevano ben altri criteri. Senza dubbio Meli fu il primo a porre l'ardua questione che riguardava da un lato all'autonomia progettuale e dall'altro la diversa qualità scultorea dello stuccatore palermitano.

È interessante, oltre a tutto, rilevare il fatto che Ferdinando Bazán, o forse il suo iconografo, abbia scelto di fare inserire, ai fianchi dell'altare di San Ferdinando, la divinità profana di Ercole, in due aspetti ben diversi, ovvero in lotta con il leone di Nemea, quasi a voler esaltare il valore dimostrato da San Ferdinando contro i Mori, e in riposo (Fig. 12), ossia nel momento in cui l'eroe sta deponendo l'arma dopo aver tagliato la pelle del leone con i suoi stessi artigli (i soli in grado di penetrarlo).

Nelle prescrizioni iconologiche di Cesare Ripa, Ercole fu per eccellenza l'eroe della pompa muscolare, simbolo della forza, dell'astuzia e sogno d'immortalità, qualità che si addicono forse più alla proiezione di uomo al culmine del suo prestigio, ma, non possiamo negare che fu anche il simbolo della salvezza, così come lo definì Panofsky: l'artista medievale «ha trasformato il racconto mitologico in un racconto di salvezza»⁸¹. Ben diverso fu il tema della decorazione ad affresco affrontato nella volta della chiesa (Fig. 13) dal pittore Filippo Tancredi in stretta connessione con la ricerca spaziale sperimentata largamente da Paolo Amato, dove trova nella finta architettura e negli ornati in finto stucco, un'accentuazione particolarmente intensa e innovativa, che la differenzia dalle altre opere del suo contemporaneo Giacomo Amato; dal quale veniva invece utilizzata in connessione più diretta con la struttura architettonica degli invasi spaziali o con le articolazioni degli ordini architettonici.

Il passaggio cruciale nel 1686 del pittore messinese a Palermo dovette costituire alla formazione di un nuovo gusto nella capitale del regno. Per quanto i principali episodi



Fig. 12. Giacomo Serpotta, 1698-1699, *Allegorie di Ercole in lotta con il leone di Nemea; Ercole in riposo, nel momento in cui l'eroe sta deponendo l'arma dopo aver tagliato la pelle del leone con i suoi stessi artigli*, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.

Girolamo Andrea Gabriele Guadagna
 La committenza dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides

Girolamo Andrea Gabriele Guadagna
La committenza dell'arcivescovo Ferdinando Bazán de Benavides



Fig. 13. Filippo Tancredi. 1698, *Assunzione della Vergine*, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.

del pittore siano piuttosto noti, bisogna riconoscere che finora gli studi hanno sempre considerato ogni tappa a sé stante, e il suo soggiorno palermitano rimane per molti aspetti problematico e poco indagato, talvolta esaminato con poca attenzione al quadro complessivo e con il rischio di vistose distorsioni⁸².

La decorazione pittorica fu data in appalto il 25 maggio del 1698 per un compenso complessivo di onze 90. Il pittore qui doveva rappresentare il tema mistico dell'Assunzione di Maria fra i santi apostoli Pietro e Paolo e fare «di quella pittura, disegni, personaggi, architettura, pottini et altri giusta la forma del disegno fatto et con farci tutte quelle altre figure che ordinerà monsignor illustrissima, et con farci anche una balaustrata attorno immediate sopra il cornicione trattizzata d'oro fino con otto tabelloni et fare tutto quello et quanto richiede l'arte, benvista tutta detta opera a detto illustrissimo arcivescovo et suo procuratore generale»⁸³.

Il tema mariano si sviluppa secondo una direttrice ascensionale, oggi in parte illeggibile a causa di vistose lacune, avvolto da una luce dorata che dal centro si irradia verso la sequenza degli angeli, dei due santi apostoli, delle sante vergini palermitane

– Agata, Ninfa, Rosalia, Oliva, Cristina – e delle figure femminili allegoriche della Speranza e della Fede Cattolica, di impronta arcadica, le quali dominano la scena esibendo i loro attributi iconografici.

La tecnica pittorica unisce meticolosamente le masse volumetriche, definisce i panneggi e li modella attraverso la stesura di decise e sottili pennellate intrise di luce, soluzione che concede ai soggetti rappresentati una certa leggerezza.

Il carattere del pittore, dotato di grande versatilità d'ingegno, emerge soprattutto all'interno delle otto quadrature a finto stucco adottate per l'inserimento dei santi vescovi palermitani. Filippo Tancredi, al di là della dipendenza dai prototipi di Luca Giordano e Paolo De Matteis, evidenziati da Citti Siracusano, che la indussero a dire che l'opera mancava «di un vero e proprio tessuto connettivo»⁸⁴, in realtà riesce a personalizzare i notissimi esempi di pitture illusionistiche romane e venete, raggiungendo qui esiti estremamente moderni.

Contemporaneamente agli affreschi della volta, Filippo Tancredi portava avanti altre commesse per conto dell'arcivescovo. Il 3 maggio del 1697, infatti, al pittore veniva pagata la somma di 6 onze «per avere fatto un quadro di Santa Rosalia copia originale del Vannicchi per servizio della nova chiesa dell'infermeria delli reverendi sacerdoti di questa città»⁸⁵ (Fig. 14), opera già ritenuta originale da Glück e Zeri⁸⁶; mentre, il 21



Fig. 14. Filippo Tancredi, 1697, *Santa Rosalia*, Palermo, chiesa dell'Infermeria dei Sacerdoti sotto il titolo dell'Immacolata Concezione e dei santi apostoli Pietro e Paolo.

dicembre dello stesso anno, il medesimo pittore riceverà ancora un importo di 5 onze per aver dipinto «due quadri di tre e dui e menzo cioè uno di San Giuseppe e l'altro di Santa Anna fatti per detto di Tranchedi per servitio di monsignor illustrissimo»⁸⁷, oggi irreperibili.

La scelta di dedicare un altare alla Santa Rosalia all'interno della nuova chiesa, acclamata protettrice di Palermo per il suo operato salvifico contro la peste del 1624, deve poco stupire considerato l'ambito propagandistico di mettere in rilievo il messaggio legato alla salvezza. Come si è visto, nel 1693 era stato lo stesso arcivescovo a invocare la santa per renderle omaggio della mancata distruzione della città di Palermo durante il terremoto del 1693, glorificandola con messe solenni, ma del tutto singolare, invece, appare la scelta iconografica del quadro che raffigura la santa eremita incoronata dagli angeli a intercedere per la città di Palermo, eseguita sull'originale del celebre Anton van Dyck.

Le formule notarili, del resto, indicano che Filippo Tancredi eseguì la tela da una «copia originale del Vannicchi», è dunque plausibile chiedersi se l'arcivescovo avesse tenuto anche questa volta per sé l'originale?

Le successive imprese artistiche furono invece mirate per il perfezionamento e il funzionamento della chiesa. Il 4 luglio del 1698 i marmorari Antonino e Carlo Romano, padre e figlio, si obbligavano nei confronti di don Ignazio Celestino a «fare tutta quella quantità di scaluni che saranno di bisogno per servitio dela chiesa, cappellone, altare et altri» benvisti al sacerdote don Paulo Amato⁸⁸. Il 21 luglio dello stesso anno, invece, lo scultore Gioacchino Vitagliano, cognato di Giacomo Serpotta, per un prezzo complessivo di 37.10 onze, si obbligava con Bernardino Jordan a realizzare la balaustra dell'altare maggiore⁸⁹. Il giorno seguente veniva erogata a Michele Mirabella la somma di 25 onze per avere realizzato un «gallone et passamano di oro che ha di fare per guarnire li casubuli e palii della cappella di San Ferdinando re di Castiglia»⁹⁰; mentre ancora, alla stessa data, Pietro Vaccarino riceveva la somma di onze 10 per «un disco di altare che ha di fare per la chiesa dell'infermeria di osso di tartuca historiato di argento con mettere nel mezo la statua di San Ferdinando e perfilato di oro macto con circolarlo per contorno di ebbano negro con adornarlo dell'istessa materia nella faccita che viene sotto il messale et tutto il resto del disco ha di esser di sandalo rosso che servirà adoranto di rabischi secondo l'arte ad electione di detto Jordan»⁹¹. Seguirono i pagamenti all'argentiere Giacinto Amodei per una lampada⁹², d'un calice⁹³ e per sei vasi d'argento per servizio dell'altare di San Ferdinando⁹⁴, agli ebanisti Giovanni Battista Cali e Stefano Artale, autori delle due cantorie poste nei fianchi dell'altare maggiore⁹⁵; mentre ancora, il 27 Luglio, lo *stazzonaro* Cosimo Gurrello e il pittore Lorenzo Golotta, si obbligavano a «farci a tutte spese di attratto e mastria di detti obligati tutta quella quantità di maduni di Valentia che saranno di bisogno per ammodonare la chiesa dell'infermeria delli reverendi sacerdoti di questa città giusta la forma dell'immostra che tiene in potere detto di Giordan, quali maduni detti obligati habbiano di fare bene e magistribilmente conforme richiede l'arte che siano piani e non abbozzati ben coloriti, et il stagno che sia bianco e ben colorito giusta la sopradetta forma di detta mostra e disegno»⁹⁶.

Ridotta a perfezione la chiesa a 11 dicembre 1698 fu benedetta dal sudetto padre Francesco Girgenti, e a 14 dello stesso mese ed anno, terza domenica dell'Avvento, si aprì pubbli-

*camente coll'introduzione delle Quarant'ore della città. Cantò pontificalmente la messa lo stesso arcivescovo, co' soli canonici assistenti, poiché l'angustia del luogo non fu capace del capitolo della Cattedrale, ma vi fu concorso di nobili invitati, e s'espose con sontuoso apparato il Santissimo Sacramento*⁹⁷.

Quando fu terminata la chiesa, per Ferdinando Bazán cominciò un lungo periodo di sofferenze causate dall'età avanzata; come se avesse individuato nel limite temporale della sua esistenza il tempo utile per poter ammirare i frutti dei suoi sacrifici. In quegli anni di malattia, così come scrive Mongitore, Ferdinando Bazan ricevette diverse visite da parte di colui che avrebbe preso, fra qualche anno il suo posto, Giuseppe Gash, il quale, come riferisce Mongitore, «fu cortesemente accolto, e in segno di stima, ed amorevolezza, fu da lui portato per tutto il palazzo arcivescovale, e giardino, per fargli osservar quanto vi fosse di memorabile»⁹⁸; ma ancora, scrive l'erudito:

*nel 1699 come s'ha riferito, fu visitato da D. Ferdinando Bazan allora arcivescovo di Palermo, che avanzato in età, e aggravato dall'infermità, priegó i padri del convento di S. Oliva, di non fargli salire le scale, ma che si compiacesse il Generale di ricever la visita in qualche luogo del chiostro a terra piana: fu per tanto scelta la sagristia; e mentre l'arcivescovo parlava col generale Gasch un de' padri del convento, oggi ancor vivente (il cui nome taccio) ebbe un interno movimento, che fu spinto a manifestarlo, in maniera, che fu udito da' padri assistenti: disse egli: La mitra dell'arcivescovo di Palermo passerà sul capo del nostro Padre Generale, come poi s'avverò in quell'anno 1703*⁹⁹.

NOTE

¹ G. Gimma, *Elogj accademici della società degli spensierati di Rossano*, Napoli 1703, p. 35.

² G. Gimma, *Elogi...*, p. 36.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Mongitore, *Diario palermitano in cui sono state notate le cose più memorabili accadute nella felice e fidelissima città di Palermo, capo e metropoli di Sicilia dall'anno 1680*, di Antonino Mongitore, BCPa, manoscritto del XVIII secolo, Qq_C_65, ff. 67-68.

⁵ G.M. Amato, *De principe templo panormitano*, Palermo 1728, p. CLXXVI. La notizia del Battesimo, così come scrive l'autore, gli fu riferita il 22 novembre 1725 dal parroco Paolo Reggio.

⁶ G. Gimma, *Elogi...*, p. 37.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Mongitore, *Istoria cronologica degli arcivescovi della Metropolitana Chiesa di Palermo, scritta da don Antonino Mongitore, canonico di detta chiesa, giudice sinodale, consultore, e qualificatore del Santo Ufficio. Parte seconda*. BCPa, manoscritto del XVIII secolo, Qq_D_6, f. 749. Cfr. R. Pirri, *Sicilia sacra disquisitionibus et notis illustrata*, in Palermo apud aeredes Petri Coppulae 1733, pp. 258-266.

⁹ A. Mongitore, *Diario palermitano...*, ff. 67-68.

¹⁰ A. Mongitore, *Diario palermitano...*, f. 67.

¹¹ A. Mongitore, *Diario palermitano...*, ff. 68-69.

¹² L'arcivescovo Palafox fu trasferito in Siviglia, dove rimase fino alla morte avvenuta il 2 dicembre 1701. Cfr. G.A.G. Guadagna, *Inquietudini religiose e legami mai sciolti. La committenza dell'Arcivescovo Jaime Palafox e Cardona tra Palermo e Siviglia*, in *Maggio di Seta. Trame di seta tra la Spagna e Palermo*, a cura di M. Vitella e G. Lo Cicero, Palermo 2021, pp. 85-100.

¹³ Cfr. M. Giuffrè, *Palermo delle utopie: audacia dell'effimero tra Seicento e Settecento*, in *Una vita per il patrimonio artistico: contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di Elvira D'Amico, Palermo 2013, pp. 81-82; M. Giuffrè, *Città, architettura, decorazione: l'unità delle arti e i manifesti della modernità*, in *Giacomo Serpotta e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Cisinello-Balsamo 2017, pp. 22-33.

¹⁴ Le architetture effimere progettate da Paolo Amato sono state incise dallo stesso architetto e pubblicate in M. Del Giudice, *Palermo magnifico nel trionfo dell'anno 1686. Rinovando le feste dell'invenzione della gloriosa sua cittadina S. Rosalia osservato, e descritto dal P.D. Michele Del Giudice casinese. All'illustrissimo Senato*, in Palermo per Tomaso Rummulo 1686.

¹⁵ Il codice manoscritto, scoperto da Cesare de Seta, si trova a Madrid, Biblioteca de Asuntos Exteriores y Cooperación de España, ms. 3, ed è stato pubblicato per la prima volta da V. Consolo, C. De Seta, *Sicilia teatro del mondo*, Roma 1990. Sulla genesi dell'opera, sulla sua compostone e sulle diverse attribuzioni nel quadro della storia della cartografia manoscritta per la Sicilia, cfr. V. Manfrè, *La Sicilia de los cartógrafos: vistas, mapas y corografías en la Edad Moderna*, in *Anales de historia del arte*, 2013, pp. 79-94.

¹⁶ Cfr. M. Fagiolo, *L'illusione dell'infinito tra architettura e pittura: Pietro da Cortona, Baciccio, Pozzo*, in M. Fagiolo, Roma *Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi tempi*, Roma 2013, pp. 567-606. Per una ricognizione generale sull'arte barocca cfr. R. Enggass, *La Chiesa trionfante e l'affresco della volta del Gesù in Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1739- 1709*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, D. Graf, F. Petrucci, Milano 1999, pp. 27-39.

¹⁷ Archivio di Stato di Palermo, d'ora in poi ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476. In questo volume sono stati allegati tutti gli introiti ed esiti dal 1686 al 1697 per conto di Ferdinando Bazán e registrati dal suo procuratore Bernardo Jordan. Durante tutto il suo mandato l'arcivescovo distribuì giornalmente pane, scarpe, cure e altro ai poveri della città di Palermo, come si legge nel minuzioso rendiconto delle sue spese. Questa tematica fu introdotta con forza come risposta ai papi dissipatori, che poco si erano interessati dell'erario dello Stato, dai papi Innocenzo XI Odelaschi (1676-1689), successivamente beatificato, e da Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700); i quali rico-

nobbero come funzione fondamentale dello Stato della Chiesa quella di occuparsi dei poveri. Durante questi pontificati fu affermato che il patrimonio della Chiesa apparteneva esclusivamente ai poveri. Cfr. G. Curcio, *Il buon governo e la pubblica felicità: architetture per la città e lo stato*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano 2000, I, pp. XI-XXXVII.

¹⁸ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476. Nei suoi conti vengono registrate spese di alberi, piante, fiori, come anche di uccelli. In alcuni casi li riceveva sotto forma di doni.

¹⁹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1046v. «A 4 settembre (1692) onze 1.5 pagati per haver fatto inquadernare dorare e mettere fibbii al libro d'Abbram Ortelio; onze 1.5 A 9 dicembre (1692) tari 20 pagati per il prezzo di certi libri del pane quotidiano opera del Padre don Francesco Marchese; tari 20».

²⁰ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1100r. «A 6 giugno (1693) onza 1 prezzo di 5 tomi della filosofia del Gulduccio per servitio di monsignore pagati al padre Lucchesi; onza 1».

²¹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1221v. «A 4 novembre (1695) onze 2.19 pagati a don Antonio Giardina libraro prezzo di cinque tomi del Padre Mamiliano Sandei per servitio di monsignor illustrissimo come per apoca in notar Serio; onze 2.19».

²² Nei conti sono continuamente annotate le spese per l'acquisto di cacao e spezie da parte dell'arcivescovo. ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 637v. «A detto (23 luglio 1688) mi faccio exito di onze 22.28.10 pagati cioè onze 15.15 per prezzo di rotuli 50 di cacao, onze 4 tari 28.10 per rotuli 49 di zucchero, tari 4 per macerare le spetie delle chiuccolata e tari 2.11 pagati a Micheli Fernandes che travagliò giorni setti per fare la chioccolata; onze 22.28.10». Per l'argomento cfr. C. Conforti, *Ozi fiorentini e devozione spagnola nella villa dell'Ambrogiana*, in Mercedes Gómez-Ferrer, Yolanda Gil Saura (a cura di), *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*, pp.15- 43, in part. n. 25-26 e relativa bibliografia.

²³ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 541v. «A detto (4 febbraio 1687) mi faccio esito di tari 23 pagati per prezzo di tanto tabbacco del Brasil comprato per servitio di sua illustrissima; tari 23».

²⁴ Sull'argomento si rimanda a diversi contributi scritti dall'autore, in particolare *Wunderkammer siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Napoli 2001; V. Abbate, *La grande stagione del collezionismo Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo 2011.

²⁵ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 522r. «A 18 detto (maggio 1686) mi faccio esito di onze quattro tari 20 pagati per prezzo di dui cornici dorati per li ritratti delli signori Re e Regina; onze 4.20»; c. 524v. «A detto (19 giugno 1686) mi faccio esito di onze quattro pagati per prezzo di una cornice dorata per la Madre di Dio delli Dolori; onze 4»; c. 589v. «A 26 detto (novembre 1687) mi faccio exito di onze 2.2 pagati cioè onze 2 per mastria della fattura del Santo Christo Crocifisso d'avolio con suo titolo e morte e tari 2 pagati al menzano che portò detto Santo Christo; onze 2.2»; c. 591v. «A 20 detto (dicembre 1687) mi faccio exito di onze 22 pagati a mastro Petro Antonio Senaturi per prezzo di dui immagini di corallo una della Madre di Dio della Annuntziata et altra di Santa Rosalia con suoi pedi di corallo per servitio di sua reverendissima, apoca in notar Giuseppe Furno; onze 22»; c. 668v. «A detto (13 novembre 1688) mi faccio esito di tari decidotto pagati per adorare una cornice di San Genonimo che tiene sua illustrissima allo capizzo della sua camera; tari 18».

²⁶ Questo argentiere, Fulco/Falco come viene indicato nei documenti, sinora è sfuggito alla storiografia contemporanea. Dal 1686 ricevette continue mansioni per conto dell'arcivescovo sia per apportare ripari e aggiunte, sia per realizzare nuovi manufatti. ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 522v. «A 23 detto (maggio 1686) mi faccio esito di tari undeci pagati a Domenico Fulco arginteri per accomodare un candilero d'argento quale leva in cime un candelotto; tari 11»; c. 542r. «A 8 detto (febbraio 1687) mi faccio esito di tari 3 pagati a Domenico Fulco arginteri per haver accomodato l'anello d'amatista di sua illustrissima; tari 3»; c. 543r. «A 2 marzo (1687) mi faccio esito di tari 20 pagati a Domenico Fulco arginteri a complimento di tari 24; tari 4 per prezzo d'argento che fu di sopra nello rinaloro vecchio e tari 24 sono per la mastria del rinaloro novo; tari 20. A 6 detto (marzo 1687) mi faccio esito di tari 3 pagati a Domenico Fulco arginteri per scolpire l'armi di sua illustrissima nel calamaro e rinaloro; tari 3»; c. 587v. «A primo novembre (1687) mi faccio exito

di tari 4 pagati a Domenico Fulco arginteri per accomodare il pede del calice di sua illustrissima che venne rutto di Misilmeli; tari 4»; c. 611r. «A detto (31 gennaio 1688) mi faccio esito di tari 18 pagati a Domenico Fulco per prezzo e mastria delli chiova d'argento posti nel Santo Christo d'avolio; tari 18»; c. 631r. «A 15 detto (maggio 1688) mi faccio esito di onze 97.26.3 pagati a Domenico Fulco arginteri cioè onze 89.6.3 per prezzo di libri 21.2.3/4 e menza d'argento che pesaro sei cannistri d'argento a raggione di onze 4.6 la libra e onze 8.12 per mastria di detti sei cannistri e tari 8 per per menlaria quali cannistri si sono dati di fera a 4 advocati al procuratore et a don Andrea Vitrano medico d'ordine di sua illustrissima, apoca in notar Giuseppe Furno; onze 97.26.3»; c. 666v. «A 27 detto (ottobre 1688) mi faccio esito di onze due tari 19.12 pagati a Domenico Fulco arginteri, cioè, onze 2.5.12 pagati per prezzo di un vaso di sacchetta per il signor arcivescovo mio signore che pesò onze 6. 1/4 a raggione di tari 10.10 l'onza e tari 14 per manifattura; onze 2.19.12»; c. 673r. «A 31 detto (dicembre 1688) mi faccio esito di onze 2.6 pagati a Domenico Fulco arginteri e sono per haver fatto un calice con sua patena addorate novi per servizio dell'Altarello di Baiida stante esser vechio come appare per minor nel giornale; onze 2.6»; c. 882v. «A 29 detto (novembre 1690) mi faccio esito di onze 2.5.4 pagati a Domenico Fulco argintiero cioè onze 1.23.4 prezzo di quattro brucchetti di peso onze tre ed un sidicino a raggione di tari 10.10 l'onza, tari 6 per mastria di detti, e tari 6 per havere rinovato quattro cucchiani d'argento; onze 2.5.4»; c. 910v. «A 27 detto (gennaio 1691) mi faccio esito di onze 7.25.16 pagati a Domenico Fulco argintiero per haver fatto una pisside per servitio dell'oratorio di monsignor illustrissimo cioè onze 3.14.16 per prezzo d'onze undici meno un sidicino d'argento a raggione di tari 10.10 l'onza, onze 2.21 per tre zicchino d'oro a raggione di tari 27, onza 1.10 per mastria della detta pisside apoca in notar Giuseppe Furno; onze 7.25.16»; c. 970v. «A 28 dicembre (1691) mi faccio esito di onze 29.4 pagati a Domenico Fulco argintiero sotto 26 detto sono, cioè, onze 21.9 per il prezzo d'un bacile d'argento fatto in Madrid di peso onze 55. 1/4 a raggione di tari 11 l'onza, tari 24 per mastria, tari 2 per mezzania, et tari 7.29 per prezzo d'un bucceri di peso onze 20 a raggione di tari 10.10 l'onza e tari 14.10 per sua mastria; onze 29.4».

²⁷ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 802v. «A 12 febraro (1690) mi faccio esito di tari 16 pagati per nolo e portatura d'un pappamundo terrestre venuto da Venetia a monsignore illustrissimo; tari 6»; c. 662v. «A detto (18 settembre 1688) mi faccio esito di tari quattro pagati al patron della Filuca per porto d'haver portato una carta stampata del globo celestre e terrestre; tari 4»; c. 665v. «A 19 ottobre (1688) mi faccio esito di tari quattro pagati per alcuni mappi d'eligami celesti e terrestri che si stanno inprimendo in Roma per conto della Cademia; tari 4»; c. 1041v. «A detto (25 settembre 1692) onze 6.29 per portatura e nolo del globo celeste venuto da Roma da monsignore illustrissima, la quale somma pagata al principe Angelo Marino; onze 6.2».

²⁸ Cfr. G. Gimma, *Elogj accademici...*, pp. 38-39. Sull'argomento delle Accademie a Palermo si rimanda a M. Verga, *Da letterato a professore della regia università. Le accademie a Palermo nel XVIII secolo*, Palermo 2019.

²⁹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 592v. «A detto (1692) onze 11.4 pagati a Gaspare Duro argintero sono per prezzo di onze 16 d'argento a tari 20 l'onza per fare un reliquiario di San Pietro Martire e tari 4 di regalo; onze 11.4».

³⁰ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1023r. «A 16 detto (giugno 1692) tari 16 pagate all'argintiero per havere fatto un reliquiario del sangue di San Francesco di Sales di filigrana e havercelo dorato; tari 16».

³¹ A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le parrocchie, Maggione, e spedali. Opera di don Antonino Mongitore canonico della Santa Metropolitana Chiesa di Palermo*, BCPa, manoscritto del XVIII secolo, Qq_E_4, f. 394.

³² Cfr. *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di Pina Ragionieri, Firenze 2005; A. Forcellino, *La pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010; *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Rovetta, Cisinello Balsamo 2011.

³³ Cfr. M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009.

³⁴ A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, ed. a cura di Giovanni Nencioni, con saggi di Michael Hirst, Caroline Elam, Firenze 1998, p. 61.

³⁵ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo Ferro*, Palermo 1858, p. 533, scrive: «nel maggiore dentro proporzionato cappellone è il quadro della Madonna della Pietà, pittura, che alcuni la vogliono di fra Sebastiano del Piombo primo scolare di Tiziano, altri di Michelangelo Buonarroti portata da Spagna dal fondatore Bazan, e regalato alla chiesa».

³⁶ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. vol. 3521, c. 1317v.

³⁷ Cfr. V. Abbate, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Napoli 1999, p. 14.

³⁸ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 524v. «A detto (19 giugno 1686) mi faccio esito di onze quattro pagati per prezzo di una cornice dorata per la Madre di Dio delli Dolori; onze 4».

³⁹ Sull'argomento si rimanda a S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna: Marcello Venusti e i copisti anonimi attribuzioni e precisazioni*, in «STUDI ROMANI», anno LXI, nn. 1-4 Gennaio-Dicembre 2013, pp. 123-141. L'autrice si sofferma ad analizzare attentamente la versione palermitana, in part. pp. 139-149 e relative note.

⁴⁰ Cfr. D. García Cueto, A. Zezza, *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*, Roma 2018.

⁴¹ F. De Hollanda, *Colloqui con Michelangelo*, edizione a cura di Emilio Radius, Milano 1945, p. 64.

⁴² V. Auria, *Il Gagino redivivo, ò vero notitia della vita, ed opere d'Antonio Gagino, nativo della città di Palermo, scultore famosissimo. Composta dal dottor don Vincenzo Auria palermitano. Dedicata al reverendissimo padre Francesco Girgenti, della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, dott. dell'una, e l'altra legge, consultore, e qualificatore della SS. Inquisitione, abate di S. Giacomo di Calò, preposito già di detta Congregazione vicario, governatore, e visitatore degnissimo di monsignor arcivescovo di Palermo*, in Palermo nella nuova stamperia di Giuseppe Gramignani, 1698, Per Vincenzo da Pavia si rimanda a *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di Teresa Viscuso, Siracusa 1999.

⁴³ Cfr. A. Gallo, *Sul famoso quadro di Raffaello Sanzio rappresentante lo Spasimo di M. V. innanzi a Gesù Cristo condotto al Calvario: discorso storico-critico di Agostino Gallo*, s.n. dopo il 1836, p. 3, in part. n. 1: «Leggasi appresso la narrazion di questo fatto, ch'io il primo ritrassi nel 1833 da documenti inediti, dall'archivio dei PP. Benedettini bianchi di Palermo, e che è stata riferita assai alterata da gli altri scrittori, e particolarmente dal P. Galeoni».

⁴⁴ Per l'opera si rimanda a M.G. Paolini, *Aggiunte al Grano e precisazioni sulla pittura palermitana tra Sei e Settecento*, in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Università degli Studi, Catania 1982, pp. 309-360; M.G. Paolini, in scheda n. 37, in *XII Catalogo di opere d'arte restaurate (1978-1981)*, a cura della Soprintendenza Beni Artistici e Storici Sicilia Occidentale, Palermo 1984, pp. 182-186; V. Abbate, *Resta Del Voglia e l'Oratorio palermitano*, in S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cisinello Balsamo 2007, p. 144; V. Abbate, scheda n. 20, in *Serpotta e il suo tempo*, a cura di V. Abbate. p. 262.

⁴⁵ Cfr. A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ed. critica a cura di Elvira Natoli, Palermo 1977, pp. 156-157.

⁴⁶ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 768r. «A detto (24 settembre 1689) mi faccio exito di onze 3.10 pagati contanti al detto Marche per pittura del Santo re don Ferdinando e per mastria del Santo Christo».

⁴⁷ Cfr. F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, Firenze 1960, p. 281.

⁴⁸ Cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 1999; G. Mendola, *L'oratorio del Rosario in Santa Cita*, in *Giacomo Serpotta, L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, Palermo 2015, pp. 25-37, note a p. 75; G. Bongiovanni – P. Palazzotto – M. Sebastianelli, *Carlo Maratti. La Madonna del Rosario e Santi dell'Oratorio del SS. Rosario in Santa Cita a Palermo*, Palermo 2021.

⁴⁹ Il disegno (penna, inchiostro nero, matita rossa e bianca, su carta colorata rosata; 205 x 172 mm) è stato identificato come opera di Giuseppe Passeri da M.G. Paolini, *Aggiunte al Grano...*, p. 342 e n. 84.

⁵⁰ Per un quadro complessivo relativo a questi arcivescovi si rimanda A. Mongitore, *Istoria cronologica degli arcivescovi della Metropolitana Chiesa di Palermo...*, mentre per la committenza del ciborio si rimanda a C. D'Arpa, *La committenza dell'arcivescovo Martino de Leon y Cardenas per la cattedrale di Palermo (1650-1655): un intervento inedito dell'architetto Cosimo Fanzago*, in «Palladio», n. 21, 1998, pp. 35-46, che su base documentaria ha contribuito a chiarirne le varie fasi di intervento. Inoltre, cfr. G. Guadagna, «Reca stupore al tempo» – *Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra tarda maniera e neoclassicismo* (DOI: 10.7431/RIV14042016) in OADI, Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, n. 14, anno 2016.

⁵¹ Cfr. M.C. Di Natale, *Ori e argenti del tesoro della Cattedrale di Palermo*, in M.C. Di Natale, M. Vitella, *Il tesoro della cattedrale di Palermo*, Palermo 2010, p. 82; R.F. Margiotta, *Beni mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo*, Palermo 2020, p. 63. Inoltre, si rimanda alla breve scheda biografica relativa a Ferdinando Bazán scritta dall'autrice, pp. 112-113.

⁵² ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, cc. 1147v-1148r. «A 31 dicembre e fu a 24 dicembre 1692, onze 168 per tanti datoli contanti a don Francesco Perez de Valenzola cavallarizzo in diverse volte a partire per tanti spesi e mastrie da detto pagati per avere fatto una seggia per servitio del Santissimo Sacramento della Maggiore chiesa d'ordine di monsignor illustrissimo; onze 168.5. A detto e fu a 7 novembre 1692, onze 26 pagati a Giovan Battista Magnasco mercante di seta per il prezzo di canni otto et un palmo di terciò pelo carmesino ragionato a tari 96 la canna apoca in notar Giuseppe Furno per servitio della sopradetta sedia; onze 26.1. A 31 dicembre e fu a 29 dicembre 1692 onze 5.24 pagati a don Eugenio Roano prezzo di palmi trentadue di incerato di Bologna per servitio della detta sedia; onze 5.24».

⁵³ Cfr. A. Mongitore, *Storia sacra di tutte le chiese, conventi, monasteri, spedali et altri luoghi pii della città di Palermo. Le chiese e case dei Regolari*, edizione critica a cura di F. Lo Piccolo, 2 voll., Palermo 2009, p. 413.

⁵⁴ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1023r. «A 23 detto (giugno 1692) tari 3 pagati per lohero d'un cavallo per servitio di un pittore che andò a Bayda per copiare il boschetto delle montagne; tari 3».

⁵⁵ ASPa, *fondo notarile*, Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3249, cc. 25r-28r.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ ASPa, *fondo notarile*, notaio Pietro Nunzio Serio, stanza III, vol. 3470, cc. 1203r-1204r.

⁵⁹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1046v. «A 23 dicembre (1692) onze 981.6.3 spesi in haver fatto due giardini et un gabinetto e per havere fatto alcune pitture, seggi, buffetti, fiori, fontani e per haverci travagliato mastro muratore e mastro d'ascia come appare nel libro mastro numero 4 e d'un lista data che vista da monsignore illustrissimo; onze 981.6.3».

⁶⁰ ASPa, *fondo notarile*, Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3304, cc. 275v-277v.

⁶¹ ASPa, *fondo notarile*, Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3304, cc. 277v-278r.

⁶² Cfr. C. D'Arpa, C. Lomonaco, *Il ninfeo*, in *Museo Diocesano di Palermo. Ambienti e mostre a cantiere aperto*, Palermo 2011, pp. 45-47.

⁶³ Cfr. V. Mauro (a cura di), *Estetica e retorica del Barocco in Sicilia; Paolo Amato il genio di Ciminna nella felicissima Panormus*, voll. I-II, Ciminna 2017.

⁶⁴ ASPa, *fondo notarile*, Giuseppe Furno, stanza III, vol. 3304, cc. 725v-726r.

⁶⁵ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1183r. «A detto (31 maggio 1695) onze 6.23 pagati a Filippo Tranchedi e Domenico di Messina pittori per attratto e magisterio d'havere pinto un ritratto di monsignore illustrissimo sopra balata di Genova nella camera delli 4 venti e per havere conciato diverse pitture in detta camera; onze 6.23».

⁶⁶ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, c. 859r.

⁶⁷ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1068v. «A 30 detto (aprile 1693) onze 53.22 spesi per il reliquiario di Santa Rosalia, e sono cioè onze 34.3.15 pagati a Domenico Falco argintero per il prezzo di onze novantasei e menza d'argento a ragione di tari 10.10 l'onza, onze 18 per mastria del reliquiario, tari 13 per oro per dorare vicino il loco dove sta la reliquia, tari 26.5 prezzo d'una cassa per metterci lo detto reliquiario e tari 9 per altra contro cassa dati per apoca in notar Giuseppe Furno sotto 8 giugno 1692; onze 53.22».

⁶⁸ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3476, c. 1222v. «A primo decembre (1695) onze 3.20.5 pagati ad Andrea Mimingari argintero a complimento di onze 19.14.5 comprese onze 15.24 pagatoli il canonico don Francesco Marchese sotto 12 gennaio 1695 prossimo passato sono per il prezzo di un calice regalato da monsignor arcivescovo a monsignor vescovo di Siragusa come per apoca in notar Petro Nuntio Serio; onze 3.20.5».

⁶⁹ A. Mongitore, *Diari...*, ff. 147-148.

⁷⁰ A. Mongitore, *Diari...*, f. 148.

⁷¹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3517, cc. 1909r-1910v.

⁷² A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo. Le parrocchie, Maggione, e spedali. Opera di don Antonino Mongitore canonico della Santa Metropolitana Chiesa di Palermo* (BCPa, manoscritto del XVIII secolo, Qq_E_4), f. 387.

⁷³ V. Auria, *Historia cronologica delli signori vicere di Sicilia, dal tempo che mancò la personale assistenza de' serenissimi rè di quella. Cioè dall'anno 1409. sino al 1697. presente. Composta dal dottor don Vincenzo Auria palermitano*, in Palermo per Pietro Coppola, 1697, pp. 217-218.

⁷⁴ A. Mongitore, *Dell'istoria sagra...*, ff. 387-395.

⁷⁵ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3474, cc. 284r-295r.

⁷⁶ A. Mongitore, *Dell'istoria sagra...*, ff. 391-392.

⁷⁷ Cfr. F. Meli, *La vita e le opere*, Palermo 1934, pp. 158-160.

⁷⁸ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3477, cc. 1541r-1542r. Una trascrizione parziale del documento è data da F. Meli, *La vita...*, p. 258.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. F. Meli, *La vita...*, pp. 158-160.

⁸¹ Cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino 1975, p. 22.

⁸² Cfr. C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 170-179.

⁸³ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3477, cc. 1693r-v.

⁸⁴ Cfr. C. Siracusano, *La pittura del Settecento...*, p. 170, n. 18 p. 172.

⁸⁵ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3521, c. 1032v.

⁸⁶ Per l'opera si rimanda a L. Mansueto, in *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, V. Bongiovanni, M. De Luca, Palermo, Palazzo Reale, 3 settembre 2018 – 5 maggio 2018, Palermo 2018, p. 147 e relativa bibliografia; si veda anche M.C. Di Natale, *S. Rosalia virgo solitaria*, in *Le estasi di santa Rosalia. Antoon van Dyck, Pietro Novelli, Mattia Preti, Luca Giordano*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Cinisello Balsamo 2024, pp. 21-23.

⁸⁷ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 313r-v.

⁸⁸ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1401r-1402r.

⁸⁹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1507v-1508r.

⁹⁰ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1508r-v.

⁹¹ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1508v-1509r.

⁹² ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1509v-1510r.

⁹³ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3478, cc. 479r-v.

⁹⁴ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3523, cc. 136r-v.

⁹⁵ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1525r-v.

⁹⁶ ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Pietro Nunzio Serio, vol. 3522, cc. 1529v-1531v.

⁹⁷ A. Mongitore, *Dell'Istoria sagra di tutte le chiese...*, ff. 392-393.

⁹⁸ A. Mongitore, *Vita di monsignor fr. d. Giuseppe Gasch dell'Ordine de' Minimi di S. Francesco di Paola, arcivescovo della metropolitana chiesa di Palermo. Scritta da d. Antonino Mongitore palermitano, canonico della stessa metropolitana chiesa*, in Palermo nella stamp. di Agostino Epiro, 1729, p. 18.

⁹⁹ Ivi, pp. 24-25.

L'ARGENTIERE DELL'AMBASCIATORE E ANCHE DEL RE. DA MARSIGLIA A ROMA PASSANDO PER GENOVA: IL PERCORSO DI FRANCESCO GENOUVEZ (1688-1760)

DI TERESA LEONOR M. VALE

Francesco Genouvez (Marsiglia, 1688-Roma, 1760) era francese, anche se il nome con cui divenne noto a Roma potrebbe trarre in inganno, ma ciò fu certamente dovuto alla frequente circostanza che molti artisti provenienti da quella regione della Francia – la Provenza – si recavano in Liguria, nella città di Genova in particolare, per le condizioni di lavoro e il mercato illuminato che offriva la capitale di quella repubblica. E, in effetti, l'argentiere marsigliese fu, con ogni probabilità, attivo anche nel capoluogo ligure, come sembrano indicare i fatti relativi ai primi tempi della sua vita romana e anche i contatti che, a un certo punto, intrattiene con i Durazzo.

Circostanza ancora più curiosa è che il suo nome fu italianizzato solo parzialmente. In effetti, "François" divenne rapidamente e in modo molto lineare "Francesco", mentre "Genovese" no, dato che anche nell'elenco più importante degli orafi italiani, quello di Costantino Bulgari (successivamente aggiornato da Anna Bulgari Calissoni), l'argentiere marsigliese appare come "Genouvez", cioè nella versione portoghese del suo nome¹. Ancora più significativo è il fatto che l'argentiere stesso si firmasse "Genouvez", come si constata da un pagamento del marzo del 1724 (Fig. 1) e anche nel documento pubblicato nel presente contributo (Appendice Documentaria).

Ciò indica, dal nostro punto di vista, il ruolo di rilievo assunto dalla committenza portoghese nella sua attività, o più precisamente, nei momenti iniziali dell'insediamento nel contesto romano e dell'affermazione dell'argentiere in quell'ambiente, certamente non facile per chi proveniva da uno Stato diverso (rispetto allo Stato Pontificio lo erano sia la Francia che la Repubblica di Genova).

Per Genouvez, infatti, non fu facile affermarsi nella città pontificia come argentiere: sebbene dal 1711 operasse come lavorante presso la bottega del fiammingo Michele Carlier (1665-1741), in via del Pellegrino (a sinistra uscendo dalla via dei Cappellari)², passato a collaborare nella bottega dell'allora già scomparso Maestro Gottifredo dopo il matrimonio con Cecilia Burckardt (certamente imparentata con l'argentiere di Norimberga attivo anche lui a Roma, Giovanni Federico Burckardt, 1659-1726)³, il 28 agosto 1718 egli vede rinviata la richiesta di ammissione alle prove che gli avrebbero permesso di ottenere la patente e divenire così titolare di un marchio proprio⁴. E nulla sembra andare bene quando, l'11 dicembre dello stesso anno, gli viene comunicato non un nuovo rinvio ma un vero e proprio rifiuto di ammissione alle desiderate prove⁵. Il 9 gennaio dell'anno successivo, tuttavia, Genouvez fu ammesso alle prove. Dalle informazioni fornite da Bulgari possiamo dedurre che si trattava molto probabilmente di qualcosa di simile a una richiesta di riconoscimento, se non di una

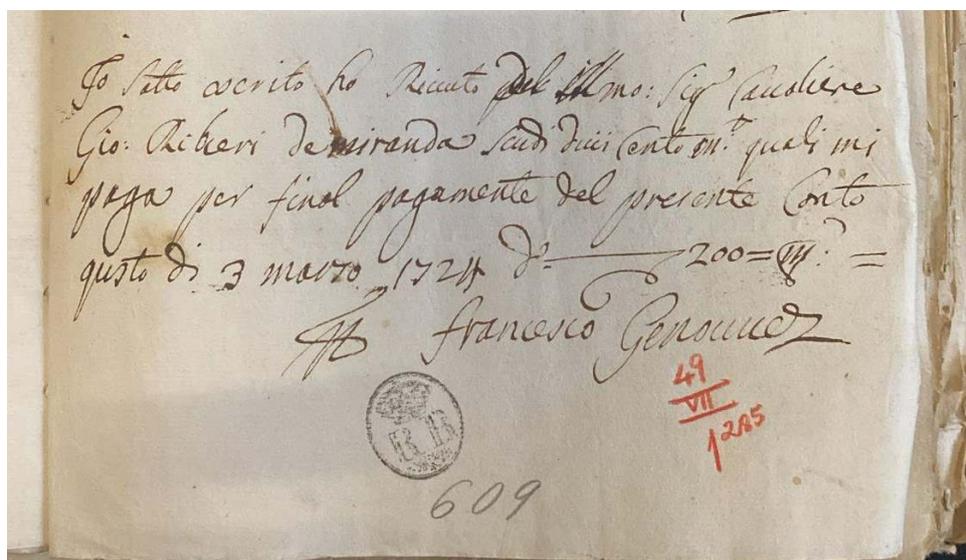


Fig. 1. Firma dell'argentiere Francesco Genouvez (1688-1760), 3 marzo 1724, Biblioteca da Ajuda, Lisbona, Ms. 49-VI-1, f. 609, per gentile concessione della Biblioteca da Ajuda / DGPC.

Teresa Leonor M. Vale
L'argentiere dell'ambasciatore e anche del Re

patente già ottenuta, quanto meno del merito di un'attività svolta per un certo periodo di tempo nella città di Genova. Infatti, da una comunicazione di Monsignor Spinola, uditore del Camerlengo dell'Università degli Orefici, datata 20 marzo 1719, risultava che era stata data decisione favorevole alla richiesta che gli fosse rilasciato il brevetto. Si notava però che: "La sentenza é accettata per quieto vivere purchè no costituisca un precedente pregiudizievole per l'Università."⁶ Quattro giorni dopo, Genouvez, riconosciuto come argentiere patentato, compare già come responsabile della propria bottega, in via del Pellegrino, all'insegna delle *Arme di Marsiglia*, che corrispondono anche al suo marchio, essendo, curiosamente, identici a quelli di Repubblica di Genova, circostanza che giustifica l'identificazione del suo bollo come tale quando viene depositato presso il notaio (il 24 marzo 1719), che lo descrive come la Croce della Repubblica di Genova⁷ (Fig. 2).

Tuttavia, ben consapevole che il proprio prestigio e l'affermazione nell'ambiente romano richiedevano un formale riconoscimento da parte delle autorità che regolavano e governavano la sua attività professionale, Francesco Genouvez, l'8 giugno 1719⁸, rinunciò alla sentenza del Camerlengo e fu ammesso alle prove all'unanimità. Dopo le prove si decide, un'altra volta all'unanimità, di spedirgli la patente (22 giugno 1719)⁹.



Fig. 2. Marchio dell'argentiere Francesco Genouvez (1688-1760, pat. 1719), da Costantino Bulgari (1958) e Anna Bulgari Calissoni (1987).

La rinuncia di Genouvez alla sentenza si trova nell'Archivio Storico di S. Eligio ed è meritevole di particolare attenzione, poiché rivela il ruolo svolto dall'Università degli Orefici quale regolatore dell'attività professionale degli orafi attivi nell'Urbe. Però, prima di concederle ulteriore attenzione sembra importante soffermarsi brevemente sulla storia e soprattutto sul funzionamento della corporazione degli orefici romani. Nata sotto l'invocazione di S. Eligio, l'associazione comprendeva inizialmente anche ferrari e sellari (pur costituendo tre distinti corpi d'arte con interessi chiaramente diversi), finché, il 26 giugno 1508, i suoi membri ottennero da papa Giulio II l'approvazione alla riforma dei propri statuti¹⁰. Un gruppo di quarantadue maestri orafi (in parte romani, in parte stranieri, ma tutti al servizio della corte pontificia) ottenne così dalla Reverenda Camera Apostolica il nulla osta necessario alla creazione dell'Università degli Orefici, il 3 agosto 1509. Il governo dell'Arte fu affidato a quattro consoli, il primo dei quali era il camerlengo, la cui elezione avveniva il 25 giugno (festa di S. Eligio), rimanendo in carica per un periodo di un anno.

Il momento della raggiunta autonomia coincide con l'edificazione di una propria chiesa, sotto l'invocazione di S. Eligio, in via Giulia, vicino al Tevere. Ancora nel 1509 gli orefici romani ottennero l'erezione di una confraternita che, pur non avendo un proprio abito, aveva tuttavia come emblema l'effigie del santo vescovo francese, suo protettore¹¹.

L'Università da un lato e le autorità dall'altro, hanno prodotto e tramandato nel corso dei secoli numerosi documenti, con carattere e funzioni diverse, ma tutti regolamentanti e/o chiarificatori riguardanti lo statuto e il funzionamento dell'attività orafa. Non tralasciando quelli cronologicamente più indietro¹², dobbiamo fare riferimento, in questo contesto e per il periodo che ci interessa, soprattutto a quanto segue:

- *Breve di Papa Clemente XI delli 5 ottobre 1720, e capitoli fatti tra i Maestri della Nobile Arte degli Orefice ed Argentieri di Roma ed i Giovanni Lavoranti*¹³;
- *Bando Generale sopra quello, che deve osservarsi dagli Orefici, Argentieri, e da altri, che comprano, vendono, & in qualsivoglia modo maneggiano, e contrattano, Oro, & Argento in Roma, e nello Stato Ecclesiastico, de 1734*¹⁴;
- *Nuovo Statuto del nobile collegio dell'Orefici ed Argentieri di Roma, confermato dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII felicemente regnante, datato dal 1739 e dato alla stampa nel 1740*¹⁵.

Ciascuno di questi documenti fornisce informazioni rilevanti per una più efficace comprensione del funzionamento e dell'ambito di attività della corporazione orafa romana. Mentre il primo e il secondo si occupano principalmente di chiarire e regolamentare aspetti legati alla lavorazione e all'appalto dei metalli preziosi, il terzo, per sua natura, si presenta ricco di informazioni riguardanti l'organizzazione e il funzionamento dell'associazione stessa¹⁶.

Questa versione degli statuti degli orafi della città pontificia affronta anche un tema che interessa in modo particolare l'argomento del presente saggio: il modo in cui vengono ottenute le patenti, sia da parte degli argentieri romani che da quelli stranieri. Il nono capitolo, infatti, è dedicato al "*Modo da Osservarsi nel promuovere alla Patente Li Lavoratori, si Romani, che Forastieri*": dopo un accenno alla necessità per ogni candidato di conseguire la patente e di essere riconosciuto come uomo di onestà attestata dal magistrato locale, i restanti requisiti erano *a priori*: "*debba provare aver*

fatto il fattorato in bottega di qualche Maestro al meno per quattro Anni, ed esser stato patentato dalla Congregazione de Lavoranti, ed essersi esercitato in tale stato almeno per trè Anni in Bottega di qualche Maestro se Romano, se poi sarà Forastiero debba provare, oltre L'esser stato ammesso dalla Congregazione de Lavoranti, aver Lavorato in Bottega de Maestri per Anni cinque ad effetto si possa avere qualche saggio della Sua abilità, et integrità.”¹⁷.

Soddisfatti questi requisiti, il candidato avrebbe dovuto poi presentarsi ai maestri e agli ufficiali dell'Arte degli orafi romani accompagnato dal maestro della bottega in cui aveva esercitato, e versare la somma di ventuno scudi al Camerlengo¹⁸.

Il candidato – romano o straniero, figlio di argentiere o meno – doveva poi sostenere delle prove, che consistevano nella realizzazione di un lavoro, che sarebbe poi stato apprezzato e valutato dal Camerlengo e dai consoli “*per riconoscere se egualmente all'abilità dell'operare, abbia La peritia, e capacita di tutto cio, che conviene al suo mestiere, qual esame consista se il Pretendente è Gioieliere in farle stimare diverse pietre fine, e false, Ligate, e sciolte, e fargli toccare diverse qualità di oro per riconoscere com questi esperimenti La sua Capacità, se Argentiere se Li facciano ciappolare diverse sorti di Argenti, et interrogarlo sopra ddiverse fatture de Lavori concernenti al suo mestiere, a fine di riconoscerlo meritevole in passar Maestro (...).*”¹⁹.

I restanti capitoli degli statuti del 1740 sono dedicati ad aspetti diversi, ma tutti riguardanti l'esercizio del/dei mestiere/mestieri²⁰, il comportamento all'interno della confraternita, compreso naturalmente il rispetto dovuto ai consoli, e la più generale osservanza delle norme²¹.

All'organizzazione degli orefici romani del Settecento corrispondeva un'identica e gerarchica organizzazione del lavoro nell'ambito di ciascuna bottega. Si riconosce l'esistenza di almeno un responsabile (principale), che doveva necessariamente essere un *mastro* (maestro), cioè un argentiere patentato, e di uno o più lavoranti, con maggiore o minore esperienza, e anche dei garzoni o fattori (cioè, i ragazzi di fatica), che non potevano diventare lavoranti se non con l'approvazione dei consoli²². Questi erano gli elementi che potevano essere considerati la manodopera fissa; ad essi si aggiungevano occasionalmente altri elementi, la maggior parte dei quali dotati di competenze specifiche o specializzati in determinati compiti (come la modellazione, la fusione o la doratura), per soddisfare uno o più ordini. Come ben nota la Montagu: “*Nor should one regard the shop as a stable entity. While there was most probably a core of workmen who remained in one master's shop for all their working lives, some would have moved up to become masters in their own right. Others would have changed with greater or lesser frequency, following such demand as there may have been for the skills of which they could boast, or the distribution of commissions and the consequent need for labour (...).*”²³.

Torniamo quindi a Genouvez e alla sua rinuncia della sentenza del Camerlengo, visto che questa consente di capire meglio il processo del suo inserimento nella struttura organizzativa dell'attività professionale degli argentieri nella Roma del Settecento. In effetti, nel documento Genouvez sostiene la pretesa “*di essere ammesso nella sudetta Vniuersità come sono ammessi gli altri della mia Professione, che sono Patentati, e tengono Bottega aperta*”²⁴ e per raggiungere tale obiettivo rinuncia al conflitto precedentemente aperto con l'Università, avendo compreso come ciò non avrebbe in

alcun modo giovato al suo insediamento nella città pontificia. Avesse inteso svolgere un'attività professionale stabile e duratura avrebbe dovuto contare sull'accordo del regolatore di tale attività, nonché sul riconoscimento dei suoi pari, senza che vi fosse alcun sospetto di alcun vantaggio derivante da una situazione eccezionale. Non c'era quindi altra possibilità per lui che di rinunciare alle sue pretese precedenti e di seguire il percorso normale, al quale era obbligato ogni candidato alla patente di argentiere: *“desiderando desistere da detta lite in tutto, e per tutto, e di entrare in essa Vniuersità nella forma solita come tutti gli altri”*²⁵.

Il percorso di Genouvez nel ruolo di argentiere attivo a Roma, si svolse poi senza ulteriori problemi, tanto da ricoprire la carica di Quarto Console tra il 1733 e il 1735. In quest'ultimo anno, il 29 giugno, Francesco Genouvez (detto argentiere *“al Corso”*, fatto che ci consente di dedurre che la sua attività non si svolgesse più nella bottega di via del Pellegrino), compare, insieme a Francesco De Martinis²⁶, come creditore dell'eredità Gabrielli²⁷.

La residenza e la bottega nel Corso rimasero tali durante il decennio successivo, precisamente fino al 1745, anno in cui Genouvez rinunciò alla patente, fatto di cui non si conoscono le ragioni che giustificano tale decisione.

Tra il 1748 e il 1759 abitò, con la moglie, in via dei Condotti, nelle immediate vicinanze di Piazza di Spagna, come confermano gli Stati delle Anime. Nel 1750 Francesco vi abitava con la moglie e un figlio di nome Gioacchino (di cui non è indicata l'età) e un servitore con la moglie (Pietro Vaccarini e Giovanna Sciarpi)²⁸. Il 2 dicembre 1760 è registrata la notizia della sua morte: *“F. Genovesi argentiere da Marsiglia di anni 72, figlio di quondam Pietro vedovo della quondam Cecilia Boardi²⁹... fu sepolto nella chiesa di Araceli.”*³⁰.

Come accennato, Francesco Genouvez svolse la sua attività a Roma, pur non sembrando rinunciare a mantenere qualche contatto con Genova e, in particolare, con la potente famiglia Durazzo. Così, pochi mesi dopo la concessione della patente, Genouvez ricevette, il 5 novembre 1719, un pagamento da parte di Giuseppe Maria Durazzo per *“una gran posata da trinciare”* e, il 17 gennaio 1720, viene individuato un nuovo pagamento, questa volta relativo a sei *“tondini da chicchere di cioccolatte”*³¹. Non conosciamo il profilo della clientela romana di Genouvez e, fino a questo punto della nostra ricerca, le opere sopravvissute sembrano scarse. Oltre al servizio per scrittoio) già menzionato da Bulgari e da Bulgari Calissoni, recante camerale n° 89 e quindi databile al 1725-1727³², siamo riusciti a localizzare solo un calice riferito all'argentiere marsigliese. In una chiesa del comune di Montefiascone (Viterbo, Lazio) si conserva un calice il cui marchio (individuato ma non pubblicato) è stato associato a Francesco Genouvez. Si tratta di un calice con *“Piede a base mistilinea e bombata con decori a motivi stilizzati, foglie e perline, suddivisa in sezioni verticali. Collarino bombato. Nodo piriforme sagomato e decorato con motivi lineari ondulati e intrecciati. Sottocoppa dal profilo mistilineo, diviso in sezioni, ornato con motivi a nastri intrecciati a rilievo.”* (Figg. 3 – 4), come si legge nella scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali³³. La datazione dell'oggetto è indicata come 1725-1728, ma la fotografia del bollo camerale che viene pubblicata corrisponde, dal nostro punto di vista, al n° 90³⁴, in uso negli anni 1727-1728, per cui la datazione corretta sarà preferibilmente quel biennio.



Fig. 3. Francesco Genouvez (1688-1760), Calice, 1727-1729, chiesa di Montefiascone.



Fig. 4. Francesco Genouvez (1688-1760), Calice, 1727-1729, chiesa di Montefiascone, part. del bollo camerale.

Il rapporto di Francesco Genouvez con la committenza portoghese risale al 1721, cioè nei primi momenti di affermazione nella città pontificia come argentario patentato. Il primo autore a citare l'attività di Genouvez per il Portogallo fu Alvar González-Palacios, con un breve accenno, nell'ambito del catalogo *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del Suo Tempo* (1995)³⁵, ancora oggi volume di ineludibile riferimento per quanto riguarda il tema dei rapporti tra Portogallo e Roma nella prima metà del

Settecento. Anche noi abbiamo avuto modo di concedere attenzione a questo soggetto³⁶, che affrontiamo qui in modo più approfondito e dettagliato.

Sebbene finora non siano state identificate sue opere in Portogallo, Francesco Genouvez lavorò sicuramente sia per il re Giovanni V (1689-1750) che per l'ambasciata portoghese a Roma, tra il 1721 e il 1728 – periodo in cui André de Melo e Castro conte di Galveias (1668-1753) diresse la missione diplomatica nazionale nella città. Non è questa la sede per soffermarsi su una biografia del Conte di Galveias³⁷, ciò che importa tenere in considerazione è il fatto che l'agente diplomatico della Corona portoghese fu a Roma dal 1708, prima come inviato e poi come ambasciatore, essendovi rimasto fino al marzo 1728, data in cui, a causa dell'interruzione dei rapporti diplomatici tra il Portogallo e la Santa Sede³⁸, ricevette l'ordine di rientrare a Lisbona.

Gli ordini impartiti a Genouvez, durante il periodo dell'ambasciata del Conte di Galveias, sono ben documentati nei libri contabili della rappresentanza diplomatica portoghese, nei quali viene talvolta indicato come “*Monsù Francesco*”, ribadendo la sua origine francese (si veda Tabella 1, allegata, in cui sono stati sistematizzati tutti i pagamenti da noi identificati nei fondi della Biblioteca da Ajuda).

Così, tra i già citati anni 1721 e 1728, la documentazione rivela pagamenti a Genouvez, per la realizzazione di vari oggetti, ma anche pagamenti per disegni di questi pezzi (eseguiti da un certo “Francesco de La Bega”, forse uno spagnolo: Francisco

de la Vega, che viene riferito come pittore). Questi disegni furono inviati a Lisbona³⁹, circostanza normale nonchè significativa nell'ambito del processo di committenza.

Un aspetto particolarmente interessante, che la documentazione di Lisbona rivela, è che l'argentario marsigliese lavorò per l'ambasciata portoghese a Roma, per il re e per lo stesso ambasciatore, André de Melo e Castro, Conte di Galveias. Quindi, sebbene i pezzi, destinati prevalentemente ad uso laico, non apparissero particolarmente diversi tra loro, da quanto si apprende dai documenti essi avevano destinatari diversi. Infatti, come si vedrà in seguito, se alcuni pezzi venivano inviati a Lisbona (come espressamente indicato in alcuni pagamenti all'argentario), altri erano destinati a rimanere a Roma al servizio dell'ambasciata (dove potevano anche fungere da offerte), ed altri ancora corrispondevano ad ordini dello stesso ambasciatore, come espressamente menzionato in una ricevuta di pagamento del 1722: "*argenti fatti in proprio servizio di sua Eccellenza il Signor Conte das Galueas Ambasciatore*"⁴⁰.

Dalla documentazione risultano essenzialmente oggetti quali candelieri, alzate, piatti di diverse dimensioni e funzionalità e un intero *surtout de table*, quest'ultimo destinato al sovrano portoghese. Tale circostanza fece sì che i disegni corrispondenti a tali oggetti fossero stati precedentemente inviati al regno perché Giovanni V ne concedesse l'approvazione.

Infatti, in uno dei codici in cui sono riuniti i registri dei pagamenti si individua la "*Nota delli disegni dell'Argenteria fatta da Monsu Francesco Genovese. E Mandati in Lisbona sopra il Vascello del Capitano Gio. Benedetto da Berlotto in un Cannello di latta inuolto con canouaccio, diretto*" (Figg. 5 e 6).

L'elenco dei disegni consente di conoscere effettivamente i pezzi di cui si componeva il *sourtout*:

<i>In Primis un Sortù</i>	—————	n° 1
<i>Pianta del Sudetto</i>	—————	n° 1
<i>Pile</i>	—————	n° 2
<i>Piatti delle dette Pille</i>	—————	n° 2
<i>Chucciaronni per dette</i>	—————	n° 2
<i>Secchi</i>	—————	n° 2
<i>Sottocoppe grandi</i>	—————	n° 6
<i>Sottocoppe piccole</i>	—————	n° 6
<i>Piatti Reali</i>	—————	n° 4
<i>Piatti mezzi reali</i>	—————	n° 6
<i>Piatti da Cappone</i>	—————	n° 12
<i>Fiammenghine dette mezzi Cappone</i>	—————	n° 12
<i>Tondini</i>	—————	n° 2
<i>Piatti da Lavar le mani</i>	—————	n° 2
<i>Bocali da Lavar le mani</i>	—————	n° 2
<i>Scalda Bivande</i>	—————	n° 4
<i>Candelieri</i>	—————	n° 24

<i>Porta smocolatori com smocolatori cioè dui per sorte</i>	—n° 2
/f. 346 v./ <i>Caffettiera</i>	—n° 1
<i>Tettiera</i>	—n° 1
<i>Scaldina d'Acqua uita per la tettiera</i>	—n° 1
<i>Posate da Tauola</i>	—n° 30
<i>Posate da frutta</i>	—n° 12
<i>Cuchiari d'Antipasto n° 4 cioè due traforati e due Lise</i>	—n° 4
<i>Cuchiaroni da Minestra n° 4, e Saliere</i>	—n° 6
<i>Mostardiera</i>	—n° 2
<i>Porta Oglio et Acetto</i>	—n° 1
<i>Cortelli e Forchette da scalcheria n° 4 cioè due per sorte</i>	—n° 4 ⁴¹ .

Sappiamo anche che non si trattava di disegni soltanto progettuali, poiché negli gli stessi volumi si individua, datato 23 febbraio 1722, il resoconto dell'esecuzione degli oggetti corrispondenti: “*Argenti datti da me Francesco Genouvez Argentiere Conto del Seruizio di Sua Maestà argenti di Carlino toute Bulato*”⁴². Nel conto sono registrati i pezzi realizzati da Genouvez per il sovrano, da cui però dovevano essere esclusi quelli che l'ambasciatore aveva ritirato per portare con sé nella sua “*Cassetta da Viaggio*”, ossia “*Due sottocoppe piccole (...) / Quattro piatti Mezzo Cappone / Dodici Tondini*”⁴³.

Anche in un'altro codice della Biblioteca Ajuda (anch'esso relativo alle spese dell'ambasciata portoghese a Roma, tra gli anni 1721 e 1730), si possono individuare pagamenti a Genouvez, precisamente in data 11 dicembre 1721, “*a conto di un servizio d'argento che fà d'ordine di Sua Eccellenza*”, con l'indicazione del costo, l'elevata somma di 4.547, 95 scudi⁴⁴.

Compaiono anche pagamenti successivi, tutti a partire dall'immediato 1722, il 23 febbraio (per due “*sottocoppe*”, quattro piatti “*da mezzo Cappone*” e dodici “*tondini*”, tutto d'argento)⁴⁵, il 28 dello stesso mese (ancora riguardante il menzionato “*servizio d'argento*”)⁴⁶, il 12 marzo (pagamento corrispondente ad alcuni pezzi mandati a Lisbona)⁴⁷, il 2 maggio (per un bocale e bacile, destinati a funzionare come un'offerta dall'ambasciatore)⁴⁸, il 15 agosto⁴⁹ e il 17 dicembre, tre pagamenti riguardanti oggetti destinati al re e all'ambasciatore stesso⁵⁰.

Datato 23 febbraio 1723, il conto dell'argentiere (“*Argenti datti da me Francesco Genouvez Argentiere Conto del Seruizio di Sua Maestà argenti di Carlino toute Bulato a denari (?) 11-10 La libra (...)*”), che risulta un importante contributo alla conoscenza delle opere fino a oggi effettivamente realizzate da Genouvez, che grosso modo corrispondevano ai disegni già citati. Questo conto si riferisce genericamente ai pezzi realizzati da Genouvez per il sovrano portoghese, dai quali bisogna però escludere quelli che l'ambasciatore portò con sé (già menzionati sopra): in totale 432:25 scudi⁵¹.

Negli anni successivi proseguì la realizzazione dei pezzi componenti il *surtout*, ai pagamenti del quale è riferibile il conto datato 12 giugno 1724, relativo ad un altro gruppo di pezzi, consegnati da João Ribeiro de Miranda, funzionario dell'ambasciata portoghese a Roma, a José Correia de Abreu, uno dei responsabili dell'Accademia di Portogallo nell'Urbe, ma che era anche incaricato di sovrintendere le committenze



Fig. 5. Nota delli disegni dell'Argenteria fatta da Monsu Francesco Genovese. E Mandati in Lisbona sopra il Vascello del Capitano Gio. Benedetto da Berlotto in un Cannello di latta inuolto con canouaccio, diretto, Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VI-15, f. 346-346v, per gentile concessione della Biblioteca da Ajuda / DGPC.

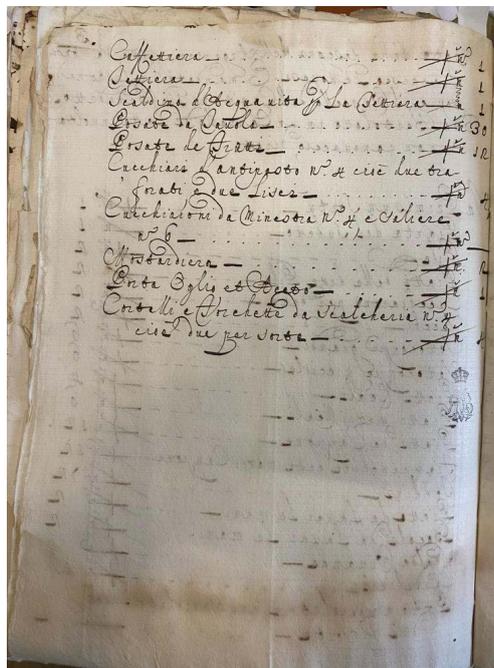


Fig. 6. Nota delli disegni dell'Argenteria fatta da Monsu Francesco Genovese. E Mandati in Lisbona sopra il Vascello del Capitano Gio. Benedetto da Berlotto in un Cannello di latta inuolto con canouaccio, diretto, Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-VI-15, f. 346-346v, per gentile concessione della Biblioteca da Ajuda / DGPC.

Teresa Leonor M. Vale
L'argentiere dell'ambasciatore e anche del Re

reali: “Notta dell’Argenti fatti da Monsù Francesco Genouese Argentiere consegnati dal Cau. Gio. Ribeyro de Miranda d’ordine dell’Ecc. Sig.re Conte das Galueas Ambasciatore di Portogallo all’Ill.mo Sig. Cau. Giuseppe Correa de Abreu / Due Piatti da Cappone ————— n° 2 / Quattro Piatti da mezzo Cappone — n° 4 / Venti Tondini ————— n° 20.”⁵²

I pagamenti successivi, nel corso dell’anno 1725, sono residuali e corrispondono a incarichi minori, ma che rivelano quali fossero i compiti di un argentiere al servizio di un committente abituale, che ordinava sia oggetti maggiori che riparazioni o piccoli interventi. Così Genouez pose lame sui manici d’argento di quattro coltelli (per i quali ricevette 80 baiocchi, il 5 maggio 1725)⁵³ e fece applicazioni d’argento su “sei piattini e due chichere di porcellane dell’India” (per le quali ricevette 4 scudi e 50 baiocchi, il 23 giugno 1725)⁵⁴.

In un altro manoscritto, di diverso contenuto, poiché non si tratta di un volume di registri di pagamenti, ma relativo a un rapporto riguardante l’ambasciata del Conte di Galveias e destinato a essere consegnato al suo successore in carica⁵⁵, abbiamo un pagamento di 37 scudi e 20 baiocchi, fatto a Genouez (qui specificatamente indicato come “Monsù Francesco Genouese”), il 13 marzo 1728⁵⁶. Si tratta certamente dello stesso pagamento registrato nel Ms. 49-VI-24, anche se datato dal giorno precedente, in quanto l’importo è rigorosamente lo stesso⁵⁷ e corrisponderebbe al saldo finale (“di

tutti i suoi conti d'Argenti”), come si evince dalla consultazione di un altro codice⁵⁸, confermato anche dal fatto che non siamo riusciti a individuare alcun successivo pagamento all'argentario marsigliese.

Cosa concretamente ed effettivamente sia andato al Regno e cosa sia rimasto a Roma non è sempre chiaro, anche se, nel caso del *surtout* eseguito da Genouvez, è indubbio che tutto sia stato spedito a Lisbona. Tuttavia il già citato “*Rendimento de' conti*” si riferisce a oggetti che senza dubbio rimasero a Roma, anche dopo che l'ambasciatore André de Melo e Castro lasciò con molti altri la città pontificia o diede ordine che fossero inviati subito dopo la sua partenza. Precisamente, in data 10 aprile 1728, risulta il pagamento di 140 scudi al falegname Francesco Maria Pizzani, per la realizzazione di scatole destinate all'argenteria di Sua Eccellenza l'ambasciatore, facendosi esplicita menzione della “*cassetta del sortù num° 3*”⁵⁹. Si tratta molto probabilmente della stessa cassa menzionata a p. 14 del “*Rendimento de' conti*”: “*Argenti esistenti nell'altra Cassa n° 3 / Vn sortù d'Argento composto di uarij pezzi di peso circa.*”, rivelando così che uno dei *surtouts* dovrebbe essere rimasto a Roma e seppure dovesse poi essere spedito a Lisbona.

Per quanto riguarda le opere rimaste definitivamente nell'Urbe, non è facile accertare, ancora una volta per la mancanza di dettagli con cui appaiono citati, se coincidano strettamente con alcuni di quelli contenuti nei successivi inventari relativi a quanto esisteva nell'ambasciata portoghese a Roma, datati 1740 e 1750 e che abbiamo avuto modo di pubblicare⁶⁰.

Tuttavia, con ogni probabilità, tra alcune delle tipologie più frequenti (dalle “*sottocoppe*” ai “*piatti di cappone*”, passando dai “*tondini*”) elencate in questi inventari, figurano oggetti che sicuramente furono presenti sulla tavola romana dell'ambasciatore Conte di Galveias: tra questi, alcuni saranno certamente usciti dalle mani dell'argentario Francesco Genouvez.

Appendice documentaria

Archivio Storico di S. Eligio, Roma

4-Cause, 111, 1719 giu.08

Concordia di Francesco Genovese con l'Università e sua rinuncia ad ogni lite in cambio del rilascio della patente e della ammissione nell'Arte

/ f. 1 / Io infrascritto auendo litigato coll'Vniuersità degli Orefici, et Argentieridi Roma per auer la Patente, e poter in uigore di essa aprir la Bottega, et esercitare la mia Professione, et auendo anche nel mese di Marzo prossimo passato, ò altro più uero tempo da Monsignor Illustrissimo, e Reuerendissimo Spinola Auditore dell'Eminentissimo, e Reuerendissimo Signore Cardinale Camerlengo ottenuta sentenza precettua per detta Patente in uigore della quale mi è stata poi spedita, e consegnata, et in questo stato di cose auendo auanti Li stesso Giudice per gli atti del Frosi Segretario di Camera et citata nuoua pretensione, cioè di essere ammesso nella sudetta Vniuersità come sono ammessi gli altri della mia Professione, che sono Patentati, e tengono Bottega aperta, e desiderando desistere da detta lite in tutto, e per tutto, e di entrare in essa Vniuersità nella forma solita come tutti gli altri secondo L'istanza, che precisamente ne farò con supplica à parte, quindi è che con il presente atto da

me sottoscritto, e che douerà auer forza di publico, e giurato Istromento Rinunzio amplamente, e nella più efficace, e miglior forma no a meno alla sentenza come sopra emanata, che all'accennata nuoua mia pretensione, uolendo che nè L'una, ne L'altra possino fermar mai stato alcuno pregiudiziale alla detta Vniuersità; ma debbano considerarsi di nessun uigore, forza, e momento, come se / f. 1v / appunto detta sentenza non fosse stata proferita, et io non auessi mai auuta lite alcuna colla stessa Vniuersità, e cosi dico, et affermo, e mi obbligo di mantenere, et osseruare in ogni forma migliore. In fede Roma questo di 8. Giugno 1719 Francesco Genouuez approuo quanto sopra mano propria

Paolo Francesco Macch (?) fui testimonio a quanto sopra mano propria.

Antonio Nouelli fui testimonio quanto sopra mano propria.

Tabella

Pagamenti fatti all'argentiere Francesco Genouvez (1688-1760),
raccolti dai documenti riguardanti l'ambasciata portoghese a Roma,
Biblioteca da Ajuda, Lisbona

DATA	PAGAMENTO (scudi e baiocchi)	OPERE	COMMITTENTE / DESTINAZIONE DELLE OPERE	DOCUMENTI (Biblioteca da Ajuda, Lisboa)
27 maggio 1721	100	4 piatti d'argento	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-24, f. 252
11 dicembre 1721	4.547:95	<i>"a conto di un servizio d'argento che fà d'ordine di Sua Eccellenza"</i>	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-IX, 21, f. 141 Ms. 51-XIII-48, f. 64
23 febbraio 1722	432:25	2 "sottocoppe" 4 piatti "da mezzo Cappone" 12 "tondini", tutto d'argento	"Cassetta da Viaggio" dell'ambasciatore	Ms. 49-VI-15, f. 354 nota: questo pagamento riguardava un insieme di argenti e non solo i pezzi menzionati
28 febbraio 1722	1005	<i>"a conto di un servizio d'argento che fà d'ordine di Sua Eccellenza"</i>	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-IX, 21, f. 147 Ms. 51-XIII-48, f. 64
12 marzo 1722	1245	<i>"per saldo et intero pagamento di sedici sotto coppe d'Argento dorate mandate in Lisbona a Sua Maestà"</i>	Giovanni V, Re di Portogallo	Ms. 49-IX, 21, f. 148
2 maggio 1722	222:80	<i>"per intero pagamento di un bacile e Bocale d'argento regalata da Sua Eccellenza Prone. a chi ha Patrocinato la spedizione Regia di Sua Maestà"</i>	Ambasciata di Portogallo a Roma – per regalare	Ms. 51-XIII-48, f. 75
15 agosto 1722	150	<i>"per auer fatto alcune cose particolari d'ordine di Sua Eccellenza per servizio di Sua Maestà"</i>	Giovanni V, Re di Portogallo	Ms. 49-IX, 21, f. 172 Ms. 51-XIII-48, f. 98
17 dicembre 1722	3250	<i>"a conto dell'Argenteria che il medesimo fà d'ordine di Sua Eccellenza"</i>	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-IX, 21, f. 181 Ms. 51-XIII-48, f. 64

Teresa Leonor M. Vale
L'argentiere dell'ambasciatore e anche del Re

17 dicembre 1722	7541:8 + 1261:15= 8802:95	I 1261:15 scudi “ <i>si portano in debito di un’altro conto del medesimo Francesco Genovesi per argenti fatti in proprio servizio di sua Eccellenza il Signor Conte das Galueas Ambasciatore Prone.</i> ”	Giovanni V, Re di Portogallo e ambasciatore	Ms. 51-XIII-48, f. 64
31 marzo 1723	50	Oggetti d’argento di uso domestico non specificati	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-24, f. 250
12 gennaio 1724	123:42 ½	2 “ <i>sottocope all’Ultima usanza</i> ” d’argento	Ambasciata di Portogallo a Roma – per regalare al “ <i>Dott. Gaspar</i> ”, “ <i>consistore della Pastorale</i> ”	Ms. 49-VII-1, f. 561 nota: questo pagamento corrisponde ad una nota dall’argenteiere com data del 12 gennaio 1724, però sembra che la somma sia stata effettivamente pagata soltanto nel 1727.
19 febbraio 1724	100	Oggetti d’argento di uso domestico non specificati	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-24, f. 246
3 marzo 1724	200	1 “ <i>Bacile ouato con tinoto con cornice</i> ” 1 “ <i>caffetiera</i> ”	Ambasciata di Portogallo a Roma – per regalare a Farinelli (Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, 1705-1782)	Ms. 49-VII-1, f. 609-609v.
12 giugno 1724	578:57	2 piatti “ <i>da Cappone</i> ” 4 piatti “ <i>da mezzo Cappone</i> ” 20 “ <i>tondini</i> ”, tutto d’argento	Giovanni V, Re di Portogallo o Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-15, f. 357
13 settembre 1724	50	Oggetti d’argento di uso domestico non specificati	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-24, f. 246
8 maggio 1725	0:80	“ <i>lame che ha rimesso a 4 manichi di coltelli di Sua Eccellenza</i> ”	Ambasciata di Portogallo a Roma	Ms. 49-VII-9, f. 101

23 giugno 1725	4:50	<i>Montures d'argento in "sei piattini e due chichere di porcellane dell'India"</i>	Ambasciata di Portogallo a Roma	Ms. 49-VII-9, f. 101
23 giugno 1725	0:50	<i>"per far sbugiare 5 piattini"</i>	Ambasciata di Portogallo a Roma	Ms. 49-VII-9, f. 101
23 ottobre 1726	90	Oggetti d'argento di uso domestico non specificati	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-24, f. 245
12 marzo 1728	37:20	Oggetti d'argento di uso domestico non specificati	Ambasciata di Portogallo a Roma (?)	Ms. 49-VI-24, f. 253

Teresa Leonor M. Vale
L'argentario dell'ambasciatore e anche del Re

NOTE

¹ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrasegni con la riproduzione grafica dei punzoni individualie dei punzioni di stato*, vol. I, Roma 1958, p. 506 e A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma*, Roma 1987, p. 226.

² Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, pp. 250-251.

³ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, pp. 218-219 e A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, 1987, p. 118.

⁴ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

⁵ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

⁶ C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

⁷ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

⁸ E non il 18 giugno, come indicato da C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

⁹ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

¹⁰ Cfr. A. Martini, *Arti, Mestieri e Fede nella Roma dei Papi*, Bologna 1965, p. 190 e A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, 1987, pp. 4-6; si veda anche A. Kolega, *Il collegio degli orefici ed argentieri di Roma ed il controllo sulla produzione orafa tra Cinque e Seicento*, in "Roma Moderna e Contemporanea", vol. II, N° 2, 1994, pp. 467-489.

¹¹ Cfr. A. Martini, *Arti, Mestieri e Fede...*, p. 191.

¹² Tra i quali vanno tuttavia menzionati i seguenti, per la loro rilevanza in assoluto: il *Corpus, collegium aurificum, argentariorum et gemmariorum, Universitas Artis aurificis* (Archivio Storico di S. Eligio), gli *Aurificum Statuta usque Ada anum 1578 et nomina illorum qui Romae tunc vivebant* (Biblioteca Casanatense, Roma) e soprattutto il *Thesaurus legalis Universitatis Aurificum Urbin cum annotationibus D. Petri Augustini Antolini I.C. Piceni, et in Romana Curia advocati. Pars Prima: in quo continentur Statuta eiusdem Universitatis. Pars Secunda: In quo continentur Declarationes eiusdem Universitatis. Pars Tertia: in quo contientur Privilegia Apostolica et varia Decreta*, Roma 1655 (Archivio di Stato di Roma), tutti menzionati da A. Martini, *Arti, Mestieri e Fede...*, p. 291.

¹³ Manoscritto dal 1720, ref. da A. Martini, *Arti, Mestieri e Fede...*, p. 29.

¹⁴ Emesso dal camerlengo del collegio cardinalizio e stampato in Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1734.

¹⁵ Versione stampata: *Nuovo Statuto del nobile collegio dell'Orefici ed Argentieri di Roma, confermato dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII felicemente regnante*, Roma 1740; la versione manoscritta (dal 1739) si custodisce nell'Archivio Storico di S. Eligio ed è quest'ultima che seguiremo.

¹⁶ Vedere i capitoli dal primo al settimo, rispettivamente intitolati: "Del Servare L'Unione", "Metodo da Osservarsi nell'elettione del Cappelano, Segretario et altri Ministri", "Modo da tenersi nell'elettione degl'Imbussolatori, Conseglieri, e Sindici", "Dell'Offizio de Conseglieri", "Dell'Offizio degl'Imbussolatori", "Dell'Offizio del Camerlengo, e Consoli" e "Dell'Offizio de Sindici".

¹⁷ Archivio Storico di S. Eligio, Roma (d'ora in poi ASSE), *Nuovo Statuto del nobile collegio dell'Orefici ed Argentieri di Roma, (...)*, f. 7-7v.

¹⁸ Qualora il candidato fosse stato straniero, avrebbe dovuto portare con sé i documenti comprovanti la propria esperienza in una bottega e pagare la somma di 30 scudi; accertato che il candidato era figlio di un argentiere patentato, gli sarebbe bastato presentarsi ai consoli e pagare la somma di undici scudi, cfr. *Nuovo Statuto del nobile collegio dell'Orefici ed Argentieri di Roma, (...)*, f. 7v.

¹⁹ *Nuovo Statuto del nobile collegio dell'Orefici ed Argentieri di Roma, (...)*, ff. 7v.-8.

²⁰ I capitoli 13 e 14 affrontano la questione della qualità dell'oro e dell'argento da utilizzare e anche la necessità di specificare il valore di costo delle materie prime utilizzate, separatamente dai costi relativi alla realizzazione dei pezzi – si noti che questo è esattamente ciò che può essere riscontrabile nella stragrande maggioranza dei documenti riguardanti lavori realizzati per il Portogallo che abbiamo avuto modo di consultare, sia negli archivi portoghesi che romani.

²¹ Cap. 18: "Ordine da tenersi nelle Congregazioni, e del rispetto che si deve a Consoli", Cap. 26: "Come si debbano riscuotere, et applicare le pene" e Cap. 27: "Dell'Osservanza de Statuti".

²² Cfr. A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, pp. 4-6, J. Montagu, *The Practice of Roman Baroque Silver Sculpture*, "The Silver Society Journal", N° 12, 2000, pp. 18-25 e J. Montagu, *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze founder in Baroque Rome*, Todi 2009, pp. 121-153.

²³ J. Montagu, *Antonio Arrighi, a silversmith and bronze founder in Baroque Rome*, (...), p. 126.

²⁴ ASSE, 4 – *Cause*, 111, 1719 giu. 08: Concordia di Francesco Genovese con l'Università e sua rinuncia ad ogni lite in cambio del rilascio della patente e della ammissione nell'Arte – si veda Appendice Documentaria.

²⁵ ASSE, 4 – *Cause*, 111, 1719 giu. 08: Concordia di Francesco Genovese con l'Università e sua rinuncia ad ogni lite in cambio del rilascio della patente e della ammissione nell'Arte – si veda Appendice Documentaria.

²⁶ Probabilmente della famiglia dell'argentario De Martini – Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, pp. 388-390 e A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, 1987, pp. 181-182.

²⁷ Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

²⁸ Si veda A. Pampalone, "Parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Rione Colonna", in *Studi sul Settecento Romano. Artisti e artigiani a Roma, III dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 2013, p. 187.

²⁹ Inevitabile italianizzazione del cognome Burckardt.

³⁰ C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 506.

³¹ Si veda rispettivamente Archivio Durazzo Giustiniani, Genova, *Archivio Pallavicini, Grimaldi, Durazzo*, 89, *Speze 1719 e Foris: 1720*, cit. per F. Boggero, F. Simonetti, *L'Argenteria Genovese del Settecento*, Genova-Torino 2007 p. 486.

³² Cfr. C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, vol. I, p. 506 e A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, p. 226.

³³ Disponibile in <https://catalogo.beniculturali.it/Agent/369fcd8b17550b11e7081e82dc28f98> (inv. 1200210549).

³⁴ C. Bulgari, *Argentieri, Gemmari e Orafi d'Italia...*, I, 1958, p. 20 e A. Bulgari Calissoni, *Argentieri, Gemmari e Orafi di Roma...*, 1987, p. 33.

³⁵ Cfr. A. González-Palacios, "Appunti per un Lessico Romano-Lusitano", in *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*, a cura di S. Vasco Rocca e G. Borghini, Roma 1995, p. 443.

³⁶ Sulla sua attività per il Portogallo e per i portoghesi si veda T. L. M. Vale, *Ourivesaria Barroca Italiana em Portugal: presença e influência*, Lisbona 2016, pp. 226-227.

³⁷ Una biografia del Conte di Galveias e un approccio dettagliato alla sua missione diplomatica a Roma (con riferimento alla bibliografia precedente) si trovano in T. L. M. Vale, *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*, Lisbona 2015, pp. 25-45.

³⁸ Cfr. T. L. M. Vale, "L'interruzione dei rapporti diplomatici tra il Portogallo e la Santa Sede nel 1728: l'impatto sugli artisti e sulle commissioni in corso", in *Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia*, a cura di M. Coppolaro, G. Murace e G. Petrone, Roma 2022, pp. 43-49, 73-75.

³⁹ Biblioteca da Ajuda, Lisbona (d'ora in poi BA), Ms. 51-XIII-48, f. 98.

⁴⁰ Cfr. BA, Ms. 51-XIII-48, f. 64.

⁴¹ BA, Ms. 49-VI-15, f. 346-346v.

⁴² BA, Ms. 49-VI-15, f. 348.

⁴³ BA, Ms. 49-VI-15, f. 354.

⁴⁴ BA, Ms. 49-IX-21, f. 141.

⁴⁵ BA, Ms. 49-VI-15, f. 354.

⁴⁶ BA, Ms. 49-IX-21, f. 147.

⁴⁷ BA, Ms. 49-IX-21, f. 148.

⁴⁸ BA, Ms. 51-XIII-48, f. 75; curiosamente, accanto a questo pagamento se ne individua un altro, di 16 scudi, al cioccolatiere Vittorio Ugolini per il cioccolato destinato ad essere messo all'interno del boccale eseguito da Genouvez; anche nel successivo anno di 1724 un'altra offerta di questo genere viene fatta a Farinelli (Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, 1705-1782), come si evince dal Ms. 49-VII-1, f. 609v (si veda Tabella 1).

⁴⁹ BA, Ms. 49-IX-21, f. 172 e Ms. 51-XIII-48, f. 98.

⁵⁰ BA, Ms. 49-IX-21, f. 181 e Ms. 51-XIII-48, f. 64.

⁵¹ BA, Ms. 49-VI-15, f. 354.

⁵² BA, Ms. 49-VI-15, f. 355.

⁵³ BA, Ms. 49-VII-9, f. 101.

⁵⁴ BA, Ms. 49-VII-9, f. 101.

⁵⁵ Intitolato “*Rendimento de' conti di tutti l'Interessi del Conte das Galueas già Ambasciatore in Roma di S. Maestà Portoghese, che Dio guardi, fatto dal Signore Miguel Lopes Rosa in mano del Reuerendissimo Frà Giuseppe Maria Fonseca d'Euora Ministro al presente in Roma di detta Maestà*”, BA, Ms. 54-XIII-14, Doc. 67 [N° 413], il cui studio abbiamo in corso e di cui ci aspettiamo che la pubblicazione completa avvenga a breve.

⁵⁶ BA, Ms. 54-XIII-14, Doc. 67 [N° 413], p. 18.

⁵⁷ BA, Ms. 49-VI-24, f. 253.

⁵⁸ BA, Ms. 49-VII-15, f. 2.

⁵⁹ BA, Ms. 49-VII-14, f. 25.

⁶⁰ Cfr. T. L. M. Vale, *Arte e Diplomacia. A vivência romana dos embaixadores joaninos*, (...), pp. 160-240.

BENFATTJ MAGISTRIBILMENTJ ET BEN SONANTJ. FONDITORI DI CAMPANE TRA CALTANISSETTA E SUTERA NELLA SICILIA DI ETÀ MODERNA

DI GIUSEPPE GIUGNO

La presenza di fonditori di campane nella Sicilia centrale, a Caltanissetta e Sutera in particolare, provenienti dalle principali fonderie di Burgio, Tortorici, Palermo e altri centri, è documentata tra Cinque e Settecento. Si tratta di maestranze, in alcuni casi inedite, indicate prevalentemente col titolo di ‘mastri’ e, talvolta, con quello di don o notabile. Le loro opere, soprattutto quelle fuse tra Cinque e Seicento, sono andate in prevalenza perdute. Ne danno prova i numerosi contratti di obbligazione, nei quali ogni nuova fusione veniva motivata dalla necessità di sostituire campane ‘rutte’ – quindi non più sonanti – con nuove. La loro scomparsa può anche essere addebitata alla requisizione del bronzo disposta dopo lo sbarco di Garibaldi in Sicilia il 25 giugno 1860, destinato alle ‘bocche a fuoco’ dell’artiglieria nazionale¹.

I contratti sui fonditori non sempre forniscono dati relativi alle fornaci dove avrebbe avuto luogo la fusione bronzea. Parrebbe, tuttavia, certo che per tutto il Cinque e Seicento le maestranze ricorressero a fornaci provvisorie, costruite vicino ai luoghi dove sarebbero poi stati collocati i manufatti². Questi dovevano essere «benfattj magistribilmentj et ben sonantj». L’espressione equivalente usata nelle fonti per esplicitare questo concetto è «ut decet di bon sono».

Una fusione a regola d’arte e priva di difetti costituiva la condizione indispensabile per garantire all’opera qualità estetica ed acustica. Quest’ultima dipendeva, in particolare, dalla nota musicale scelta e dal bilanciamento degli spessori che definivano il profilo del manufatto nel rapporto tra il suo peso e il diametro. Tale relazione spiega il costante riferimento nei contratti al peso espresso in cantari (80 kg circa), nel quale era sovente compreso il bronzo riciclato. In sparuti casi, si documenta l’acquisto di rame che, associato allo stagno, dava forma al bronzo. Il fonditore, inoltre, garantiva il corretto funzionamento del prodotto per alcuni anni, impegnandosi a rifonderlo in presenza di problemi acustici (Fig. 1).

Fonditori di campane nel Cinquecento

La prima notizia, a Caltanissetta, sui fonditori nella chiesa madre di Santa Maria La Nova risale al 1521. Se ne ha traccia, in quell’anno, nella vendita che l’oscuro notabile mastro Antonio Corona fece all’arciprete Giovanni De Alessio: «campanam metallj ponderis duorum cantariorum et rotulorum viginti quinque»³.



Fig. 1. Franchino Gaffurio, 1492, Xilografia raffigurante Pitagora con le campane in sintonia pitagorica, *Theorica musicae*.

Non una nuova fusione, ma il rifacimento di due *mioli*, vale a dire cicogne, viene registrato nel 1571, quando i fratelli Valenzio e Giuseppe De Polizio di Piazza Armerina furono incaricati dal sacerdote Vincenzo De Forte «ut dicitur cum la loro lignamj et mastria farj duj miolj alj campanj grandi dila matrj Ecclesia dj Caltanixetta»⁴. Nel 1579, l'arciprete Giacomo Matera affidò a Giovanni Andrea Mangiunj e Santoro Sanfilippo di Tortorici, in quel tempo abitanti di Castrogiovanni (Enna), l'incarico «de novo fari li duj campanj grandj della detta maiurj eclesia che sonno tuttj dilo modo et forma che sonno allo presentj et di quella misura grandiza altiza larghiza et grosseza come sonno dectj duj campanj benj benefattj maggistrilmentj et ben sonantj» per la somma di 15 onze⁵. La figura di Mangiunj è peraltro documentata ad Enna, dove eseguì con Giovanni Lupo sei candelieri in ottone per la chiesa madre⁶. I Mangione sono fonditori di origine melitense, poi giunti in Sicilia e stabilitisi a Sciacca nel Cinquecento. Il dato è attestato a proposito di Filippo Mangione, discendente del citato Giovanni Andrea, che opererà nel 1630 per la chiesa saccense di San Vito⁷. Sanfilippo, indicato nel 1585 come cittadino di Piazza Armerina, lavorò in quello stesso anno nella chiesa nissena della confraternita di San Biagio. Lì realizzò una fusione col rame che gli era stato fornito, in cambio del compenso e del «mangiarj et ad bivirj et letto ad dormirj mentri chi farrà ditta campana». Il dato conferma che la fusione avvenne in un sito prossimo alla chiesa⁸.

Il riciclo di materiali dalla dismissione di manufatti danneggiati destinati alla produzione di nuovi emerge costantemente, come visto, nelle fonti. Nel 1587, il metallo di due campane non più funzionanti, su commissione del procuratore della fabbrica della chiesa madre, venne impiegato da Andrea De Costanso e Mariano Jarrusso (Giarrusso) di Castrogiovanni per «cularci dui campani per detta matrj eclesia una di cantara dui et l'altra di rotula quaranta»⁹. I due fonditori, in quello stesso periodo, si occuparono anche di due nuove fusioni per la badessa Elisabetta Rabiolo del monastero di San Benedetto¹⁰. La figura di De Costanso, originario di Tortorici, si ritrova alla fine del Cinquecento nella chiesa madre di Enna nella fattura delle basi di due candelieri caratterizzati dall'esuberanza «di motivi grotteschi, maschere e scudi»¹¹. Oltre a, lui si documenta la presenza nei territori madoniti, a Geraci in particolare, del fonditore Domenico Costanzo, attivo nel 1666 nella fusione di una campana per la chiesa di San Bartolomeo¹². Mariano Giarrusso è, invece, precursore di una bottega

che trovò particolare diffusione a Petralia Sottana dal 1605 al 1660. Proprio a Petralia Sottana il *mastro* decise di sposarsi per la seconda volta nel 1627. Diverse sono le collaborazioni con i suoi figli Francesco e Calogero, finalizzate alla fusione di campane per diversi centri madoniti e non solo, come Castel San Lucio. Rosario Termotto ha, a tal proposito, ricostruito la vicenda professionale della bottega dei Giarrusso elencandone le opere eseguite a Collesano, Cefalù, Sclafani, Polizzi e San Mauro¹³.

Un nuovo fonditore, presente a Caltanissetta nel 1598, è il palermitano Melchiorre Portaro (o Portalj). A lui va la fattura, su richiesta del superiore del collegio gesuitico, di «una campana di duj cantara di bono mitallo bene fatta»¹⁴. Egli lavorò nello stesso anno anche per i Domenicani¹⁵. Portaro è probabilmente parente di Antonio Portari documentato a Palermo nella seconda metà del secolo, il cui nome si legge nella campana delle ore del Duomo¹⁶. La fusione nissena avvenne dopo quella che, nel 1587, Mariano Giarrusso e Andrea Costanso di Castrogiovanni avevano realizzato per il priore domenicano Giovanni Battista. In quel caso, il contratto specificò che l'opera andava fatta col riuso del metallo di «una campana rutta di rotula tridici»¹⁷.

La presenza di un fonditore tortoriciano si attesta anche a Sutura nella seconda metà del secolo. Se ne ha notizia con Almirante de Liucio (Liuzzo) che, nel 1566, vendette ai giurati della cittadina «unam campanam seu tintinnabulum ponderis cantarei unius et rotulorum quindecim bonam ac bene sonantem». L'opera venne probabilmente collocata nella macchina di un orologio, fornito e quasi certamente costruito dallo stesso maestro, del peso di 3 cantari e 97 rotoli¹⁸. L'orologiaio Liuzzo fu anche autore dell'orologio della chiesa madre di Enna, assieme ad Andrea De Costanso a cui si riferisce l'esecuzione delle sue sfere con la luna ed il sole¹⁹.

Fonditori di campane nel Seicento

Nel 1608, il tortoriciano *Minicus* (Domenico) Crimi realizzò per i Minori Riformati di Santa Maria degli Angeli di Caltanissetta una campana di 12 cantari²⁰. Più avanti, nel 1614, Cataldo e Giovanni Filippo Garbato di Tortorici, rispettivamente zio e nipote, già impegnati in una importante fusione per il collegio saccense, lavorarono in città per i Gesuiti²¹. Si tratta di fonditori appartenenti ad una bottega, tra le più attive di Tortorici, documentata dal 1530 al 1628. Cataldo e Giovanni furono quasi certamente parenti di Pietro e Natale Garbato, i cui lavori sono descritti a Sciacca rispettivamente nel 1556 e nel 1587, oltre che a Rometta, Itala, Ciminna, Alcamo e Liotta²². Cataldo Garbato, nello specifico, si occupò a Sciacca di una fusione per la confraternita di San Michele. Nella stessa città, lavorò anche con Andrea Garbato, padre di Giovanni Filippo, nella chiesa della Maddalena²³. In ambito madonita è molto diffuso l'operato di Gerolamo, figlio di Pietro, che dal 1561 al 1594 fornisce campane alla chiesa madre di Collesano e a quella di Castelbuono. Lo stesso opera nel 1585 ad Alcamo e nel primo trentennio del Seicento per la cattedrale di Cefalù e per le chiese di Sclafani, Caltavuturo e Caccamo²⁴.

Le fonti registrano che nel dicembre 1662 la campana dei Gesuiti di Caltanissetta si ruppe. Da una memoria del secreto del tempo, don Francesco Notarbartolo, si legge che questi «essendo stato gravemente infermo nel mese passato d'agosto fece voto ad Ignatio di fare la campana nova con aggiungervi un cantaro di metallo sopra di quello che la rotta pesasse. E così ricuperata la salute subito alli 6 di settembre si buttò



Fig. 2. Anonimo del XVIII secolo, Facciata della chiesa di San Domenico, Caltanissetta (Ph. G. Giugno).



Fig. 3. Anonimo, 1693, Campana, Caltanissetta, Chiesa di San Domenico (Ph. G. Giugno).



Fig. 4. Francesco Panzera, Giuseppe Milazzo e Onofrio Di Marca, 1779, Campana, Caltanissetta, Chiesa di San Domenico (Ph. G. Giugno).

la campana rotta dal campanile sopra la cappella della Madonna che fu di peso cantara 3 e rotula 33 e mezzo che purificato nella fornace e restò di netto cantare 3 in circa». La nuova fusione, assegnata ad un tale maestro Calogero, di cui non viene però fornito il cognome, avvenne vicino la «porta falsa», vale a dire secondaria, del collegio. Nel luogo si costruì una fornace, il cui combustibile, 30 cantari di legna, fu fornito dalla committenza. Una cronaca racconta che «si cavò <la campana> da sotto terra alli 29 detto <di settembre>, si crede essere di cantara 4 e rotula 12 in circa. S'appese la campana nova

vicino alla porta falsa e vi stette»²⁵. Il manufatto, benché andasse posizionato nel campanile da erigere sopra la cappella del Santissimo Crocifisso, non vi trovò immediata collocazione a causa di un dissesto della struttura. Per tale ragione se ne ritardò la costruzione e si decise di sistemarlo in corrispondenza della finestra della citata cappella prospiciente la strada.

Si annoverano, nel XVII secolo, a Santa Maria La Nova, nuovi fonditori come l'inedito Giacomo De Russo, autore nel 1626 di una *campanula*²⁶. È membro di una bottega di Bivona o forse di Tortorici, nella quale si inserisce in quegli anni Giovanni Russo, attivo nel 1623 in una fusione per la chiesa madre di Collesano²⁷. Nel 1666, la confraternita nissena del Santissimo Sacramento decise di far realizzare a Calogero Giarrusso per la chiesa madre una nuova campana, impiegando la somma di 40 onze disposta in un atto del 1609. Su di essa fu posta l'iscrizione in rilievo:

«Cristus Rex venit in pace, Deus homo factus est et Verbum Caro factum est renovatus anno 1666. Expensijs societatis Sanctissimi Sacramenti ac etiam fabricae ditte Matricis Ecclesiae. Magister Calogerus Giarrusso fecit»²⁸.

Nel 1634, lavorarono in città altri due membri della fonderia dei Giarrusso su richiesta dei Conventuali di San Francesco. Si tratta di Francesco e Giuseppe Giarrusso, forse fratelli e figli del citato Mariano Giarrusso che a Petralia Sottana aveva impiantato la sua bottega. A Caltanissetta per i padri Conventuali eseguono un'opera di 8 cantari circa²⁹. Il nome di Francesco emerge anche tra i conti della chiesa di San Giovanni Battista di Collesano³⁰. Il suo operato spazia dal 1631 al 1661, sempre in ambito madonita, nelle terre di Castelbuono, Polizzi, Sclafani e San Mauro³¹. L'ultimo fonditore, finora noto alla fine del secolo, è l'inedito piazzese Sebastiano Giarrusso. Probabilmente esponente della citata famiglia di Petralia, è attestato nel 1690, quando lavora ad una nuova fusione per la confraternita nissena di San Biagio³². È di quegli anni una campana, ancor oggi nella torre campanaria di San Domenico, datata 1693. Essa presenta una fascia decorata con foglie, forse di quercia o alloro, alternate a raffigurazioni di santi dell'ordine dei Predicatori. Tra queste si riconoscono

Giuseppe Giugno
Benfattj magistriblimentj et ben sonantj



Fig. 5. Francesco Panzera, Giuseppe Milazzo e Onofrio Di Marca, 1779, Campana, Caltanissetta, Chiesa di San Domenico (Ph. G. Giugno).



Fig. 6. Francesco Panzera, Giuseppe Milazzo e Onofrio Di Marca, 1779, Campana, Caltanissetta, Chiesa di San Domenico (Ph. G. Giugno).

Sant'Antonino Pierozzi vescovo domenicano, col pastorale nella mano sinistra e la mano destra benedicente, la sacra famiglia e due figure maschili: la prima barbata, identificabile probabilmente con San Domenico, e la seconda con San Tommaso d'Aquino³³ (Figg. 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7).

Fonditori di campane nel Settecento

La fusione di una campana grande per la chiesa nissena di San Giuseppe viene documentata nel 1709 nel testamento di Antonio Costa, detto lo Zingaro, per la somma di 10 onze. La vicenda della sua produzione è particolarmente interessante perché avvenne in due fasi. Dopo un primo tentativo condotto dall'inedito don Silvestro Bonaccolta, forse non riuscito per errori tecnici, ce ne fu un secondo che vide la partecipazione del burgitano Vito d'Alcuni (Arcuri), a cui furono pagate 16 onze circa³⁴. Bonaccolta appartiene probabilmente a fonditori di Castrogiovanni, tra i quali si annovera nel Seicento Giuseppe Bonaccolto, autore della campana maggiore della cattedrale di Palermo³⁵ e di altre due campane eseguite rispettivamente nel 1646 per la matrice di Castronovo e nel 1662 per la chiesa madre di Sclafani³⁶.

Il coinvolgimento di burgitani nei cantieri nisseni è nel XVIII secolo ampiamente attestato. Nel 1711, infatti, Arcuri lavorò per i Gesuiti ad una importante fusione³⁷. Un altro burgitano, Sebastiano Arcuri, appartenente verosimilmente alla citata bottega



Fig. 7. Francesco Panzera, Giuseppe Milazzo e Onofrio Di Marca, 1779, Campana, Caltanissetta, Chiesa di San Domenico (Ph. G. Giugno).



Fig. 8. Francesco Panzera, Giuseppe Milazzo e Onofrio Di Marca, 1779, Campana, Caltanissetta, Chiesa di San Domenico (Ph. G. Giugno).

cor oggi visibile, assieme a due figure una delle quali raffiguranti San Domenico⁴⁰: «Omnibus Sanctis Ordinis Predicatorum + Deo Optimo Maximo et Beate Mariae Virgini et Immortalis miserere nobis Anno Domini MDCCLXXIX Dat Donat Dedicat». I Panzera sono celebri fonditori, a cui va il merito tra Otto e Novecento di aver costruito una delle più importanti fonderie industriali siciliane del tempo. L'autore, coinvolto nel lavoro ordinato dai Domenicani, fu tra i primi componenti della bottega palermitana della prima metà del Settecento, nella quale si annoverano anche le figure di Nunzio, Nicolò e Giovanni. Le loro opere sono documentate nella chiesa madre di Ustica e nel castello di Agrigento, quest'ultima eseguita su incarico di Nicolò Palma. La società con Giuseppe Milazzo non costituisce, però, un dato del tutto inedito nella produzione dei Panzera, dal momento che i due collaborarono nella chiesa del Real Albergo dei Poveri di Palermo. Milazzo lavorò accanto a Di Marca a tre opere bronzee per la chiesa madre di Villafrati⁴¹ (Fig. 8).

Il quadro di maestranze nel XVIII secolo si chiude, per il momento, con l'inedito *maestro* di Chiaramonte Marco Motta. Egli compare, tra il 1720 e il 1721, nella fusione di un'opera di sei cantari costata 90 onze commissionata dal rev. Paolo La Cagnina per la chiesa nissena di San Giovanni e delle Anime del Purgatorio⁴². Accanto a lui lavorò il nisseno Francesco Ragusa pagato 87 onze circa per l'acquisto di «tanto ramo pro servitio dell'infrascritta campana»⁴³.

La riflessione sui fonditori nella Sicilia centrale – in alcuni casi già documentati, mentre in altri del tutto inediti – arricchisce il quadro di conoscenze sulla produzione

degli Arcuri, si obbligò nel 1734 con i Domenicani nella fusione di una «campana grande» per il prezzo di 4 onze³⁸. Metà della somma fu, però, elargita dal fonditore ai committenti in beneficio della loro chiesa. L'opera fu rifusa nel 1779, su incarico del padre baccelliere Vincenzo Giordano, da don Francesco Panzera – «Regio funditore della Città di Palermo» – e dai fonditori, anch'essi palermitani, Giuseppe Milazzo e Onofrio Di Marca. Questi si impegnarono «in dover fare la campana di ditto venerabile convento di peso cantari otto circa, bene e magistralmente secondo richiede l'arte e perizia e con tutti li patti, clausule, condizioni, fide ed altri espressandi»³⁹. Nel contratto nisseno, i Domenicani si obbligarono a scendere la vecchia campana e a ricollocare la nuova di nove quintali. In più, sul manufatto venne inserita una iscrizione dettata dal priore, an-

Giuseppe Giugno
Benfattj magistralmentj et ben sonantj

bronzea in età moderna. Dalla lettura dei dati si inferisce l'esistenza di fornaci provvisorie, per tutto l'arco del Cinquecento e del Seicento, alle quali seguirono successivamente produzioni in fonderia. Inoltre, la circolazione nell'isola di maestri, provenienti da località note per l'esistenza di botteghe specializzate, traccia lo spaccato di un contesto territoriale dinamico. In esso, emergono intere famiglie che disseminano i loro prodotti nelle città, lasciandone ancor oggi evidenza in quelli scampati a fusioni e requisizioni. Costituiscono, a tal proposito, traccia ed espressione della committenza sia i dati acquisiti attraverso le fonti archivistiche che le raffigurazioni e iscrizioni poste in rilievo sulle opere bronzee. Lo studio sulle campane mette, però, in risalto numerose questioni a cui occorre che la ricerca fornisca risposte. Queste riguardano, perlopiù, i profili dei maestri inediti, di cui sarà anche utile verificare l'eventuale impegno nella produzione di manufatti decorativi destinati alla liturgia e al culto.

Abbreviazioni usate nel testo

ASCI: Archivio di Stato di Caltanissetta

CC.RR. SS. Corporazioni Religiose Soppresse

NOTE

¹ Cfr. I. Navarra, *I maestri di Tortorici fonditori di campane in Sciacca e paesi limitrofi ad essa. Documenti inediti*, in «Archivio Storico Messinese», Società Messinese di Storia Patria, vol. 40, III s., XXXIII, a. 1982, p. 404.

² Cfr. G.B. Ferrigno, *L'arte di fondere le campane in Sicilia*, in «Archivio storico siciliano», n.s. L, 1930, pp. 259-280. Sulla produzione delle campane prima della costruzione di fonderie stabili si rimanda a P. Dinaro, *Una famiglia di fonditori di campane nella Scordia dell'Ottocento: i Grimaldi. L'attività tra le diocesi di Siracusa, Caltagirone e Catania*, in *Platea Magna: studi sulla storia di Scordia*, a cura di C.F. Parisi-A. Cucuzza-C. Gambera, 2, Catania 2023, pp. 159-176.

³ ASCl, Not. B. Boccaccio, reg. 235, f. 311r.

⁴ ASCl, Not. G. Zanga, reg. 118, f. 943r.

⁵ ASCl, Not. B. Bruno, reg. 282, s.n. Sulla famiglia dei fonditori di campane attivi a Tortorici sin dal Quattrocento si rimanda a G. Di Marzo. *Delle belle arti in Sicilia dai normanni sino alla fine del secolo XIV*, I, Palermo 1859; si veda anche I. Navarra, *I maestri di ...*, 1982, pp. 391-406. Per un ulteriore approfondimento sui fonditori di Tortorici si vedano S. Di Bella, *Fonditori del XVII secolo a Messina*, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina, 12, 1988; S. Franchina, *Campane e campanari di Tortorici (dal secolo XIII al XX)*, Patti 1999.

⁶ Cfr. R. Pace, *Lupo Giovanni*, in *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, a cura di M.C. Di Natale, II, Palermo 2014, p. 404, *ad vocem*. Santoro Sanfilippo appartiene quasi certamente alla bottega dei Santoro, fonditori di Tortorici, in cui si annoverano: Domenico, Francesco, Gerolamo, Geronimo, Giandomenico, Giorgio, Giovanni, Iacopo, Matteo e Paolo Sanfilippo. Sul loro operato si rimanda a R. Termotto e S. Di Bella, in *Arti decorative in Sicilia...*, 2014, p. 548, *ad voces*.

⁷ Cfr. M. Ciaccio, *Sciacca. Notizie storiche*, vol. II, Sciacca 1988, p. 89; I. Navarra, *I maestri di ...*, 1982, p. 400, nota 47.

⁸ ASCl, Not. V. Mangiaforti, reg. 408, f. 902r. Santoro Sanfilippo appartiene probabilmente alla stessa bottega di fonditori di campane per la quale nel 1593 Giacomo Sanfilippo, forse suo parente, realizza una campana per la chiesa madre di Castelbuono. Sull'argomento si veda R. Termotto, *"Maestri di campane" nei paesi delle Madonie*, in *L'Isola ricercata, inchieste sui centri minori della Sicilia secoli XVI-XVIII*, Atti del convegno di Studi (Campofiorito, 12-13 aprile 2003), a cura di A.G. Marchese, Palermo 2008, p. 432.

⁹ ASCl, Not. V. Mangiaforti, reg. 414, s.n.

¹⁰ ASCl, Not. V. Mangiaforti, reg. 411, s.n.

¹¹ Cfr. R. Vadalà, *Di Costanzo (Costanzo) Andrea*, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, p. 199, *ad vocem*.

¹² Oltre ad Andrea de Costanzo, viene documentata la presenza nei territori madoniti, a Geraci in particolare, del fonditore Domenico Costanzo, attivo nel 1666 nella fusione di una campana per la chiesa di San Bartolomeo.

¹³ Cfr. R. Termotto, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, pp. 287-288, *ad vocem*. Sull'argomento si veda anche R. Termotto, *"Maestri di campane"...*, 2008, *passim*.

¹⁴ ASCl, Not. V. Mangiaforti, reg. 438, f. 521v.

¹⁵ ASCl, Not. F. Mammana, reg. 354, f. 289r.

¹⁶ Cfr. M. Sirtoli, *Portari Antonio*, in *Arti decorative in Sicilia...*, II, 2014, p. 503, *ad vocem*.

¹⁷ ASCl, Not. V. Mangiaforti, reg. 411, s.n.

¹⁸ ASCl, Not. G. Borgisi, reg. 103, f. 380v.

¹⁹ Cfr. R. Vadalà, *Di Costanzo (Costanzo) Andrea*, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, p. 199, *ad vocem*.

²⁰ ASCl, Not. P. Curcuruto, reg. 589, s.n. Su Domenico Crimi, fonditore di Tortorici, noto per una campana fusa nel 1597 per la chiesa di Santo Stefano nel villaggio messinese di Salice e per altre opere come la campana fusa nel Seicento per la chiesa madre di Motta Camastra si rimanda a S. Di Bella, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, p. 150.

²¹ ASCL, Not. G. Gattuso, reg. 933, s.n. La fusione di una campana per la chiesa di Santa Maria dell'Arco viene documentata nel 1613 (ASCL, Not. A. la Mammana, reg. 463, f. 41r III). Su Cataldo Garbato si veda I. Navarra, *I maestri di ...*, 1982, p. 398.

²² Cfr. R. Termotto e S. Di Bella, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, p. 275, *ad vocem*. Sulla figura di Natale Garbato si rimanda a B. Sanfilippo-Galioto, *Sacrum Xaccae theatrum in tresdecim libros divisum in quo multae antiquae excitantur*, ms. del 1710, presso Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni: Qq B 63, f. 38 (r), cit. in I. Navarra, *I maestri di ...*, 1982, p. 393 nota 13. Su Pietro Garbato si rimanda a Idem, pp. 394-395.

²³ Sulla figura di Giovanni Filippo Garbato, autore di una campana per il convento di Santa Maria dell'Itria di Alcamo, si veda I. Navarra, *I maestri di ...*, 1982, p. 400; P.M. Rocca, *Fonditori di campane in Alcamo*, in «Archivio Storico Siciliano», a. XV, Palermo 1890, p. 43. Sull'operato dei Garbato a Collesano si rimanda a R. Termotto, *Fonditori di Tortorici a Collesano tra '500 e 600: i Garbato*, in *Collesano per gli emigrati*, a cura di R. Termotto-A. Ascianto, Castelbuono 1991, pp. 172-174.

²⁴ Cfr. R. Termotto, *"Maestri di campane" ...*, *passim*.

²⁵ ASCL, CC. RR. SS., Gesuiti, reg. 68, f. 40r.

²⁶ ASCL, Not. P. Drogo, reg. 614, f. 195r.

²⁷ Cfr. R. Termotto, in *Arti decorative in Sicilia...*, II, 2014, p. 538, *ad vocem*. Le fonti attestano l'esistenza di altri due membri della citata bottega dei Russo, Giovanni e Romenico, attivi rispettivamente nel 1623 e nel 1640 a Collesano e a Pollina. Si veda R. Termotto, *"Maestri di campane" ...*, 2008, *passim*.

²⁸ ASCL, Not. M. Riccobene, reg. 823, f. 32r. Su Calogero Giarrusso si rimanda anche a anche R. Termotto, *"Maestri di campane" ...*, 2008, *passim*.

²⁹ ASCL, Not. O. Milazzo, reg. 691, f. 337r III.

³⁰ Cfr. R. Termotto, *Giarrusso Francesco*, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, pp. 287-288, *ad vocem*.

³¹ Cfr. R. Termotto, *"Maestri di campane" ...*, 2008, *passim*.

³² ASCL, Not. L. Fantauzzi, reg. 771, f. 79r.

³³ Si ringrazia lo storico dell'arte Felice Dell'Utri per i suggerimenti ricevuti nella lettura iconografica delle raffigurazioni.

³⁴ ASCL, Not. L. Fantauzzi, reg. 787, f. 489r. Il fonditore fu autore nel 1710 di campane per la chiesa madre di Alcamo. Su Vito Arcuri si veda R. Termotto, in *Arti decorative in Sicilia...*, I, 2014, p. 23, *ad vocem*.

³⁵ Cfr. *Arti decorative in Sicilia...*, II, p. 67, *ad vocem*.

³⁶ Cfr. R. Termotto, *"Maestri di campane" ...*, 2008, *passim*.

³⁷ ASCL, Not. L. Fantauzzi, reg. 790, f. 608r.

³⁸ ASCL, Not. F. N. Curcuruto, reg. 3866, f. 1r.

³⁹ ASCL, CC.RR.SS., San Domenico, reg. 17, 24/10.

⁴⁰ Sugli ornamenti impressi alle campane si veda *Enciclopedia Italiana di Scienze lettere ed arte* (Istituto Enciclopedia Italiana fondato da G. Treccani), vol. VIII, Roma 1930, pp. 546, 565.

⁴¹ Cfr. R. Termotto – M.C. Ruggieri Tricoli, *Milazzo Giuseppe*, in *Arti decorative in Sicilia...*, II, 2014, p. 434, *ad vocem*. Su Onofrio Di Marco si veda Ivi, p. 209, *ad vocem*.

⁴² ASCL, Not. B. Fantauzzi, reg. 3248, f. 153r II. Alla bottega di Marco Motta appartiene probabilmente anche il calatino Paolo Motta documentato nel 1801 nella fattura di una campana per la Badia di Polizzi. Si veda R. Termotto, *"Maestri di campane" ...*, 2008, p. 454.

⁴³ ASCL, Not. A. Falci, reg. 2019, f. 257r III.

LA DECORAZIONE DELLA MUSICA E LA MUSICA DECORATA, IL CLAVICEMBALO DI VILLA WHITAKER

DI DANAE DU CHALLOT MARESCA

La musica è arte legata all'ascolto e al suono ma è anche profondamente legata alle arti decorative. Vi sono svariati esempi interessanti di questo profondo sodalizio¹. Infatti, non solo gli strumenti musicali per secoli sono stati rappresentati in dipinti, sculture e architetture ma sono anch'essi a loro volta ornati e decorati su coperchi, coperture, casse armoniche, gambe di supporto e impreziositi da pitture, intagli, dorature, applicazioni.

Gli strumenti musicali rappresentano una classe particolare di manufatti dal valore simbolico e rituale, non solo quindi meri oggetti di lusso e di convivialità, dei quali è interessante approfondire il rapporto con le arti decorative. Le rispondenze formali tra la manifattura, la costruzione e la accurata ricerca dei materiali sono legate indissolubilmente alla produzione del suono, ma non meno importante è la scelta di abbellirne la foggia con motivi ornamentali, talvolta semplicemente decorativi, spesso allusivi e simbolici. Non è semplice fare una completa ed esaustiva classificazione degli strumenti musicali, che possa comprenderne di antichi e moderni e delle diverse epoche storiche e civiltà.

Un catalogo in base alle loro forme appare il più semplice metodo, ma purtroppo anche il più inefficace essendo, tecnicamente e infinito il numero e la varietà, dovendo inserire tutte le forme di regionalismi e tutti i modelli di transizione. Una catalogazione secondo i diversi materiali in cui sono costruiti gli strumenti musicali potrebbe essere un facile approccio per determinate epoche e luoghi, ma innumerevoli sono i legni, minerali, metalli e fibre vegetali con i quali poter costruire lo stesso strumento in luoghi diversi, e se non bastasse molti strumenti sono costituiti da più materiali. Classificare gli strumenti secondo la tecnica esecutiva risulterebbe incompleto, molti si suonano in più modi e alcuni strumenti hanno cambiato prassi esecutiva nel corso della storia, per esempio alcuni strumenti della famiglia dei liuti furono talvolta utilizzati ad arco, talvolta a pizzico. Oggi la classificazione più comunemente utilizzata è quella suggerita dagli studiosi Erich von Hornbostel e Curt Sachs, la quale si basa sul mezzo generatore del suono:

- corde vibranti, strumenti a corde o cordofoni
- colonne d'aria vibranti, strumenti a fiato o aerofoni
- membrane vibranti, membranofoni
- materiali vibrati senza aiuto di corde, aria o membrane, idiofoni o autofoni²

Se sostanzialmente poche tipologie famiglie di strumenti si tramandano, invariate per secoli, ciò che è profondamente diverso è l'invenzione decorativa artistica che li connota. Alcuni strumenti musica-

li possono essere considerati anche raffinate espressioni di arte, arricchiti come sono, da complesse ed elaborate creazioni decorative.

Un pregevole esemplare di cembalo che possiamo prendere come esempio di quanto detto, è conservato a Palermo presso villa Whitaker a Malfitano.

Il clavicembalo appartiene alla famiglia degli strumenti a corde pizzicate ed è provvisto di tastiera.

In tale strumento le corde vengono pizzicate dal contatto con il plettro realizzato da una penna di volatile, perciò in Italia è tradizionalmente conosciuto come “strumento da penna” insieme alla spinetta, il virginale, e il claviciterio.

Tipicamente a coda, presenta le corde tese nel senso della lunghezza al di sopra della tavola armonica, collegate al somiere e infine delimitate dai ponticelli. Sulla tavola armonica generalmente è presente un foro circolare abbellito talvolta da applicazioni decorative intagliate nel legno, metallo o carta. Inizialmente lo strumento veniva poggiato su un mobile o su un cavalletto in secondo tempo viene provvisto di cavalletto apposito o di gambe che normalmente venivano intagliate, intarsiate e dorate o talvolta impreziosite da applicazioni in metallo. In alcuni esemplari, le gambe in genere in numero di quattro o sei poste sotto la cassa armonica erano unite da volute e arricchite al centro dell'incrocio con piccole statue lignee di raccordo³.

La costruzione del clavicembalo inizia⁴ ad essere codificata a partire dal XVI secolo⁵ dalla scuola cembalaria italiana, la quale produce cembali a manuale unico e due registri, tale tecnica rimane sostanzialmente invariata per tre secoli e, fino all'affermazione della scuola fiamminga, è la produzione dominante in Europa. I clavicembali italiani sono strumenti semplici e leggeri⁶ riconoscibili da quattro caratteristiche: la proporzione giusta, la costanza del punto d'attacco, il cambio del materiale per le corde più basse e l'andamento spezzato del ponte⁷. Possono essere suddivisi in due insiemi: strumenti di lunghezza tra i 180 e 195 cm, con quattro ottave, ottava bassa corta; e strumenti di lunghezza considerevole tra i 200 e i 240 cm, con quattro ottave e una quarta, ottava bassa corta⁸.

La tipologia fiamminga inizia a diffondersi a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo in particolare grazie alla scuola di Anversa fino ad espandersi alla vicina Francia e ai paesi tedeschi arrivando infine in Inghilterra e Spagna. L'affermarsi della scuola fiamminga si deve in particolare alla famiglia Ruckers, una dinastia di cembalari che costruirono cembali a una o due tastiere⁹, tale tipologia costruttiva influenzò la produzione successiva di tutti i cembalari di scuola franco-fiamminga. L'impostazione acustica di questi strumenti è diversa dai corrispettivi italiani avendo i cembalari abbandonato la proporzione giusta dei costruttori italiani, così le corde più tese e l'aggiunzione del terzo registro portano lo strumento ad acquistare una massa maggiore rispetto gli strumenti italiani, arrivando a pesare fino a tre volte di più.

La scuola francese ha fornito pochi esemplari databili anteriormente al XVIII secolo e gli strumenti settecenteschi pervenuti fino a noi sono di struttura fondamentalmente fiamminga nella costruzione e vicini alla produzione italiana per la tipologia delle decorazioni. Abbiamo poche testimonianze documentarie ma conosciamo una grande varietà di modelli, i pochi esemplari del Seicento hanno due manuali, nel Settecento strumenti più antichi spesso fiamminghi venivano modificati di dimensione e ammodernati pratica chiamata *ravalement* o *grand ravalement* nel caso di interventi mas-

sicci che coinvolgevano anche l'allargamento della cassa armonica. Nella seconda metà del Settecento vennero apportate due innovazioni nella costruzione degli strumenti francesi: i comandi per i registri vennero spostati alla parte anteriore inferiore della cassa dello strumento; e venne introdotto il *peau de buffle*, la pelle di bufalo utilizzata per una fila di saltarelli così da ottenere un suono più dolce.

Sia le leggi dell'acustica che le istanze dell'esecuzione nel corso del tempo hanno determinato la forma dello strumento e delle sue singole parti, che non tratteremo qui ulteriormente se non nello specifico del nostro caso studio.

I clavicembali potevano essere impreziositi da pitture o presentare intarsi, intagli o sculture voluti dal proprietario e pertanto commissionati espressamente.

Le decorazioni pittoriche di maggior pregio e magnificenza si trovano nella parte interna del coperchio così da consentire al meglio la conservazione e allo stesso tempo la visione durante le esecuzioni. Sulla parte esterna normalmente veniva ripresa la decorazione delle fasce laterali, qualora la collocazione dello strumento fosse adiacente ad un muro poteva anche essere sprovvista. Infine, le pitture che insistono sulla cassa armonica sono spesso opera di decoratori a bottega dai cembalari; mentre le fasce laterali così come il coperchio normalmente venivano affidate ad artisti.

Le produzioni italiane e francesi sono caratterizzate da grandiose decorazioni dettate dalla moda o dal gusto del proprietario, contemplano scene mitologiche o scene arcadiche e giochi d'amore, iconologicamente riconducibili alla musica¹⁰, scenette morali, talvolta incorniciate da decorazioni fitomorfe o in alcuni casi cineserie.

Se i clavicembali francesi, in particolare, erano famosi per grandi e fastose decorazioni pittoriche. I clavicembali delle fiandre riportavano normalmente motti in latino, riproduzioni di pitture, od opere eseguite direttamente da noti maestri fiamminghi. I cembali italiani essendo molto leggeri e fragili, infine, erano provvisti anche di una cassa lignea detta cassa levatora, normalmente anch'essa dipinta dove venivano riposti dopo l'uso.

Da questi brevi accenni storico-tecnici possiamo comprendere come lo strumento a tastiera custodito a villa Whitaker a Malfitano sollevi tre possibili ipotesi costruttive sulla base delle caratteristiche tecniche.

Che sia di possibile fattura fiamminga lo si evince dalla forma dei ponticelli e dalla presenza in cassa armonica del marchio tipico delle corporazioni delle Fiandre, costituito da una rosetta, in questo specifico strumento realizzata in pergamena, dove sono presenti anche le iniziali N.P. Ritenuto possa essere Nicholas Peson, cembalario belga¹¹. Nel XVI secolo ad Anversa la corporazione dei cembalari imponeva ai soci una serie di regole e norme che riguardavano, oltre al controllo dei prezzi e dei livelli qualitativi, l'apposizione del marchio che, per gli strumenti a tastiera, era una rosetta in piombo posta sulla tavola armonica. Su tale marchio erano inoltre riportate le iniziali del costruttore ai lati di un angelo intento a suonare un'arpa. Le stesse iniziali N.P. lo renderebbero riconducibile, secondo la lettura di Ingoglia¹², a fattura italiana, anche per alcuni particolari costruttivi tipici dei cembalari italiani come la struttura della tastiera a manuale unico¹³ e la variazione della tipologia di prima ottava grave con due tasti cromatici spezzati, risoluzione in *gisolreut*¹⁴. Potrebbe essere infine di costruzione francese, per le grandiose decorazioni pittoriche sul lato interno del



Fig. 1. Clavicembalo custodito presso Villa Whitaker, costruito nel 1737 e collocato nel salotto arredato in stile Luigi XVI.

coperchio e per la tipologia di prima ottava grave. Difficile e controversa è stata la definizione di provenienza dello strumento, fiamminga, italiana o francese?

Analizziamo in dettaglio il clavicembalo conservato presso villa Whitaker a Malfitano appartenuto a Joseph e Tina Whitaker Scalia¹⁵.

È noto il ruolo fondamentale che l'arte e la musica svolgessero nella vita di Tina Whitaker¹⁶. Non è nota, invece, la provenienza dello strumento prima dell'acquisto e della sua collocazione nei locali che lo ospitano dopo la ristrutturazione e nuovo arredamento ultimato nel 1886¹⁷. Probabilmente fu acquistato come altri arredi in Inghilterra. Oggi è collocato nel salotto arredato in stile Luigi XVI. (Fig. 1)

Lo strumento è lungo 180,5 cm ed è largo 78,5 cm.

Il corpo dello strumento mostra un pregevole dipinto sul lato interno ed esterno del coperchio, e sulle fasce laterali, interessante è la decorazione che orna la tavola armonica. Le fasce sopra la tavola armonica, il vano tastiera, la barra dei saltarelli e la modanatura posta nella parte superiore delle fasce sono iscritte in una cornice rosso cinabro. Il coperchio è realizzato con due tavole lignee differenti raccordate al bordo della cassa con cerniere a libro, presenti anche nella 'ribalta'.

La sezione maggiore del coperchio è assicurata al lato curvo del cembalo tramite un gancio metallico ad uncino. All'interno di una cornice rosso cinabro è dipinta una scena agreste che potrebbe anche essere ricondotta al motto "nella guerra d'amor

vince chi fugge”: un giovane insegue una fanciulla cercando di afferrarla, mentre lei, fuggendo, volge il capo verso il suo inseguitore. (Fig. 2) Le due figure con un pannello morbido delle vesti che si gonfiano al vento, corrono verso la riva di un fiume, sullo sfondo rovine di un antico monumento a doppia arcata; completa l'ambientazione mitica la colonna con capitello posta sulla riva del fiume al limitare con la cassa armonica. (Fig. 3)

La scena rappresentata fa parte delle pitture pastorali, *heure du berger*, molto di moda dagli anni '20 del Settecento, artisti come François Boucher rappresentano dame e gentiluomini vestiti secondo la moda di corte ma in situazioni bucolico-agresti attorniate da statue, fontane e monumenti¹⁸. Scene galanti tipiche dello stile rococò immerse in un verde idealizzato venivano rappresentate su numerosissimi oggetti d'arte. Nella collezione Whitaker si vedano i ventagli di fattura europea e orientale custoditi in una teca del salottino Luigi XVI, decorati con scene campestri, conversazioni galanti in ambienti bucolici, cineserie e decorazioni fitomorfe¹⁹.

La decorazione pittorica esterna del coperchio e delle fasce laterali dello strumento è caratterizzata da medaglioni iscritti in fregi, volute e motivi floreali su sfondo verde, illustrano in varie gradazioni di rosso, paesaggi, ambienti campestri e cittadini.

La tastiera a manuale unico ha estensione di poco più di quattro ottave (Sol0 / Si0-Re5) con cinquantadue tasti, prima ottava corta con il secondo tasto della scala cromatica spezzato (Si0/Mib1) una soluzione costruttiva che si avvicina alla soluzione codificata dai cembalari italiani, i quali erano soliti utilizzare due tasti spezzati nell'ottava corta grave²⁰ (Fig. 4). I tasti diatonici sono rivestiti in legno di ebano, nella parte anteriore vi sono graffiate tre linee di duplice utilità: di riferimento per la posizione dei tasti cromatici e per l'arrotondamento dello spigolo del tasto; nella parte posteriore i frontalini sono decorati con chiocciole modanate in legno ebanizzato. I tasti cromatici sono in legno e ricoperti in osso²¹. Le prime nove corde sono in ottone le rimanenti invece in ferro. I saltarelli²² rastremati e realizzati in legno di pero, le liste dei saltarelli conservate all'interno della cassa dello strumento erano invece di tiglio ricoperte di pelle di ovino. La barra di copertura dei saltarelli è assicurata al blocchetto di supporto grazie ad un gancetto ad uncino, sull'altro lato si innesta ad un blocchetto di supporto. I due registri sono azionati da due leve manuali che si trovano nella parte sinistra del somiere. Nella cui parte interna in corrispondenza della fascia lunga si trova un foro passante, che probabilmente serviva a sostegno di un dispositivo che consentiva il cambiamento timbrico, che poteva imitare il liuto o il fagotto agendo direttamente dall'alto sulle corde²³.

Il leggio originario è stato sostituito in tempi imprecisati da uno innestato sul bordo superiore del listello frontale, posizionato in corrispondenza di quattro fori di inserimento. La tavola armonica è realizzata in legno di abete che presenta venature longitudinali, ha una cornice modanata tinta di rosso (bordo che contorna anche la parte frontale del somiere), all'interno della quale si nota una ricca decorazione pittorica con piante, fiori, e uccelli.

Il foro di risonanza centrale qui è coperto da una rosetta in pergamena che raffigura un angelo intento a suonare un'arpa, tipico marchio dei cembalari di Anversa. Marchio tipico delle Fiandre è realizzato normalmente in stagno o piombo, su questo particolare strumento si trova insolitamente realizzato in pergamena e riporta le iniziali N.P., si



Fig. 2. Dettaglio della scena galante sul coperchio del clavicembalo custodito presso villa Whitaker.



Fig. 3. Decorazione del coperchio, fasce laterali e tavola armonica del clavicembalo di villa Whitaker.

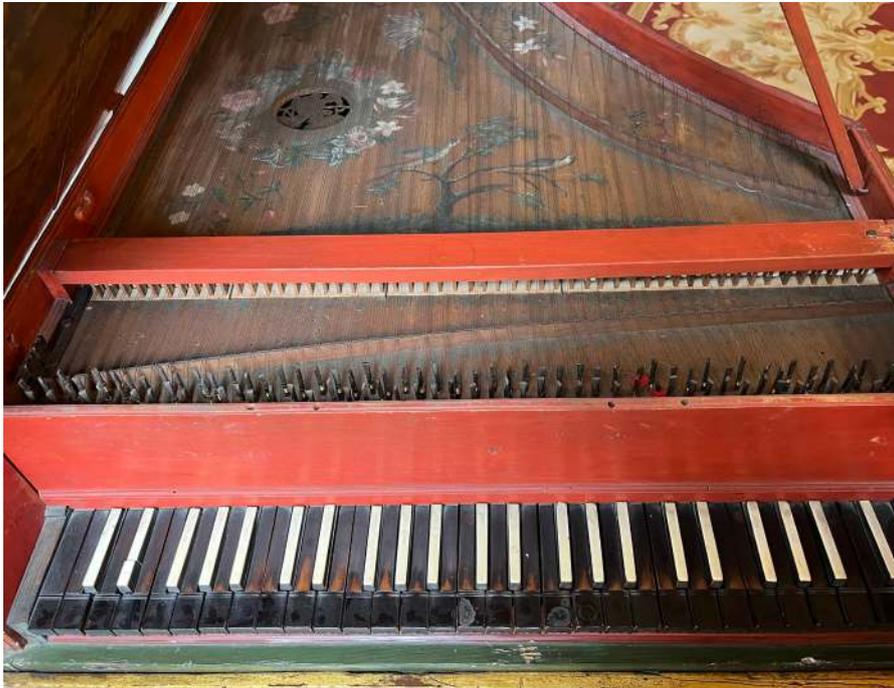


Fig. 4. Tastiera del clavicembalo villa Whitaker, particolare costruttivo della prima ottava corta con il secondo tasto della scala cromatica spezzato Si0/Mib1.

suppone appartenenti ad un costruttore romano: Nicola Palazzi²⁴. (Fig. 5) Sempre sulla tavola armonica si leggono ad un'estremità le iniziali "N.P.F.P.", ritenute acronimo di "Nicola Palazzi Fecit Panormi", un brillante cembalario di cui si conserva uno strumento presso l'Accademia di Musica di Londra²⁵. Il clavicembalo conservato a villa Whitaker potrebbe quindi essere catalogato quale strumento di realizzazione italiana.

Altra ipotesi che lo riconduce all'area francese è la bordatura smerlata dipinta con volute semicircolari blu che circonda tutta la cassa armonica, i ponticelli, la rosetta e il sommiere.

Su tutta la tavola sono disseminati elaborati arabeschi di fiori e rami fioriti, inseriti all'interno della bordatura smerlata. (Fig. 6) Reminiscenze fiamminghe possono essere riscontrate in corrispondenza del ponticello dove si nota una zolla erbosa da cui cresce un arbusto che ospita due uccellini in atto di cantare tra loro. (Fig. 7) Tipica rappresentazione iconologica del diciottesimo secolo è la presenza di volatili, qui probabile metafora del canto. Attorno alla rosetta, alla sinistra dell'arbusto, è presente



Fig. 5. Foro di risonanza centrale coperto da una rosetta in pergamena che raffigura un angelo intento a suonare un'arpa con le iniziali 'N.P.' con decorazioni floreali.



Fig. 6. Dettagli floreali sulla tavola armonica del clavicembalo di villa Whitaker.

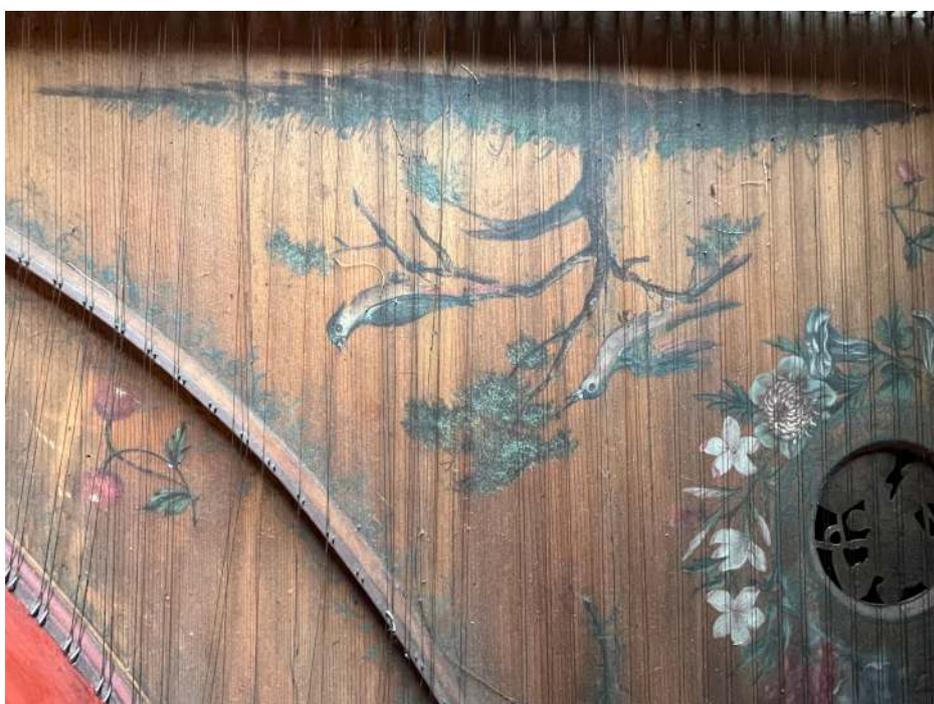


Fig. 7. Particolare dell'arbusto con uccellini sulla tavola armonica del clavicembalo costruito da Nicolas Pigalle.



Fig. 8. Decorazione sul coperchio esterno del clavicembalo di Nicolas Pigalle.

una fitta decorazione floreale a ghirlanda dove si riconoscono: una peonia rossa, dei fiori di gelsomino, due campanule, un giglio, una rosa e dei nontiscordardime. Il resto della cassa armonica presenta altri rami fioriti.

La cassa è realizzata in legno di abete dipinto di verde, mentre la fascia curva è costruita con legno di pioppo e presenta su tutti i lati esterni una decorazione ad olio a motivi floreali con medaglioni centrali. (Fig. 8)

Tipicamente fiamminga è la soluzione adottata per i ponticelli, i quali presentano un andamento sinusoidale, in particolare il ponticello maggiore si estende per tutta la lunghezza della tavola armonica terminando con un andamento curvilineo mentre i ponticelli di fattezze italiana terminano con un'estremità spezzata e con un orientamento quasi perpendicolare al fianco sinistro.

Da questi ultimi particolari costruttivi sembra possibile datare lo strumento iscrivendolo nella produzione della seconda metà del Settecento, realizzato da cembalario italiano che intenzionalmente decide di connettersi alla produzione dei costruttori fiamminghi mantenendo le caratteristiche italiane. La presenza della catena originale potrebbe invece portare alla classificazione di tale clavicembalo alla produzione tipicamente fiamminga, ma durante i restauri condotti nel 1991 dal Maestro Ugo Casiglia tale catena è stata analizzata, le estremità arcuate e non speculari rendono impossibile identificarla come produzione tipica dei cembalari fiamminghi.

A ridosso della coda, nella parte interna della cassa, dopo i restauri condotti sempre dal M^o Casiglia, si legge la scritta calligrafica "F.P.N.P." (Fait par Nicolas Pigalle), lungo il lato curvo della tavola un'altra iscrizione riporta il nome del costruttore per esteso e l'anno di costruzione "Fait par Nicholas Pigalle a Dijone 1737" fugando



Fig. 9. Cavalletto a cabriole con cassetto per gli strumenti di accordatura e manutenzione del clavicembalo di Nicolas Pigalle.

ogni dubbio circa l'identificazione di tale strumento che viene ricondotto quindi a produzione francese.

Nicolas Pigalle nasce il due marzo 1709²⁶ e muore²⁷ il cinque maggio 1786, a Digione. Diverrà organista e costruttore di clavicembali, amico dei fratelli Riepp e di Claude Rameau²⁸. Organista presso le chiese di Saint Jean e Saint-Bénigne, dal 1770 è indicato quale organista presso la chiesa dei Benedettini di Digione, dai documenti che possediamo sappiamo che nel 1734 sposa Benigne Cochet, figlia di un ebanista della chiesa di St. Philibert, e che poco dopo, nel 1736, subentra all'organaro Devaux come riportano i registri della chiesa. Alla sua morte gli archivi lo descrivono come costruttore di clavicembali e non più organaro.

Ritornando al nostro strumento notiamo che è sostenuto da un cavalletto a cabriole costituito da sei gambe a doppia curva intagliate e dorate a motivi vegetali e medaglioni centrali.



Fig. 10. Clavicembalo costruito da Nicolas Pigalle nel 1771, attuale ubicazione ignota.

Danae Du Chaliot Maresca
 La decorazione della musica e la musica decorata

Infine, un nastrino si attorciglia giocosamente sulla scanalatura al di sotto delle fasce laterali della cassa armonica. Nella parte anteriore destra del cavalletto, in corrispondenza del lato minore della fascia laterale è inserito un piccolo cassetto con serratura normalmente utilizzato per conservare gli strumenti atti all'accordatura e al lavoro di manutenzione dello strumento. (Fig. 9)

A restauro concluso lo strumento è stato suonato ma la qualità del suono non è quella originale, probabilmente per le tavole lignee compromesse da insetti xilofagi, il tempo e la mancata cura fondamentale per uno strumento d'epoca, tale da compromettere l'ottimale espressione sonora.

John Barnes, restauratore e curatore della Russel Collection of Musical Instrument of Edimburgh ha studiato uno strumento con le iniziali N.P. datato 1771²⁹ nella collezione Beurmann nel Museum für Kunst und Gewerbe ad Hamburg, adesso in collezione privata³⁰. (Fig. 10) Questo strumento è un esempio eccellente della manifattura



Fig. 11. Decorazione del coperchio raffigurante la leggenda di Rinaldo e Armida, Pigalle 1771.



Fig. 12. Particolare della scena centrale sul coperchio del clavicembalo di Pigalle 1771.



Fig. 13. Particolare del coperchio interno con Rinaldo e Crono, Pigalle 1771.

francese degli strumenti a tastiera. I dipinti del coperchio, le decorazioni sulla fascia laterale e interna oltre che sulla tavola armonica testimoniano perfettamente l'importanza artistica di questo cembalo. Sotto la tavola armonica ritroviamo la stessa firma autografa datata che è stata notata nel cembalo di villa Whitaker: "Fait par Nicolas Pigalle à Dijon à 27 Septembre 1770". La data "1771" che si riscontra dipinta sulla ribalta della tastiera è stata apposta dopo il completamento della manifattura tecnica e delle decorazioni pittoriche. (Fig. 11) Questo strumento dalle importanti dimensioni 238cm x 91cm è caratterizzato dalla presenza di due tastiere di 5 ottave e tre registri, sul coperchio interno vi sono raffigurazioni mitologiche su sfondo dorato. Tale dipinto ad olio delizia il proprio uditorio con scene della leggenda di Rinaldo e Armida³¹, (Fig. 12) episodio narrato nel XVI canto della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso nel quale Rinaldo impedisce ad Armida di suicidarsi. (Fig. 13) Tema di grande interesse per tutte le arti decorative del XVII secolo, così come è testimoniato dalla presenza in un ventaglio facente parte della collezione Whitaker di manifattura francese presente nella sala d'Estate³².

Danae Du Chaliot Maresca
La decorazione della musica e la musica decorata



Fig. 14. Particolari decorativi sulla cassa armonica del clavicembalo di Pigalle del 1771.



Fig. 15. Particolare con ara su tavola armonica del clavicembalo del 1771 di Pigalle.

La cassa armonica presenta all'interno della bordatura smerlata in blu, tipica della produzione francese e già evidenziata nel Pigalle del 1737, una decorazione ad arabeschi floreali e una ghirlanda di fiori che circonda la rosetta inscritta nella stessa merlatura blu. (Fig. 14) Anche in questo strumento sono presenti le tipiche reminiscenze fiamminghe nei dettagli vegetali, come il piccolo arbusto con germogli che nascono da un tronco morto, simbolo di morte e resurrezione, sul quale poggia un'ara. (Fig. 15) La rosetta presente nella tavola armonica è realizzata in lega di piom-

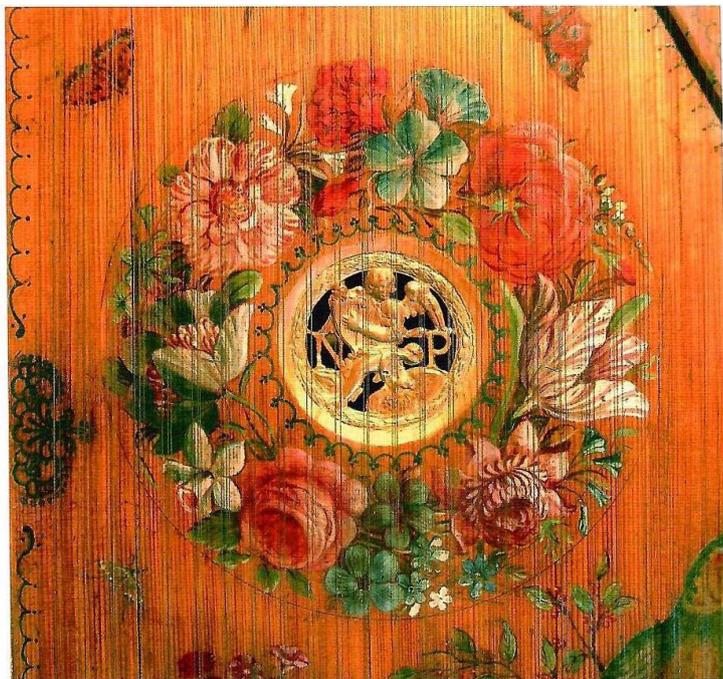


Fig. 16. Rosetta in lega di piombo con angelo intento a suonare la lira attorniato dalle iniziali N.P. e ghirlanda di fiori del clavicembalo del 1771 di Pigalle.



Fig. 17. Fascia laterale con *chinoiserie* dorate, cavalletto a cabriole con sei gambe a doppia voluta dorate impreziosite da tralci e volute su sfondo borchiato. Pigalle 1771.



Fig. 18. Rosetta del clavicembalo costruito nel 1737 in pergamena che raffigura un angelo intento a suonare un'arpa con le iniziali N.P. del costruttore Nicolas Pigalle.

costruttive in grado di esprimere le mutate espressioni degli ideali sonori e le esigenze espressive ed esecutive del tempo, entrambi tipici dell'area francese con importanti elementi di novità. Gli elementi tecnici in comune ai due strumenti insistono sulle spalline sagomate con lo stesso profilo e la tavola frontale estraibile, oltre che nelle decorazioni simili per fattura e per tipologie. Le rosette degli strumenti sono identiche, benchè quello custodito a Villa Whitaker a Malfitano ne conservi una copia in pergamena, in Italia era normale la pratica di sostituzione della rosetta originale in metallo con una copia in pergamena o legno, o una nuova realizzazione completamente diversa, in quanto il piombo o lo stagno della rosetta originale era ritenuto un possibile alteratore del suono dello strumento. (Fig. 18) I ponticelli evidenziano la mano dello stesso costruttore nella tecnica di chiodatura, così come le raffigurazioni sulla cassa armonica presentano lo stesso sviluppo floreale e la stessa tipologia di rappresentazioni animali opera dello stesso decoratore.

Da ultimo è interessante notare una spinetta³⁵ da viaggio appartenuta alla contessa di Ségur del 1766 è custodita oggi nella collezione del Centro internazionale del Pianoforte "Pianoforte Ad Libitum" a Etobon, esposta in mostra a Trento nel 2003³⁶. L'iscrizione manoscritta sotto la tavola armonica "faite par Nicolas Pigalle a Dijon 1766" ne testimonia ancora una volta la fattura. Al di sotto dei saltarelli vi sono altre iscrizioni riportanti l'anno di costruzione. La rosetta in metallo presenta la firma di

bo e rappresenta un angelo intento a suonare la lira attorniato dalle iniziali N.P. il marchio con il quale possiamo identificare Nicolas Pigalle. (Fig. 16) Questo clavicembalo presenta sulle fasce laterali interne una bordatura dipinta su sfondo scuro nella quale si vede un festone floreale di gusto rococò³³. Le fasce laterali esterne sono decorate con chinoiserie dorate su sfondo verde. Anche qui, come nel cembalo palermitano, lo strumento è sorretto da un cavalletto a cabriole provvisto di sei gambe dorate a doppia voluta impreziosite sulla fascia sottostante la cassa armonica da tralci e volute con foglie e conchiglie su sfondo borchiato. (Fig. 17) Cembalo dal suono incantevole e chiaro con un basso profondo³⁴, insieme alla sofisticata decorazione pittorica ne fanno una perfetta rappresentazione dello stile francese.

I due cembali realizzati da Nicolas Pigalle evidenziano diverse tecniche

Danae Du Chaliot Maresca La decorazione della musica e la musica decorata

Nicolas Pigalle, l'angelo intento a suonare la lira con le iniziali N.P. La tavola armonica presenta nella merlatura a volute blu, come già descritto per i cembali del 1737 e del 1771, fiori, foglie e un uccellino; i fiori qui rappresentati sono garofani rosa, rose rosa, e altri tralci fioriti, l'uccellino, forse cardellino è poggiato su un rametto³⁷. La cassa esterna non è dipinta ma anch'essa presenta piedi a volute decorati da piccoli inserti in metallo alla base.

NOTE

¹ M.C. Di Natale, *Strumenti musicali in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, in *Musica Picta. Immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e Barocco*, a cura di Carmela Vella, Siracusa, Sovrintendenza ai Beni Culturali ed ambientali, 2007, pp. 43-53.

² Una suddivisione ulteriore, e comune, nella categoria dei cordofoni è quella tra corde toccate, pizzicate o sfregate, un'altra più semplice è in salteri, liuti, arpe e lire:

- I salteri non hanno né manico né giogo, le loro corde sono tese tra le due estremità di un corpo che può essere costituito da una scatola vuota, da una canna o da un bastone muniti di risonatori come le zucche;

- I liuti e le loro derivazioni hanno una cassa armonica che termina con un manico, la cui funzione è anche di tendere le corde oltre la cassa;

- La arpe hanno corde, sempre pizzicate, che non corrono parallele alla tavola armonica, ma perpendicolare ad essa;

- Le corde della lira sono parallele alla tavola armonica, ma proseguono oltre fino all'assicella trasversale o giogo, tenuto da due bracci che si protendono dalla cassa armonica. L'antica lira greca era concava e la sua tavola armonica di pelle era tesa sopra una coppa vuota ricavata nel legno o dal guscio di una tartaruga. In: K. Sachs., *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1996 pp. 539 – 555.

³ A. Bellasich, E. Fadini, F. Granziera, S. Leschiutta, *Il Clavicembalo*, Torino 2005, pp. 17-34.

⁴ I primi clavicembali risalgono al Quattrocento. Vedi A. Bellasich, E. Fadini, F. Granziera, S. Leschiutta, *Il Clavicembalo...*, 2005, pp. 17-34.

⁵ P. Barbieri, "Cembalano, Organaro, Chitarraro e Fabbricatore Di Corde Armoniche Nella 'Polyanthea Technica' Di Pinaroli (1718-32): Con Notizie Sui Liutai e Cembalari Operanti a Roma" In *Recercare*", 1, 1989, pp. 123-209.

⁶ Il loro peso si aggira all'incirca sui 20 kg.

⁷ La proporzione giusta è la proporzione della lunghezza della singola corda che raddoppia scendendo di un'ottava e al rapporto esponenziale nell'andamento del ponte. La costanza del punto d'attacco è garantita dalla distanza costante del capotasto-salterello che dona un timbro uniforme. L'andamento spezzato fa riferimento al cambiamento di lega con maggiore massa specifica utilizzata per le ultime note gravi.

⁸ Nel Cinquecento e durante il Seicento prevalgono gli strumenti con quattro ottave e ottava bassa corta, nel Settecento abbiamo quasi la parità delle due tipologie.

⁹ Cembali traspositori erano concepiti per l'uso indipendente delle due tastiere accordate in modo differente.

¹⁰ Vedi: opere di Baschenis; rappresentazioni di Orfeo (Tintoretto, Rubens,...); Apollo e le muse (Raffaello, Vouet,...); iconografia di Santa Cecilia (Solimena, Luca Giordano, ...).

¹¹ U. Casiglia, "Note" sul clavicembalo, due strumenti dello stesso autore a Palermo e a Bruxelles, in "Kalòs – Arte in Sicilia", Anno 2, n. 5, Novembre 1990 – Gennaio 1991, pp. 38-39.

¹² S. Ingoglia, *Il clavicembalo di villa Whitaker a Palermo*, in "Retablo", n. 11, 14 dicembre 1999, Palermo.

¹³ Si noti che anche nella produzione della famiglia Ruckers molti strumenti sono costruiti a manuale unico, così come possono essere annoverati a manuale unico esemplari della produzione francese e tedesca.

¹⁴ Nome del "Sol" nell'antica notazione musicale detta solmisazione. Denominazione che in Italia rimase in uso fino alla prima metà dell'Ottocento, si fa risalire all'Epistola ad Michaellem di Guido d'Arezzo dove si trova una esemplificazione della prima notazione musicale moderna. Vedi: *Guido d'Arezzo, Le opere*, a cura di Angelo Rusconi, Firenze, 2005.

¹⁵ Joseph Isaac Spadafora Whitaker nel 1883 sposò Caterina Paolina Anna Luisa Scalia. Lei crebbe in un ambiente cosmopolita estremamente liberale e sensibile agli interessi artistici, queste caratteristiche, insieme alla sua provenienza inglese, sono gli elementi chiave per comprendere una donna così

profondamente legata allo sviluppo della propria identità anglo-italico-siciliana. In G. Alù, *Writing the familial past: historical and personal memoir in Sicily and England: Political and Social Reminiscences, 1848-1870*, by Tina Scalia Whitaker, in "Journal of Anglo-Italian Studies", vol. 8 (2006), 213-242.

¹⁶ Tra il 1875 e il 1878 studia canto a Napoli, come soprano e come contralto, con Lauro Rossi, direttore del Conservatorio. Nel 1879 lancia la Stagione di Londra cantando al Queen's Hall e l'illustrated London News la definisce la nuova più promettente prima donna. Più tardi, nel 1891 per l'esposizione internazionale di Palermo venne invitata a cantare al teatro Politeama la "Casta Diva" insieme al celebre tenore Francesco Tamagno, come riporta il Giornale di Sicilia dell'epoca. Cfr. R. Trevelyan, *Princes under the volcano*, New York 1973, pp. 259 – 260; C. Giglio, *La musica nell'età dei Florio*, Palermo 2006, p. 113 e R. Lentini, *Tina Whitaker Scalia da Sicily & England (1907) a Sicilia e Inghilterra (1948)*, in *Sicilia e Inghilterra. Ricordi politici. La vita degli esuli italiani in Inghilterra (1848-1870)*, a cura di Diletta D'Andrea, Palermo 2012, pp. V-LV.

¹⁷ L'archivio dei Whitaker di villa Malfitano non possiede l'articolazione originaria e molta documentazione è andata perduta.

¹⁸ W.G. Blaikie Murdoch, *The Characteristic French Masters of the Eighteenth Century*, in "Arts & Decoration" (1910-1918), Vol. 7, No. 2 (December, 1916), pp. 73-75.

¹⁹ S. Intorre, *I ventagli di villa Whitaker*, in *Me veo luego existo, mujeres que representan, mujeres representadas*, a cura di E. Alba Pagán e L. Perez Ochando, Valencia 2016, pp. 187 – 200.

²⁰ Tipo di ottava grave adottato dai cembalari italiani, si avvicina alla risoluzione che inizia in sol con due tasti neri spezzati qui con il solo il secondo tasto nero spezzato. Vedi: P. Barbieri, "Cembaloro, Organaro...", 1989, p. 137.

²¹ I tasti hanno delle leve di bilanciamento zavorrate in piombo e presentano una doppia numerazione calligrafica a inchiostro. Le spalline ai lati della tastiera dipinte di rosso e la presenza di un listello frontale estraibile sono elementi insoliti nella produzione franco-fiamminga si avvicinano alla produzione italiana.

²² I saltarelli sono gli organi ove sporge il plettro che pizzica la corda e quindi il meccanismo di trasmissione del movimento del tasto alla corda che risuona.

²³ Cfr. G.P. Di Stefano, Scheda di catalogo n.82, *Strumenti a tastiera*, in *Strumenti musicali in Sicilia*, a cura di G.P. Di Stefano, S.G. Giuliano, S. Proto, Palermo 2013, pp. 186 – 188.

²⁴ S. Ingoglia, *Il clavicembalo di villa Whitaker...*, 1999, p. 8.

²⁵ Nicola Palazzi (n. 1731-32, m. 8-1-1810) allievo e collaboratore del padre a partire dal 1784 ne rileva la bottega. Di lui rimane certo solo un cembalo del 1776. Dalle fatture pervenuteci sappiamo essere cembaloro e accordatore della famiglia Pamphilj, nel 1765 realizza un cembalo per la famiglia, ancora nel 1780 risulta dagli archivi una spinetta decorata in avorio ed ebano e un salterio con custodia, e nell'anno 1802 è ancora l'accordatore di famiglia. Inoltre, presso la Royal Academy of Music di Londra abbiamo testimonianza di un cembalo di sua produzione. Vedi: P. Barbieri, "Cembaloro, Organaro...", 1989, p. 153.

²⁶ Certificato di battesimo di Nicolas Pigalle, Registres paroissiaux et/ou d'état civil: 1708–1709, Archives départementales de la Côte-d'Or, Dijon, FRAD021EC 239/130.

²⁷ Certificato di morte di Nicolas Pigalle, Digione Maggio 1786, Tables alphabétiques: 1690–1788, Archives départementales de la Côte-d'Or, Dijon, FRAD021TC 239/006.

²⁸ Fratello minore di Jean Philippe Rameau, organista alle chiese di Notre – Dame e Saint Etienne di Digione, il figlio Jean Francois è il modello del romanzo di Denis Diderot "Le neveu de Rameau" https://www.musicologie.org/Biographies/r/rameau_claude.html.

²⁹ Cfr. <https://boalch.org/instruments/completeinstrumentlist> e A.E. Beurmann, *Harpsichords, Spinets, Clavichords, Virginals. Portrait of a Collection: The Beurmann Collection in the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg & at the Estate of Hasselburg in East Holstein*, Hildesheim- Zürich – New York, 2012, p 150 – 154.

³⁰ Si ringrazia il prof. Di Stefano per la segnalazione.

³¹ Spesso utilizzata come soggetto delle opere di compositori quali: Lully (Armide, 1686), Handel (Rinaldo HWV 7, 1711), Vivaldi (Armida al campo d'Egitto RV 699, 1718), Anfossi (Armida, 1770), Jommelli (Armida abbandonata, 1770), e Salieri (Armida, 1771) per citare solo la produzione antecedente o contemporanea alla produzione dello strumento.

³² S. Intorre, *I ventagli...*, 2016, p. 191.

³³ S. Fiske Kimball, *Creation of the Rococo*, Philadelphia 1943.

³⁴ Presente nella raccolta di esecuzioni su tastiere storiche: The Vintage Piano Bundle from real-samples, French Harpsichord – Edition Beurmann <https://www.realsamples.de/French-Harpsichord-Edition-Beurmann/en>.

³⁵ Strumento a tastiera e corde percosse da penne di volatile, della famiglia del clavicembalo, ne differisce per le dimensioni e la posizione delle corde rispetto la tastiera, le scuole di produzione riportano le stesse caratteristiche delle scuole cembalarie.

³⁶ A. Roudier, B. Di Lenna, Scheda tecnica n. 1, in *Rifiorir d'antichi suoni. Tre secoli di pianoforti*, Rovereto 2003, pp. 247-248.

³⁷ Vedi nota n 18.

Danae Du Chaliot Maresca
La decorazione della musica e la musica decorata

IGNAZIO MARABITTI: IL BOZZETTO DELLA *GLORIA DI SAN LUIGI GONZAGA*

DI ANGELO ANTONIO FARACI

Nel marzo del 2024 è apparso sul mercato antiquario un interessante bozzetto – 60 x 31 cm – proveniente da una collezione privata di Palermo¹ (Fig. 1). Il piccolo modello in gesso dorato riproduce fedelmente una delle più celebri composizioni dello scultore Ignazio Marabitti (1719 – 1797) artista di punta nel panorama siciliano e indubbio capostipite della scuola palermitana della seconda metà del XVIII secolo². Ci riferiamo alla *Gloria di San Luigi Gonzaga*, oggi nella seconda cappella destra accessibile dal transetto della chiesa del Gesù di Palermo³ (Fig. 2). Tuttavia, in origine, il monumentale altorilievo fu ideato per la chiesa gesuitica di Santa Maria della Grotta del Collegio Massimo sul Cassaro, oggi sede della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana⁴. Il pannello marmoreo, nel corso del tempo, ha subito numerose traversie prima di giungere alla collocazione attuale.

L'altorilievo raffigura il Santo in gloria in adorazione del mistero della Trinità rappresentata sotto forma di un triangolo da cui si propagano dei raggi. Il giovane Gonzaga è ritratto con le braccia aperte, veste l'abito della Compagnia del Gesù e una cotta orlata da un minuzioso lavoro a trapano (Fig. 3). Luigi è avvolto in un turbinio ascensionale che increspa e dispiana i morbidi panni in un raffinato gioco di sinuose



Fig. 1. Ignazio Marabitti, qui attribuito, 1763, *Bozzetto della Gloria di San Luigi Gonzaga*, gesso dorato, legno e ardesia, Palermo, mercato antiquario.



Fig. 2. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù.

linee che si estendono nei dinamici angeli ai suoi fianchi. Fanno da corona una moltitudine di nubi e di putti mentre, in alto, un angelo è pronto a cingere il capo del giovane Santo con un serto floreale, simbolo di vittoria.

L'inedito bozzetto passato all'asta è da attribuire alla ristretta bottega dell'artista palermitano, se non alla sua stessa mano. Il ruolo di questi modelli plastici nelle creazioni del Marabitti è per nulla marginale, benché siano pochi gli studi organici a riguardo⁵. Il processo creativo adoperato dal maestro seguiva una prassi consolidata nel campo artistico del suo tempo. Da una prima progettazione grafica, probabilmente su carta, si passava a plasmare il modellino che poteva essere in terracotta, in cera o in stucco. Tali materiali permettevano all'artista di portare a compimento l'idea svilup-

pata mentre la loro facile modellazione consentiva una lavorazione rapida e allo stesso tempo di apportare le modifiche necessarie in corso d'opera. In una fase



Fig. 3. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare dell'abito del Santo.

successiva veniva applicata la doratura – in taluni casi la policromia – per dare maggiore risalto alla composizione e renderla visivamente accattivante agli occhi dei committenti. Oltre a fungere da opere di presentazione, il maestro, così facendo, aveva ben in mente le proporzioni da esportare in scala, indispensabili in special modo nel caso di imponenti opere marmoree in cui, ogni errore di varia natura, poteva compromettere la buona riuscita.

Il primo biografo dell'artista, Giuseppe Bozzo, nel suo scritto *Le lodi dei più illustri Siciliani (...)* afferma che, dopo la morte di Ignazio Marabitti, gli eredi poco interessati a mantenere viva la memoria del loro avo dispersero il suo patrimonio: «Dove che, sono già quindici anni trascorsi, la casa dell'ultimo di loro sofferse grande penuria, onde gli abozzi e le memorie e gli obietti d'arte, dopo il valent'uomo rimasti, ne andarono sciupati e ciecamente dispersi»⁶. In una prima fase anche la critica locale ha confermato le parole del biografo⁷, in realtà, nel tempo, alcuni modelli preparatori realizzati dall'artista sono stati individuati. Ricordiamo le piccole opere conservate alla Galleria Regionale di Palermo, provenienti dalla collezione di San Martino delle Scale e riprodotte il progetto per le tombe della famiglia di Blasi e la fontana dell'Oreto⁸. Sempre a Palazzo Abatellis è custodito il bozzetto dell'altare di Sant'Ignazio di Siracusa, che giunge dalle raccolte di Casa Professa di Palermo⁹; inoltre, all'Accademia Carrara di Bergamo, un altro modello plastico, probabilmente il San Paolo della facciata del Duomo di Siracusa, è stato attribuito al Marabitti¹⁰. Sul mercato antiquario nel 2019, infine, è apparsa la splendida terracotta dorata di Santa Rosalia, modello preparatorio per l'altare maggiore nella chiesa dedicata alla Vergine eremita a Monreale¹¹. Il bozzetto oggetto di questo studio, condivide con le opere sopra elencate la tecnica, sebbene le informazioni della scheda fornita dalla casa d'aste riportino come materiale usato il gesso, più plausibilmente lo stucco. Delimitato da una cornice in legno ebanizzato, il modello mostra a chiusura, sul verso, una piccola lastra di ardesia, materiale usato nel campo artistico per le proprie capacità di suddividersi in sottili lastre compatte e leggere¹² (Fig. 4).

Il modello, oltre a configurarsi come preziosa testimonianza della fase ideativa dell'artista, ci permette di leggere l'opera concepita da Marabitti senza le molteplici mutazioni morfologiche avvenute nel corso del tempo e di cui si dirà in seguito.



Fig. 4. Ignazio Marabitti, qui attribuito, 1763, *Bozzetto della Gloria di San Luigi Gonzaga*, gesso dorato, legno e ardesia, Palermo, mercato antiquario, particolare del verso.

L'artista palermitano formulò una composizione spiccatamente tardobarocca secondo i modelli più aggiornati della Roma papale del Settecento. La formazione del giovane artista è avvenuta, secondo lo storico Gaspare Palermo, proprio nella capitale dove perfezionò la sua arte sotto la direzione del fiorentino Filippo della Valle (1698 – 1769)¹³. Marabitti introdusse in Sicilia l'idea della macchina d'altare marmorea di derivazione romana, importando composizioni formali già introdotte nelle maggiori chiese delle case generalizie degli ordini religiosi¹⁴. Il maestro adoperò espedienti atinti a piene mani dalle opere del Della Valle e dagli artisti francesi attivi sul territorio pontificio. Tra questi: *L'Apoteosi di Sant'Ignazio* della chiesa dei Gesuiti di Catania, *l'Immacolata Concezione* della chiesa del collegio di Trapani e *l'Apoteosi di San Benedetto* nel Duomo di Monreale¹⁵, condividono l'ideazione della cornice mistilinea che cerca di contenere una porzione di cielo barocco ridondante di nuvole e di angeli. Anche l'icona marmorea della chiesa del Gesù di Palermo seguiva questa ideazione, sebbene oggi si presenti mutila in più parti. Per comprendere lo status attuale del manufatto occorre ripercorrere alcune tappe fondamentali.

La chiesa di Santa Maria della Grotta possedeva otto cappelle e Mongitore ci ricorda «la prima del fianco sinistro è dedicata a san Luigi Gonzaga tutta ornata di marmi mischi, coll'altare freggiato di 6 colonne fu abbellita nel 1682»¹⁶. Meno di un secolo dopo, nel 1762, fu commissionata a Ignazio Marabitti la nuova immagine del Santo, ultimata nel 1763 come riporta la firma e la data apposta al centro in basso (Fig. 5). La nuova scultura andò a sostituire una probabile tela collocata al centro del barocco altare descritto da Mongitore. Quest'ultimo assetto non ebbe lunga durata, infatti ap-



Fig. 5. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare della firma dell'artista.

pena venti anni dopo, la strada dello scultore del Settecento si intrecciò con quella di un altro grande maestro del passato: Antonello Gagini.

Con l'espulsione dei gesuiti dal Regno, con l'editto del 3 novembre 1767 voluto da Carlo III di Borbone, l'imponente complesso del Collegio Massimo iniziò a mutare destinazione d'uso¹⁷. La chiesa di Santa Maria della Grotta passò sotto la cura del Prefetto del Baglio, mentre il culto divino nel febbraio del 1768 fu affidato ai sacerdoti secolari¹⁸. Tralasciando le complesse vicende che portarono l'edificio gesuitico alla trasformazione in Reggia Biblioteca – affidata all'ingegnere camerale Venanzio Marvuglia – ricordiamo soltanto la cerimonia di inaugurazione del 5 novembre del 1782, alla presenza del Viceré Caracciolo¹⁹. In questo periodo di rinnovamenti, per l'attigua chiesa fu acquistato un prezioso altare dismesso, opera di Antonello Gagini (1516), ideato in origine per contenere la celebre tavola di Raffaello comunemente conosciuta come *Lo Spasimo di Sicilia*. L'opera gaginiana, dopo diversi spostamenti²⁰, fu sistemata nella cappella di San Luigi in Santa Maria della Grotta e andò a incorniciare il rilievo di Marabitti. Fu incaricato lo scultore Giosuè Durante, al quale toccò l'importante operazione di rimontaggio dell'altare rinascimentale. Tuttavia, vi era un'ulteriore difficoltà da superare, rappresentata dalla cornice mistilinea della composizione del Marabitti che doveva, in qualche modo, adattarsi alla quadrangolare cornice scolpita dal Gagini. Tale operazione obbligò il Durante a rimuovere la profilatura tardobarocca progettata dal maestro. Il complesso lavoro, in prima istanza volto alla conservazione dell'opera rinascimentale, si configura paradossalmente come un omaggio al Marabitti che nel 1782 era ancora in vita. Difatti le parole di profondo elogio del Marchese di Villabianca ci restituiscono in qualche misura la verità sulla scelta di congiungere le opere di due artisti che parrebbe per nulla casuale: *«Le sue eccelse opere rilasciate in Marmi siccome lo riempiono di gloria nell'età nostra, così immortale lo rendono nella stagione ventura. Ci fé egli con la sua virtù rinnovare i tempi del famoso scultore palermitano Antonio Gagini ed infatti era comunemente appellato il Gagini*



Fig. 6. Foto storica della cappella di San Luigi Gonzaga nella chiesa di Santa Maria della Grotta, 1928 circa, Archivio Soprintendenza di Palermo.



Fig. 7. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare dell'angolo in basso a sinistra.

gini e Marabitti, in quanto entrambi furono grandemente richiesti dalla committenza aristocratica per le tombe gentilizie.

Tornando alla cappella di San Luigi e alla chiesa di Santa Maria della Grotta, quest'ultima alla fine dell'Ottocento venne chiusa al culto. Gli altari e gli altri manufatti d'arte furono dislocati in varie chiese o custoditi presso enti museali. Una preziosa testimonianza fotografica scattata nella cappella ci restituisce l'operazione condotta dallo scultore Giosuè Durante (Fig. 6) prima che questa entrasse a far parte delle collezioni del Museo Nazionale ubicato nel collegio dei padri Filippini all'Olivella

novello di Palermo»²¹. Dunque, i contemporanei del Marabitti lo paragonavano al più grande artista del rinascimento siciliano, esaltato per le innegabili qualità estetiche e per la prolifica azione artistica che investiva non solo la città di Palermo ma si estendeva per tutto il territorio isolano. In questa laica glorificazione dell'ultimo capostipite della scultura siciliana del Settecento, possiamo ritrovare i riflessi dei caratteri della stagione dei Lumi, quando le opere di artisti che avevano reso lustro alla patria venivano esaltate e celebrate dagli storici. Inoltre, va evidenziato, un ulteriore punto di tangenza tra Ga-



Fig. 8. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare dell'angolo in basso a destra.

e qui rimase fino agli anni '50 del Novecento²². Proprio in quegli anni, il Museo veniva separato in due sezioni: quella archeologica rimase in loco, mentre le testimonianze medievali e moderne furono esposte a Palazzo Abatellis. Tuttavia, in questa occasione, il pannello marmoreo del Marabitti e l'altare di Gagini furono riconsegnati ai Gesuiti, i quali decisero di collocare San Luigi nella cappella della chiesa del Gesù, luogo dove ancora oggi possiamo ammirarlo²³.

Nella sua collocazione attuale emergono ad uno sguardo attento le tracce della profilatura mistilinea dell'altorilievo del tutto conforme al bozzetto ritrovato. In particolare, nell'angolo in basso a sinistra, è ben visibile il segno del taglio convesso della superficie di marmo, integrato con un'altra porzione in modo da rendere regolare il pannello (Fig. 7). Proseguendo sul margine inferiore possiamo notare il piede del grande angelo, oggi sospeso, ma che nell'ideazione dell'artista sfiora-



Fig. 9. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare lato destro.



Fig. 10. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare dell'angolo in alto a sinistra.

Angelo Antonio Faraci
 Ignazio Marabitti: il bozzetto della *Gloria di San Luigi Gonzaga*



Fig. 11. Sovrapposizione del profilo mistilineo originario all'attuale pannello. Graficizzazione dell'Arch, Fabrizio Giuffrè.

va la cornice, quasi a spingersi con le punte delle dita verso l'alto. Il corpo nuvoloso con le due testine alate, in origine così come nell'adattamento di Durante, era parecchio aggettante, mentre oggi appare ancorato alla superficie tramite della malta. Le trasformazioni maggiori si registrano nell'angolo destro (Fig. 8), dove le parti mancanti sono state integrate con della semplice malta e, inoltre, osservando il bozzetto possiamo scorgere in quel punto la corona rovesciata e lo scettro, attributi iconografici cari a San Luigi, il quale in giovanissima età rifiutò gli agi dei Gonzaga per entrar a far parte dell'ordine gesuitico. Osservando l'antica testimonianza fotografica possiamo notare la presenza di questi oggetti sotto il piede dell'angelo, come se egli volesse calpestarli in segno di disprezzo della mondanità terrena²⁴. Tuttavia, gli attributi iconografici non sono più presenti sull'altorilievo marmoreo sebbene rimangano visibili delle tracce, in particolare si veda il pannello dell'angelo spezzato che in origine ricadeva sulla nuvola sottostante. Lungo il lato destro sono distinguibili i solchi di ancoraggio della cornice (Fig. 9), in modo più accentuato sotto l'ala e nella capigliatura del putto sull'estremo margine, quest'ultimo concepito con un lieve aggetto rispet-



Fig. 12. Ignazio Marabitti, 1763, *La Gloria di San Luigi Gonzaga*, marmo, Palermo, Chiesa del Gesù, particolare dell'angelo con le parti metalliche di ancoraggio del giglio.

to al profilo del telaio. In alto a destra furono integrate dal Durante due nubi con lo scopo di colmare la parte vuota originata dalla profilatura mistilinea. I corpi nuvolosi, inframezzati da raggi, donano la regolarità quadrangolare al margine, benché appaiano chiaramente distinguibili dalla compagine scolpita da Marabitti. La superficie parzialmente coperta dall'angelo che discende dal cielo per coronare di fiori il santo mostra esplicitamente il segno della parte centinata superiore che sull'angolo sinistro è stata prolungata con una nuvola posticcia (Fig. 10). Lo stacco tra la composizione di Marabitti e l'integrazione postuma è resa evidente dall'uso della malta che fa spiccare il candore del marmo bianco usato dall'artista. Possiamo solo immaginare il gioco di contrasti creato tra la superficie eburnea del rilievo e il marmo probabilmente di colore scuro che la incorniciava (Fig. 11), espediente questo usato negli stessi anni per l'Apoteosi di San Benedetto a Monreale. Per dare maggiore fastosità alla composizione il Marabitti inserì alcuni ornamenti in rame dorato al fine di creare ulteriori giochi di luce. Questi, non più presenti, ven-



Fig. 13. Foto storica dell'altare di San Luigi Gonzaga esposto al Museo Nazionale di Palermo.

Angelo Antonio Faraci
 Ignazio Marabitti: il bozzetto della *Gloria di San Luigi Gonzaga*

gono testimoniati dal biografo Giuseppe Bozzo «*Dove per mezzo al tritume delle pieghe, segnatamente della cotta, e a' pesanti ornati, ancora in rame, secondo allora volevansi, mirabile è l'espressione del volto del Gonzaga*»²⁵. Sono chiaramente distinguibili nell'antica fotografia il triangolo trinitario, di cui oggi ci rimane solo la lieve traccia sulla superficie, e il giglio un tempo retto dall'angelo sulla destra (Fig. 12). Da un'altra antica foto dell'altare esposto al Museo Nazionale, invece, emerge che anche il serto floreale fosse in materiale metallico (Fig. 13), così come probabilmente la corona in basso a destra.

In conclusione, possiamo affermare come l'individuazione di un bozzetto e la sua attribuzione al Maestro, incrociato con una osservazione attenta dell'altorilievo realizzato, permetta di operare delle valutazioni critiche non solo sul processo ideativo ed il linguaggio dell'artista, ma anche sulle successive trasformazioni che hanno interessato l'opera nel tempo. Queste, come dimostrato, vanno, al pari di altri aspetti, coerentemente documentate ed interpretate per evitare fraintendimenti nella lettura dell'opera singola e, più in generale, del *modus operandi* dell'artista.

Angelo Antonio Faraci

Ignazio Marabitti: il bozzetto della *Gloria di San Luigi Gonzaga*

NOTE

¹ Casa d'Aste Sarno, Palermo, asta marzo 2024, prima tornata, lotto 95, *Figura di Santo con cherubini*, bassorilievo in gesso dorato in cornice in legno ebanizzato, Sicilia, fine XVIII secolo. Ringrazio Emanuele Venezia per la gentile concessione fotografica.

² Su Ignazio Marabitti: R. Giudice, *Francesco Ignazio Marabitti, scultore siciliano del XVIII secolo*, Palermo 1937; D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti*, in "Storia dell'Arte", 19 (1973), pp. 5-61; F. Fittipaldi, *Sculture inedite di Ignazio Marabitti*, in "Napoli Nobilissima", 15 (1976), pp. 65-105; L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo 1994, scheda di F. Pipitone, pp. 205-208; D. Garstang, *Ignazio Marabitti and Patrician Tombs in Eighteenth-Century Palermo*, in "Antologia di Belle Arti", 63-66 (2003), pp. 7-30; P. Russo, *Marabitti, Francesco Ignazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69, Roma 2007; N. Finocchio, *Palermo. I monumenti funebri del viceré Eustachio Vieffuille di Ignazio Marabitti*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", 12 (2012), pp. 331-347.

³ Per una trattazione generale si veda: *Costruire Gerusalemme: il complesso gesuitico della Casa Professa di Palermo dalla storia al museo*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Milano 2001.

⁴ Sulle vicende del complesso gesuitico vi veda: G. Scuderi, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Palermo 2012.

⁵ F. Fittipaldi, *Sculture inedite...*, 1976, pp. 76-77.

⁶ G. Bozzo, *Le lodi dei più illustri siciliani trapassati ne' primi 45 anni del secolo XIX*, Vol. I, Palermo 1851, p. 7.

⁷ D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, p. 12.

⁸ Per le tombe si veda G. De Blasi, *Il sepolcro di Gabriele Maria di Blasi di Ignazio Marabitti. Con una nota sui perduti monumenti degli Arcivescovi nel Duomo di Messina*, in "Archivio Storico Messinese", 98 (2017), pp. 141-153. Per la fontana dell'Oreto di San Martino delle Scale si veda il Bozzetto di Divinità fluviale (inv. 4906, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1900267672>) ultima consultazione 15 aprile 2024.

⁹ Si veda: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1900267669>, ultima consultazione 15 aprile 2024.

¹⁰ *Il museo in dono. 10 anni di doni, legati, depositi alla Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra a cura di F. Rossi, Bergamo 2004, p. 33.

¹¹ M. Clemente, *Francesco Ignazio Marabitti (Palermo 1719 – 1797), Saint Rosalie, 1758*, Milano 2019.

¹² L'ardesia fu adoperata dal Marabitti come supporto anche per le opere di Palazzo Abatellis, come il Bozzetto del monumento per gli arcivescovi Vidal, Moncada e di Blasi del 1767-1770 (inv. 4908, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1900267670>, ultima consultazione 15 aprile 2024), e il Bozzetto del monumento funebre di Gabriele Maria di Blasi del 1767-1772 (inv. 4915, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1900267671>, ultima consultazione 15 aprile 2024).

¹³ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858, pp. 111-112, nota 2. Per la formazione del giovane Marabitti si veda anche: D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, pp. 7-10.

¹⁴ D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, pp. 16 – 17.

¹⁵ Per le opere citate si veda: D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, pp. 30, 35-37.

¹⁶ A. Mongitore, *Storia delle chiese di Palermo: i conventi*, a cura di F. Lo Piccolo, vol. II, Palermo 2009, p. 155.

¹⁷ G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, pp. 43-45.

¹⁸ G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, p. 45.

¹⁹ G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, p. 47.

²⁰ Le due opere rimasero in tale sito fino al 1573, quando i monaci benedettini Olivetani si trasferirono nella chiesa di Santo Spirito ubicata fuori le mura della città. Nel 1661 la tavola fu donata al re Filippo V di Spagna, oggi al Prado di Madrid, e al suo posto fu collocata una copia. A metà del

Settecento gli Olivetani si trasferirono nella chiesa di San Giorgio in Kemonia lasciando l'antico altare a Santo Spirito, dove rimase fino al 1782. Cfr. G. Scuderi, *Dalla Domus...*, 2012, p. 121; M. A. Spadaro, *Il ritorno del Gagini allo Spasimo*, in "Per: periodico della Fondazione Salvare Palermo", 50 (2019), pp. 17-19.

²¹ Si veda quanto scritto dal marchese di Villabianca nel suo Diario (1797), pubblicato in D. Malinaggi, *Ignazio Marabitti...*, 1973, p. 5.

²² M.A. Spadaro, *Il ritorno...*, 2019, p. 19.

²³ L'altare del Gagini, forse per mancanza di spazio, fu invece depositato nella villa di San Cataldo a Bagheria.

²⁴ Dalla foto emerge una variazione compositiva rispetto al bozzetto, in quanto la corona parrebbe tridimensionale e non in altorilievo.

²⁵ G. Bozzo, *Le lodi dei più...*, 1851, p. 9.

Angelo Antonio Faraci

Ignazio Marabitti: il bozzetto della *Gloria di San Luigi Gonzaga*

IL SERVIZIO D'ARGENTO E DI VERMEIL DI JEAN-BAPTISTE- CLAUDE ODIOT PER FERDINANDO I RE DELLE DUE SICILIE DI BERTRAND DE ROYERE

Quando Ferdinando I (1751-1825) rientrò dall'esilio siciliano, dopo la caduta di Gioacchino Murat, e fece il suo pubblico ingresso a Napoli il 9 giugno 1815, le cronache dell'epoca rilevarono la mestizia dell'evento poiché il sovrano attraversò le vie cittadine “stando a cavallo con piccolo corteggio” mentre i semplici “arredi e i vestimenti” del suo seguito contrastavano “allo splendore ed al lusso del re Gioacchino”. Si ripeteva così la stessa cerimonia avvenuta qualche tempo prima quando il nipote Leopoldo, conte di Siracusa, terzo figlio maschio di Francesco, ed erede al trono, aveva fatto ritorno nella capitale andando subito a rendere omaggio a San Gennaro con l'altrettanta semplicità del suo seguito che era apparsa in “stridente contrasto con la magnificenza teatrale a cui Murat aveva abituato l'occhio del pubblico”¹. Nonostante la sobrietà ostentata dall'anziano re e da suo nipote, Ferdinando osservò con soddisfazione le tante migliorie realizzate dalla regina Carolina Murat (r.1808-1815) nell'arredo della Reggia Portici e del Palazzo Reale di Napoli. Lady Morgan narra che il principe reale, dopo la sua prima visita delle regge al momento della Restaurazione, avrebbe sospirato ammirato al padre “Ah, Papà, se soltanto foste rimasto fuori altri dieci anni!” La stessa viaggiatrice dichiarò che la camera da letto, il gabinetto di toeletta, il *boudoir* e la biblioteca di Carolina Murat a Portici erano dei modelli di eleganza e di gusto femminile² e notò che l'ex sovrana aveva lasciato i palazzi reali ammobiliati, con porcellane, argenti, biancheria e stoffe di tale raffinatezza che furono conservati da Ferdinando I, il quale fece soltanto spostare i ritratti delle famiglie Murat e Bonaparte nelle soffitte.

Gli inizi della Restaurazione coincisero nel Regno con un periodo di ristagno economico, in parte dovuto ai nuovi accordi doganali imposti dagli inglesi, che non incoraggiavano il re a promuovere grandi lavori. Inoltre, Ferdinando I dovette accettare di confermare gli impieghi militari e civili ereditati dal periodo murattiano. Si disse che alla prima adunanza degli alti funzionari, “lo sguardo del re scorreva sopra tutti benigno ed eguale”³, ma odiava nel cuor suo i liberali e decise quindi di rimanere relativamente estraneo alla gestione della cosa pubblica. Si rifugiò nelle consuete attività venatorie e nell'amministrazione delle sue residenze come la ricostruzione del teatro San Carlo, parte integrante di Palazzo Reale, diretto da Antonio Nicolini (1816), dopo un incendio devastante; del nuovo allestimento della Sala del Trono diretto dall'architetto Antonio De Simone e del rifacimento dello Studio del Re (1818), per citare alcuni dei lavori più significativi intrapresi nella reggia napoletana. In seguito ai moti carbonari, che si diffusero in quasi tutti gli stati italiani, sul modello della

Bertrand de Royere
 Il servizio d'argento e di vermeil di Jean-Baptiste-Claude Odiot per Ferdinando I



Fig.1. Robert Lefèvre, *Jean-Baptiste-Claude Odiot*, olio su tela, 125,1 x 157,4 cm, 1822, Detroit, Institute of Arts, inv. 81.692.

rivoluzione spagnola del gennaio 1820, la situazione politica peggiorò ulteriormente e nel luglio 1820 il Re fu costretto a concedere la costituzione.

Nonostante i tempi difficili, e forse per confermare il prestigio della sua corona, il sovrano commissionò, all'inizio del 1820, un grande servizio d'argento. Il rinnovamento dell'oreficeria napoletana in età murattiana, con l'abolizione delle corporazioni nel 1808 e gli acquisti successivi della corte, non erano bastati a colmare le ingenti perdite dovute alle fusioni ordinate dal governo nel 1799 per fronteggiare l'invasione francese⁴. Per creare questo nuovo servizio, Ferdinando avrebbe potuto favorire alcuni abili argentieri che lavoravano già per la Corte, come Giovanni Casola o Filippo e Sebastiano Aiello, ma forse l'importanza della commissione lo convinse di scegliere Jean-Baptiste-Claude Odiot (1763-1850), il più prestigioso tra gli orefici francesi del tempo (Fig. 1).

Prediletto da Napoleone, al tempo in cui era ancora primo console (1802), Odiot aveva eseguito per lui una spada e aveva collaborato alla realizzazione del *grand vermeil*, ossia il servizio destinato alla tavola imperiale alle Tuileries. Nel 1810, eseguì la toeletta d'argento dell'imperatrice Maria Luigia in occasione delle sue nozze, secondo i disegni forniti da Prud'hon (purtroppo fusa a Parma nel 1834) e l'anno successivo la culla del Re di Roma, capolavoro oggi custodito alla Hofburg di Vienna. Autore dell'argenteria di Madame Mère e di quella di Girolamo re di

Vestfalia, fu anche l'orafo prediletto dell'ex imperatrice Giuseppina alla quale fornì una toeletta di vermeil nel 1813. La caduta dell'Impero non pose affatto fine alla sua carriera: all'*Exposition des produits de l'industrie*, tenutasi al Louvre nel 1819, presentò alcuni pezzi del servizio destinato al ricchissimo conte Nicolas Demidoff (1773-1828), già ciambellano dello Zar Paolo I, e di quello commissionato dalla contessa Branicka (1754-1838), prima dama d'onore dell'imperatrice di Russia. Questi argenti, stilisticamente omogenei, servirono da modello per quello successivamente realizzato per la corte di Napoli.

La commissione di Ferdinando I a Odier fu seguita a Parigi da Maria Amalia, figlia del re sposata al duca d'Orléans (il futuro re dei francesi Luigi Filippo). Fu lei ad anticipare alcune spese, assistita da Leblond, *inspecteur du mobilier* del duca d'Orléans al *Palais royal* di Parigi. I negozianti "Falconnet e Compagni" consegnarono l'8 aprile 1822 alla Casa Reale "la ricevuta di S.A.R. la Duchessa d'Orléans di Franchi quindicimila ottocento quindici, e Centesimi 90", che le erano stati pagati a Parigi il 20 marzo "da M. Laffitte e & Comp.ie, per ordine di essi Negozianti, e per conto del Segretario di Stato di Casa Reale, e degli Ordini Cavallereschi Marchese Ruffo in rimborso di simil somma erogata dalla prefata A.S.R. in Parigi tanto per l'imballatura, che pel trasporto del nuovo servizio di argenteria da Tolone fino a Napoli, e della quale se ne fece il corrispondente pagamento ai Negozianti medesimi dalla Tesoreria della Real Casa fin dal primo del decorso Marzo in Ducati 3738.98"⁵. Era logico che il re di Napoli chiedesse alla figlia Maria Amalia di controllare la composizione del suo servizio in quanto gli Orléans erano già clienti dell'orafo parigino: gli archivi della maison Odier, purtroppo andati dispersi, segnalavano che Luigi Filippo, duca d'Orléans, fece apporre nel 1817 il suo stemma a rilievo su cento trentatré pezzi d'argento e lo fece incidere su altri duecento cinque⁶. Inoltre, Odier ricevette dal duca la prestigiosa commissione del restauro e del completamento del servizio Penthièvre, capolavoro dell'oreficeria Luigi XV che questi ereditò dalla madre nel 1821 e fece arricchire con elementi di pura invenzione, poi presentati all'*Exposition des produits de l'industrie* del 1823.

Fu il marchese Giuseppe Ruffo, Direttore della Reale Segreteria, Ministro di Stato di Casa Reale e membro della Reale Accademia delle Scienze, a sovrintendere ai pagamenti dell'argenteria di Ferdinando che iniziarono nel mese di febbraio 1820 e proseguirono il 14 giugno 1821 quando il marchese rimise una polizza del Banco delle Due Sicilie di 22.754,17 Ducati – ossia "Centomila quattrocento ventisei franchi"⁷ – in saldo "dell'importo del servizio di tavola in argento lavorato in Parigi d'ordine di Sua Maestà", al tesoriere di Casa Reale affinché potesse pagare i banchieri Carlo Forquet e Luigi Giusso, "per valuta di sei cambiali tratte da Parigi dai negozianti Laffitte [Jacques Laffitte era allora governatore della Banca di Francia] all'ordine de' Sig.ri Thuret e C.ie" e da questi girata a "riferenti Forquet e C.ie"⁸. Nonostante alcune fonti contemporanee indicassero una spesa di 800.000 Franchi⁹, quest'ultima più probabilmente, riscontrando le spese menzionate sugli inventari qui esaminati, limitata a 658.514 franchi, per un peso complessivo di "6.399 marcs 8 onces 7 ½ gros" – ossia più di una tonnellata e cinquecentosessantuno chili d'argento. Queste informazioni si desumono dal documento stilato in lingua italiana da Odier stesso il 23 gennaio 1821¹⁰:

“Peso totale 3752 marcs 4 onces – Valore dell’argento e del controllo a 55 franchi il Marco 206.387,50 francs – 4 quadrati d’acciajo e matrici per coverte di tavola, di dessert, per cucchiari [sic.] da caffè e coltelli 1900 francs – 420 arme in rilievo aggiustate sull’argenteria a 3 franchi, 1260 franchi – Incisione di 576 arme intere, comprese 26 placche di rame co’ numeri, situate sulle casse, a 2, 25 franchi, 1296 franchi – Incisione di 56 scudetti su doppi fondi a 1,50 franco, 84 franchi – 11 casse foderate per tutto il servizio da tavola 4250 franchi – Da riportare 342175,50 franchi”.

Il “surtout in vermeil” (ossia in vermeil) per centrotavola fu invece periziato separatamente, insieme alle casse e addirittura ai mazzetti di fiori artificiali destinati ad abbellire le coppe:

“Valore del peso e controllo 2647 marcs 4 onces 7 ½ gros, 146619 franchi – Indoratura totale a 36 f. il marco 95314,50 franchi – Fazione di 108 rami di girandole attorno a pezzi di 24 f. 2592 – 15 casse foderate per tutto 5950 franchi – Mazzetti di fiori artificiali 565 franchi – Da dedursi 7 febbrajo 1820 ricevuti in conto f. 100.000 – 15 marzo d° 100.000 – 2 maggio d° 100.000 – 15 giugno d° 100.000 agosto d° 94,000 – 15 settembre d° 75.000 569.000 – Mancano per saldo f. 89514”.

Completavano l’ordinazione un “Servizio di Cristallo brillantato corrispondente al sopra descritto Servizio di Argento”¹¹, con bicchieri per trentadue persone, al quale si aggiungevano “le caraffe per le acetiere” d’argento di Odier e gli altri pezzi di cristallo dei piatti montati su basi d’argento, dei tripodi e delle compostiere che arricchivano la tavola, per un totale di 16.112 franchi. Essi furono forniti dai fratelli Chagot, proprietari della *Manufacture Royale de Moncenis* in Saône-et-Loire e venduti il 24 marzo 1822 “al Signor Barone Lentini Controllore di Sua Maestà”. Questi cristalli erano stati comprati attraverso il negozio parigino della manifattura, “*seul dépôt des cristaux de la Manufacture Royale de Moncenis, Boulevard Poissonnière*” che ricevette una medaglia d’oro all’*Exposition des produits de l’industrie* del 1823 per un paio di candelabri in cristallo e bronzo dorato, comprati da Luigi XVIII e oggi al *Mobilier National*¹².

Dopo la stesura dell’inventario di tutti gli oggetti eseguiti per il Re, le casse vennero finalmente imbarcate il 27 novembre 1821 e l’incarico del portafoglio del ministero degli esteri rimetteva “per le provvidenze convenienti, una polizza di Carico in testa sua, per una Cassetta, che S.A.R. la Duchessa d’Orleans invia a V.M., che è stata imbarcata in Parigi, sopra il Brick Francese, nominato Li tre Amici, del Capitano Rance”¹³. Purtroppo gli argenti soffrirono del viaggio se in un successivo documento si legge che “in vista della rappresentanza del Maggiordomo Maggiore de 30 del decorso marzo, il Re aveva ordinato, che dalla tesoreria della Real Casa si pagasse al sigr Grenon, custode degli argenti da tavola della maestà sua, la somma di Ducati ottantotto e [...] corrispondente a franchi trecent’ottantacinque, per le spese da lui fatte nel decorso mese di febbrajo per la ristaurazione, e fornitura di oro occorsa per varj pezzi degli argenti, trovati rotti, allorché vennero da Francia...”¹⁴. Così solo nel marzo del 1822 Ferdinando I poté vedere il suo servizio completamente restaurato e per il quale aveva già espresso la sua soddisfazione facendo scrivere alla figlia la seguente lettera a Odier, accompagnata da una medaglia:

« Le roi, mon père, a beaucoup admiré, monsieur, le beau service d'argenterie que vous avez si parfaitement exécuté pour lui ; il en est si satisfait que, pour vous le témoigner plus particulièrement, il m'a chargé de vous remettre la médaille ci-jointe. C'est la marque de distinction et d'encouragement que Sa Majesté accorde aux artistes les plus distingués ; à ce titre elle vous était bien due, et ce m'est un plaisir d'être chargé par le roi, mon père, de vous l'offrir.

Soyez persuadé, Monsieur, de mes sentiments pour vous.

Votre affectionnée.

MARIE AMELIE»¹⁵

Mentre Odiot rispose al sovrano per ringraziarlo della medaglia d'oro che gli era stata assegnata dal sovrano: "Sire, Je viens de recevoir de S.A.R. Madame la Duchesse d'Orléans, votre auguste fille, avec toute la bienveillance dont elle daigne m'honorer, la Médaille d'or que Votre Majesté a eû [sic.] la bonté de lui adresser pour moi [...] ODIOT"¹⁶.

L'archivio di Stato di Napoli custodisce due inventari degli argenti stilati dall'orafo il 23 gennaio 1821¹⁷, prima della consegna al guardarobiere del duca di Orléans. Redatti sia in francese sia in italiano, questi documenti furono entrambi firmati nello stesso giorno da Odiot¹⁸. Questi possono essere utilmente raffrontati con l'inventario redatto a Napoli nel 1827 dal "custode degli argenti di Francia"¹⁹. A questi inventari si aggiungono le ricevute per i restauri ai pezzi danneggiati nel 1822 e nel 1830²⁰. Inoltre, il Musée des Arts Décoratifs di Parigi custodisce una preziosa raccolta di modelli in ottone donati dall'orafo stesso, alcuni riconducibili al servizio napoletano²¹, nonché una raccolta di centosettantasei isegni della maison Odiot con modelli ripresi per forgiare l'argenteria di Ferdinando I, acquistati nel 2009²². Un disegno oggi purtroppo perduto faceva parte della donazione di Odiot e raffigurava, oltre alla toletta di Maria Luigia, alla culla del re di Roma e ad alcuni pezzi del servizio di Madame Mère, vari elementi del servizio di Ferdinando I²³. Attualmente, pochi sono i pezzi che compongono il servizio ad essere stati identificati: tra questi possono essere citati i piatti da portata e le campane del Museum für Angewandte Kunst (MAK) insieme ai dodici piatti da tavola, ai due "tripodi compostiere con cristalli" e ai quattro "piatti montati a tre ordini con cristalli" venduti all'asta nel 2011 e nel 2015²⁴. Fortunatamente le parti superstiti dei servizi Demidoff e Branicka ci consentono di riconoscere molti dei modelli elencati negli inventari borbonici.

Diverse pubblicazioni edite in occasione delle citate mostre dei *Produits de l'industrie* tenutesi al Louvre nel 1819 e nel 1823²⁵, e corredate da incisioni, evidenziano l'importanza degli argenti commissionati nel 1817 dal conte Demidoff come fonte di ispirazione per il servizio napoletano ultimato nel 1821. L'elaborazione degli argenti Demidoff fu relativamente lunga forse perché Odiot stava sperimentando nuove forme appositamente per questa ordinazione. Dalla contabilità dell'orafo si evince inoltre che il servizio russo era quasi interamente in vermeil. Ne è testimonianza il permesso chiesto da Anatole Demidoff di esportare le opere d'arte appena ereditate dal padre da palazzo Serristori a Firenze in Russia nel dicembre 1828, dove vi è allegata la descrizione degli oggetti, tra i quali è menzionato appunto un servizio



Fig. 2. Stemma del regno di Napoli, “arme in rilievo agiustate sull’argenteria”, particolare di un tripode compostiera del servizio di Ferdinando I. Sotheby’s Parigi, 5 novembre 2015, lotto 74b (courtesy Sotheby’s).

architetti Percier e Fontaine nei loro celebri repertori di decorazione di interni. L’insieme, costituito di almeno duecento diciannove pezzi per una spesa totale di 84.879 franchi (e non di 130.000 franchi come spesso indicato), fu venduto da Odiot all’aristocratico russo il 5 dicembre 1817. A questa consegna si aggiunsero altri centotrentasette pezzi per 10.075 franchi il 12 novembre 1818. Alcuni furono presentati alla mostra parigina del maggio 1819, con commenti entusiastici della giuria e una valutazione del prezzo errata: «ce qui passait tout le reste en magnificence, scrisse la giuria, c’est le riche service en vermeil commandé par M. Demidoff, dont le prix est porté à 130.000 francs. Le service est composé de soixante pièces ornées de bas-reliefs d’un goût exquis, représentant des bacchanales et autres scènes analogues à la joie des festins »²⁸. Alla stessa mostra erano stati presentati diversi arredi, per un ammontare di seicentocinquante pezzi²⁹, che – come si è detto – furono acquistati dalla contessa Branicka, per 277.688 franchi. Colpisce il fatto che questi ultimi argenti sono perlopiù delle repliche con varianti del servizio Demidoff³⁰: per esempio coppe sono pressoché identiche, tranne alcune varianti per le basi e le prese a forma di serpenti eseguite per il servizio Demidoff, mentre per quello della contessa polacca si preferì utilizzare il motivo dei cigni. Le poche differenze stilistiche presenti nei due insiemi si spiegano in parte con i metodi di fabbricazione di Odiot, il quale agli inizi dell’Ottocento non saldava più gli ornati al mercurio, secondo le tecniche tradizionali settecentesche, ma li applicava a freddo sul corpo traforato dell’argento mediante delle viti. Le parti scultoree diventavano quindi altrettanti moduli replicati e spesso associati in maniera identica: ciò avveniva anche nel caso di committenze prestigiose, come come quella della corte partenopea. È noto che alcuni nuovi disegni furono comunque forniti “pour [le] service du roi de Naples” da Hédouin per 240 franchi

da tavola d’argento dorato di Odiot²⁶. Sappiamo che quest’ultimo gruppo fu in parte disegnato da Adrien-Louis-Marie Cavelier (1785-1867), già autore dei progetti della psiche e della toletta dell’imperatrice Maria Luigia nel 1810, il quale per questo lavoro ricevette un primo pagamento il 18 ottobre 1816, seguito da un altro di 100 franchi il 19 aprile 1817 e dal saldo di 170 franchi il 28 maggio²⁷. Architetto e disegnatore, Cavelier collaborava sia con Odiot sia con il bronzista Thomire ideando ornati spesso simili per entrambi i suoi committenti, e figure mitologiche a tutto tondo quali Bacco, Vertumno e Cerere per i supporti delle imponenti zuppe; Leda per le oliere e vittorie alate inginocchiate per le *coupes d’entrée*, seguendo in ciò la grammatica stilistica propugnata dagli

l'11 marzo 1820 e da Cavelier per 580 franchi il 13 marzo 1820, ma purtroppo senza ulteriori chiarimenti circa i modelli³¹. Per le “420 arme in rilievo aggiustate sull'argenteria” (Fig. 2), infine, fu mandata a Odiot da Napoli un'incisione raffigurante le “*armes de Naples*” con la spiegazione degli ordini equestri raffigurati³².

Analisi delle opere che componevano il servizio per la corte di Napoli

Nei primi anni della Restaurazione per i pranzi di gala si seguivano le regole del cosiddetto “servizio alla francese” dove tutte le pietanze erano imbandite sulla tavola. Tale usanza, già in auge nei banchetti dell'*Ancien Régime*³³ fu ripristinata dalle corti napoleoniche e nel corso degli anni si trasformò progressivamente, diventando “alla russa”³⁴ e cioè con le portate presentate una alla volta ad ogni commensale. L'asse centrale della tavola era decorato da un centrotavola, detto anche “*sourtout*”, come testimoniano ancora oggi le collezioni del Palazzo Reale di Napoli, dove si conserva un *surtout* in bronzo dorato, forse realizzato dal bronzista Thomire e così descritto negli inventari: “un plateau di bronzo venuto da Parigi per 36, da poter servire per 48, composto da tre guantiere con specchio, ognuna a dodici lumi, Due dette tonde, ognuna a sei lumi; un canestro per centro a dodici lumi, due altri per i laterali, a sei lumi ognuno...”³⁵.

Proprio in virtù di questa tradizione, ispirata ai banchetti settecenteschi dove ogni portata corrispondeva ad un “servizio”, il nostro “servizio d'argento di Parigi” è menzionato nella vasella di Palazzo Reale secondo una sequenza di tre servizi: “1° servizio”, “2° servizio” e “Desert”.

Il primo servizio della corte partenopea, quello delle minestre e degli *hors-d'oeuvres*, comportava due *pots-à-oille*, anche descritti come “2 zuppierie tonde a tre figure”³⁶, secondo un modello realizzato anche per Demidoff³⁷ e per la contessa Branicka³⁸ (Fig. 3).

Le figure delle zuppierie Demidoff rappresentavano Bacco e Cerere (o Pomona), mentre quelle Branicka, leggermente diverse, come probabilmente quelle napoletane, recavano Zefiro, Flora e Pomona. I *pots-à-oille* erano accompagnati da sei zuppierie ovali di due dimensioni: due grandi “*terrines*” ovali e quattro piccole “*terrines*” ovali. Tali elementi erano secondo ogni probabilità ornati da “2 femmes ailées à genoux”,



Fig. 3. J.-B.-C. Odiot, *Pot-à-oille del servizio Demidoff*, 1817, argento. Parigi, Museo del Louvre, inv. OA12162 (foto Réunion des Musées Nationaux).



Fig. 4. Piatto da portata rotondo con la sua campana del servizio di Ferdinando I delle Due Sicilie, circa 1821, argento, Colonia, Museum für Angewandte Kunst (MAK), inv. G1453/01-02 (foto MAK, Colonia).

seguendo il modello dei due grandi servizi di Odier appena citati. A queste *terrines* si aggiungevano otto *coupes d'entrées*, anche dette “coppe d'entrata”. Meno capienti delle zuppiere, le *coupes d'entrée* erano destinate agli antipasti. Tra gli oggetti del primo servizio furono anche commissionati dodici rinfrescatoî per le bottiglie. A quelli napoletani erano associati otto “vetriere”, dette anche “sciacqua-bicchieri” o semplicemente *verrières* in francese. Queste erano delle vasche riempite di ghiaccio e di acqua fresca nelle quali si poggiavano i bicchieri dei convitati. Il primo servizio annoverava anche trentasei piatti da portata, di varie dimensioni: quattro grandissimi, lunghi ben trentadue pollici, otto “à hors d'oeuvres” ornati con delfini, due “... d'entrata con scalda vivanda, e campane” di tredici pollici, forse con i piedi a forma di chimere come quelli realizzati per Demidoff, sei “grandi piatti d'entrata” rotondi di dodici pollici con le loro campane (Fig. 4), due altri di sedici pollici senza campane e quattordici di undici pollici con campane.

Questi piatti erano ornati di un sobrio fregio a fogliami e recavano inciso lo stemma borbonico, mentre le relative campane, conservate al Museum für Angewandte Kunst (MAK), sono decorate nella parte bassa con tralci di uva, e in quella superiore con foglie d'edera stilizzate e altri fogliami stilizzati. Ad un attento esame stilistico questi piatti da portata risultano simili a quelli del Servizio Branicka, ma con una decorazione più semplificata.

Il secondo servizio, quello degli arrostiti, comprendeva otto *coupes* o *casseroles à entremets*. Più piccole delle *coupes d'entrée*, le *coupes à entremets* anche dette *casseroles à entremets* o “cassaruoie”, sono dotate di un recipiente a fondo piatto. Nell'inventario in lingua italiana del servizio napoletano consegnato da Odier alla duchessa d'Orléans il 23 gennaio 1821 sono menzionate “8 coppe d'entremets, donne in piedi”. Delle coppe analoghe sostenute da donne in piedi furono vendute nel 1806 a Madame

Mère. Questa forma riscontrò un discreto successo, se fu ancora ripresa per il servizio della corte del Brasile, commissionato a Charles-Nicolas Odiot nel 1827-1828.

Le saliere associate al secondo servizio erano quattro, “coll’interno ed i cucchiai dorati” così come le otto mostardiere parzialmente dorate. Queste mostardiere erano di due modelli diversi: il primo modello corrispondeva forse alla forma del vaso Medici con l’aggiunta di un coperchio secondo una tipologia che si ritrova spesso illustrata nei libri giornali dell’orefice e visibile oggi nella mostardiera conservata al Montreal Museum of Fine Arts³⁹. L’altro modello, descritto insieme al centrotavola, raffigurava delle donne inginocchiate che sorreggevano “piccoli vasi etruschi”. Le trentadue saliere, “sostenute da donne all’impiedi coll’interno ed i cucchiai dorati”, citate col nome “*bouts de table*” (**inv.1 nota**), derivavano da un modello inventato da Jean-Alexandre Moreau e disegnato da Auguste Garneray⁴⁰. Questo prototipo di saliera fu accolto favorevolmente dalla critica all’*Exposition des produits de l’industrie* del 1819 : « c’est un morceau superbe et unique »⁴¹ scrisse Moléon, mentre Louise Charlotte Soyer, qualche anno dopo, decantava la loro composizione annotan-



Fig. 5. J.-B.-C. Odiot, Saliera doppia “*Femmes debout*”, 1819 circa, ottone dorato da Christofle. Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. 2016.100.21 (foto UCAD) .



Fig. 6. J.-B.-C. Odiot, oliera "Léda", 1819 circa, ottone dorato da Christofle, Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. 2016.100.19 (foto UCAD).

do che «Cette salière se recommande par l'originalité de l'invention, la pose naturelle des figures, la sagesse qui a présidé au choix comme à la distribution des ornemens. La noble simplicité de cette jolie composition et sa parfaite exécution font honneur à l'artiste qui en a fourni le dessin et à celui qui l'a exécuté»⁴². L'orafo ne consegnò altre simili a Madame Mère l'11 novembre 1806, al conte de La Châtre l'11 novembre 1815, alla contessa Branicka nel 1819 e alla corte brasiliana nel 1827-1831⁴³ (Fig. 5). Le quattro oliere, anche dette acetiere, che accompagnavano le saliere recano nell'asse centrale una figura d'argento che rappresenta Leda (Fig. 6). Secondo il libro giornale di Odiot, il disegno di queste oliere era stato ideato da Cavelier nel 1816 e consegnato al conte Demidoff il 5 dicembre 1817. La contessa Branicka comprò anch'essa «2 huiliers Léda, enfans, frise cygnes, suppo[or]ts chimères»⁴⁴.

I piatti da portata tondi e ovali del secondo servizio erano quaranta, con trenta campane: quattro piatti di ventisei pollici, quattro rotondi di quattordici pollici, otto "piatti d'entremets" di diciotto pollici con campane, sedici piatti ovali di quindici pollici e mezzo con campane, dodici rotondi di nove pollici e mezzo con campane, due vassoi anche detti "guantiere" o "piattelli ricchi per recipienti da crema" con piedi. Su questi vassoi si appoggiavano otto "coppini...de' quali 4 più piccoli" per la crema o i sorbetti.



Fig. 7. J.-B.-C. Odiot, piatti da tavola, il bordo decorato di foglie, l'ala del piatto incisa dallo stemma delle Due Sicilie, provenienti dal servizio di Ferdinando I delle Due Sicilie, 1821 circa, argento. Sotheby's New York, 6 ottobre 2011, lotto 45 (foto Sotheby's).

Ai piatti da portata si aggiungevano settanta sottobottiglie e centoquaranta sottobicchieri “colla bordura a foglie”. I commensali erano serviti in duecento quaranta “tondini” o piatti da tavola, anche loro “colla bordura a foglie”, del modello già citato assieme agli argenti di Ferdinando I conservati al Museum für Angewandte Kunst di Colonia (Fig. 7). Completavano i piatti per la tavola un'imponente serie di duecentoquaranta “posate complete [da intendersi con la forchetta e il cucchiaino] con i corrispondenti coltelli”. Alle posate si aggiungevano ventiquattro *hatelets* o “spiedini di differenti forme”, ventiquattro “etichette per vino”, otto *cuillers à oilles* o cucchiaini, quattro “palette forate per pesce”, quattro “forchettoni, e corrispondenti coltelli per trinciare”, ventiquattro “cucchiai d'entrate e d'*entremets*” e quattro cucchiaini per la salsa, probabilmente destinate alle salsiere.

Per il terzo servizio, ossia per il dessert (scritto “desert” nei documenti), i piatti erano di porcellana, mentre le posate erano di vermeil.

Nell'inventario degli argenti per il dessert sono elencati numerosi candelabri, alcuni a più bracci sono denominati “girandole”, ed erano disposti sulla tavola durante il pranzo. È da rilevare che nel servizio d'argenteria di Ferdinando I mancavano i *flambeaux* ossia candelabri semplici ad una fiamma. Di solito, nei libri giornali di Odiot i servizi completi ne comprendevano fino a dodici paia. Secondo i nostri calcoli, l'argenteria borbonica comportava almeno ventisei “girandole”, una quantità, per quanto ne sappiamo, senza eguali⁴⁵. Dalle descrizioni inventariali risulta impossibile identificare con certezza quali siano i bracci per le candele (citati col termine francese di “girandole”) fissati su di differenti supporti spesso menzionati immediatamente dopo le sculture: ad esempio nella cassa n° 17, 1 2, si descrivono dei “Groupes [sic.] à 3 figures” che precedono le “*girandoles des dits*”, è dunque impossibile determinare se i bracci siano stati pensati per essere inseriti nelle figure d'argento o se poggiassero su delle basi indipendenti.



Fig. 8. J.-B.-C. Odiot, "piatto montato a tre ordini con cristalli" del servizio di Ferdinando I delle Due Sicilie, vermeil e cristallo (foto Sotheby's).

da due Donne", di un modello a volte denominato dall'orefice "*milieu de surtout*"⁴⁶. Tali oggetti potrebbero derivare la loro forma dalle zucchiere commissionate il 13 maggio 1819 dalla contessa Branicka⁴⁷, che raffigurano due cariatidi dalle braccia alzate e vestite con una tunica all'antica che sorreggono una coppa ovale; caratteristiche compositive che sono presenti in due disegni che illustrano una "*corbeille deux femmes debout*". Il modello delle cariatidi è quello dei candelabri della toeletta disegnata da Prud'hon e consegnata all'imperatrice Maria Luigia da Odiot insieme al bronzista Thomire nel 1810⁴⁸.

Completavano i gruppi di vermeil quattro grandi tripodi con cestini e "girandole" ornati di "*Chimères*", lo stesso animale mitologico raffigurato sulle basi delle oliere dette «Léda» menzionate negli inventari borbonici. I tripodi (anche chiamati "*trépieds*") a forma di sfingi terminanti con zampe di leone, molto diffusi nell'arte neoclassica, derivavano invece il loro modello da un analogo esemplare rinvenuto a Pompei ed allora conservato nella reggia di Portici. Inciso sin dal 1759 dal conte de Caylus nel suo *Recueil des Antiquités* e successivamente da Piranesi, il prezioso arredo archeologico, in realtà una composizione settecentesca con elementi antichi assemblati, fu replicato numerose volte, sia da Luigi Righetti per la corte di Napoli sia da Luigi e Antonio Man-

Al centro della tavola figurava un «*grand milieu à trois figures*». In assenza di una descrizione più dettagliata, si può soltanto ipotizzare che queste tre figure riprendessero quelle che sorreggevano i "*pots-à-oille*" già elencati: Vertumno, Bacco, Cerere (o Pomona, o forse Zefiro) e Flora. Le dimensioni di questo centro tavola dovevano essere imponenti, se consideriamo che pesava kg 45,76 circa ("*187 marcs 1 once 5 gros*"), quasi il triplo dei *pots-à-oille*. Notiamo d'altronde che il prezzo di 4000 franchi è il più considerevole per un singolo oggetto del servizio di Ferdinando I. I servizi Branicka e Demidoff non hanno un "*grand milieu*": le grandi zuppierie, "*pots-à-oille*" e "*coupes à entremets*", erano state considerate come sufficienti per imbandire le tavole sontuose di due privati, a differenza di quella dei reali napoletani. Continuando la disamina dell'Inventario in lingua italiana consegnato alla duchessa d'Orléans il 23 gennaio 1821, sono anche elencate due coppe a cestino o "corbeglie ognuna portata

fredini a Milano⁴⁹. Il 29 gennaio 1816, Charles-André Pozzo di Borgo, ambasciatore di Russia a Parigi, comprò per la sua tavola un tripode simile sormontato da una corbeille per 5.266 franchi e così descritto: “*deux côtés id. (de surtout) supporté par 3 g(ran)des chimères*”⁵⁰; mentre il *Musée des Arts décoratifs* di Parigi custodisce il disegno acquarellato per un cestino sorretto da un tripode con protomi leonine alate⁵¹ seguito da un altro esemplare raffigurante un cestino con delle sfingi alate⁵², mentre in una collezione privata si conservano altri due disegni, raffiguranti rispettivamente tre protomi con testa e zampa di leone alato uniti da tre code stilizzate sul modello dell'esemplare antico di Portici⁵³. È probabile che i fiori di stoffa consegnati da Odiot assieme all'argenteria fossero distribuiti in questi cestini sorretti da chimere.

Si segnala, a questo punto, un altro insieme di oggetti formato da due serie di “piatti montati”, detti anche “*tambours*” (ossia alzate a più ripiani): uno composto da dodici esemplari e l'altro da sei pezzi. Queste alzate erano costituite da una base a gradini su cui era montato un supporto centrale per sorreggere i tre piatti di cristallo contornato da tre figure di Bacco fanciullo tenenti in mano un grappolo d'uva. Soggetto questo ripetuto anche sulla sommità delle alzate⁵⁴ (Fig. 8).

Queste alzate erano accompagnate da dodici “tripodi compostiere” con cigni e piano di cristallo. Sulla loro base triangolare decorata dallo stemma del Regno delle Due Sicilie poggiavano su treppiedi terminati con piedi di leone e sormontati da cigni⁵⁵. (Fig. 9). Erano anche presenti dodici “corbeglie analoghe ovali con cristalli”, realizzate in argento dorato e cristallo. Nel nostro servizio erano forse ornate dagli stessi cigni presenti sulle compostiere a forma di tripodi e verosimilmente con ceste di un modello particolarmente ricco, tenendo conto del loro prezzo assai elevato (1.100 franchi l'una).



Fig. 9. J.-B.-C. Odiot, tripode compostiera con cristallo, del servizio di Ferdinando I delle Due Sicilie, circa 1821, vermeil e cristallo (foto Sotheby's).



Fig. 10. J.-B.-C. Odiot, mostardiera “femme à genoux”, 1819 circa, ottone successivamente dorato da Christoffle nel 1907-1908, Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. 2016-100-25 (foto UCAD).

Per completare la tavola reale non poteva mancare un sontuoso centrotavola formato da vasi di diverse forme di cui quattro “grandi” erano accompagnati da altrettante girandole, mentre altri dieci, più piccoli, di forma “etrusca” dovevano essere “piazzati a misurate distanze sulla tavola”. Dall’inventario del 1827, si evince la presenza di ben “24 figure” con “piccoli vasi etruschi” (Fig. 10), i quali potevano forse anche fungere da mostardiere, come già accennato. I vasi delle mostardiere conosciute hanno la forma di crateri ornati da scanalature al collo e sopra il piede mentre la pancia ha un fregio di tralci di vite. Alcune mostardiere di questo modello furono presentate all’*Exposition des produits de l’industrie* del 1819 e un paio di questi oggetti sono apparsi sul mercato antiquario⁵⁶.

Il sontuoso dessert poggiava su tredici vassoi di forme diverse, detti anche *morceaux de surtout*, composti da una base di specchi delimitata da una piccola ringhiera in vermeil della quale non si conosce purtroppo il modello. Il Musée des Arts décoratifs conserva un disegno a matita e inchiostro di una *Galerie de surtout* con le figure scultoree di una baccante e di Cerere integrate alla cornice, con uno specchio centrale destinato a sorreggere vasi, coppe e girandole⁵⁷. Per arredare il tutto, Odiot forniva il 30 gennaio 1821 “*treize bouquets de fleurs artificielles de différentes grandeurs, et dix autres bouquets id plus petits pour l’usage du surtout de table*”⁵⁸ per un importo di 565 franchi⁵⁹. Si nota, come è stato detto, l’assenza di piatti da dessert d’argento: probabilmente venivano utilizzati dei piatti di porcellana, come d’altronde si usava sulla tavola dell’imperatore Napoleone anche nelle circostanze solenni⁶⁰.

Per custodire l’argenteria del primo e del secondo servizio, che pesava “3752 *marcs 4 onces*”⁶¹, pari a circa 874 chili, furono consegnate undici casse foderate, mentre il

“surtout in vermiglio”, che pesava “2647 marcs 4 onces 7 ½ gros”, ossia approssimativamente 654 chili, furono approntate altre quindici casse. Questi dati attestano il carattere del tutto straordinario del gran servizio napoletano. La quantità di pezzi e la spesa furono davvero eccezionali, soprattutto se paragonate ai due servizi creati poco prima per i Demidoff (per la cifra complessiva di 89.879 franchi) e per la contessa Branicka che spese 277.688 franchi contro i 658.514 franchi del re di Napoli.

Il servizio restò a disposizione della Corte fino al 6 settembre 1860, quando, fuggendo all'avanzata dell'esercito meridionale di Giuseppe Garibaldi, il re Francesco II lasciò Napoli, portando con sé, oltre agli “oggetti di devozione” e ai “ricordi famigliari”, anche quell'intero servizio di Francia per sessanta coperti⁶². Ciò è testimoniato anche da Raffaele De Cesare che, in un'appendice alla sua storia sulla fine del regno di Napoli, ne pubblicò l'inventario, così trascritto⁶³:

“Dall'ufficio del credenziere. – L'intero servizio di argento di Francia per sessanta, con due scopette. – Tutto il servizio di argento da viaggio per trentasei persone. – Trentacinque zuppiere assortite. Diciannove anime di zuppiere, ed i due coverchi di anime di zuppiere. – Centotrentasei piatti diversi, tra quelli per zuppiere, per terrine, per portate e per fiammenghine. – Cinquantasei campane. – Seicentosessantotto piattini. – Settanta saline. – Otto salsiere complete. – Una moletta per asparagi. – Sessantacinque tra coppini e cucchiari da ragù, e ceppinette per zucchero. – Millecentoquattordici cucchiari. – Millecentocinque forchette. – Millecentoventitre coltelli. – Centoquaranta posatine complete. – Otto palette dorate per gelati. – Sessanta cocchie dorate per buffet. – Ventiquattro ovarioli con quattro piedistalli. – Dodici surtout – Otto recipienti per surtout. – Dugentotto sotto bicchieri. – Centoquattro sotto bottiglie. – Cento postiglioni. – Dodici lavabicchieri. – Dodici rinfrescatoii. – Otto caffettiere. – Cinque zuccheriere. – Ventisei mollette e altre tre di plaquet dorato- – Millequindici cucchiari da caffè. – Nove vasi dorati. – Undici guantiere. – Nove casseruole. – Due palette. – Settantuno spiedini. – Sette dejeuner. – Una vivandiera completa. – Cinque cassettoni in pelle, contenete ognuno dodici forchette per le ostriche. – Diciassette pezzi di piatto che dalla Salsiera di Caserta furono portati in Napoli”.

Lo storico precisava ancora che “Fin dalla mattinata del 6 settembre si era sparsa la voce che il Re partiva. Dal palazzo reale uscivano numerosi carri di bagagli e di casse, che, scortati da militari, prendevano la via di Capua. Altra roba si caricava a bordo del Messaggero e del Delfino, che ormeggiavano nel porto militare, presso la banchina d'imbarco. Gli oggetti di uso trasportati furono molti; e di preziosi, anche molti [...] N.B. Il servizio d'argento di Francia sopra indicato fu piazzato in ventisei casse, quelle stesse che vennero da Parigi unitamente al suddetto servizio, e gli altri argenti poi furono piazzati in altre casse e baulli [sic.], che esistevano nell'Ufficio del Credenziere, ed il tutto imbarcato e trasportato in Gaeta dagli Aiutanti dell'Ufficio Ferri, Naschet e Loffredo, i quali han rilasciato al capo tre notamenti da essi firmati di tutti i su menzionati oggetti che dagli impiegati dello Ufficio del Ragioniere e Pagatore Generale si sono tenuti presenti nel riscontro eseguitosi del 25 agosto ultimo”.

NOTE

¹ P. Colletta, *Storia del reame di Napoli*, Napoli 2013 (ristampa anastatica), p. 399.

² Lady Morgan, *L'Italie*, edizione francese, III, Parigi 1821, pp. 142-146. Per l'allestimento delle regge napoletane durante il periodo murattiano, si veda E. Colle, *Il mobile Impero in Italia*, Milano 1998, più particolarmente pp. 27-72, con bibliografia precedente nello stesso volume.

³ P. Colletta, *Storia del reame di Napoli...*, 2013 (ristampa anastatica), p. 399.

⁴ A. Castello, "Gli argenti. Dalla committenza reale a quella borghese", in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, cat. mostra Napoli, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998, Napoli 1997, p. 211.

⁵ Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi: A.S.N., Maggiordomia Maggiore, Archivio amministrativo. Terzo inventario, Segreteria Casa Reale 199.

⁶ O. Gaube De Gers, J.M. Pinçon, *Odiot l'orfèvre*, Parigi 1990, p. 129 e A. Dion Tenenbaum, *Orfèvrerie française du XIXème siècle: la collection du musée du Louvre*, Parigi 2011, p. 206.

⁷ A.S.N., Real Contadoria Principale, Registro delle Liberanze, Napoli 13 giugno 1821.

⁸ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Tesoreria della Real Casa, 13, Dalli 22 Maggio per li 30 Giugno 1821. I pagamenti furono così scaglionati: 100.000 franchi il 7 febbraio 1820, 100.000 franchi il 15 marzo, 100.000 franchi il 2 maggio, 100.000 franchi il 15 giugno, 94.000 franchi il 10 agosto, 75.000 franchi il 15 settembre 1820. Mancavano per saldo il 23 gennaio 1821 89.514 franchi.

⁹ Cfr. G. Sarrut, S. Edme, *Biographie des hommes du jour*, Parigi 1838, t IV, seconda parte, pp. 85-88, biografia di Odiot, dove gli autori menzionano "un magnifique service pour le roi de Naples, Ferdinand Ier, du prix de 800,000 francs". La giuria dell'*Exposition des produits de l'industrie* scrisse: «faisaient, en outre, partie de l'exposition d'après Bosio, un riche service du prix de 800 000 francs, appartenant au roi de Naples, Ferdinand Ier»; L-E-F. Héricart De Thury e Mignerone, *Exposition de 1823. Rapport sur les produits de l'industrie française présenté au nom du jury central*, Parigi 1824, p. 275.

¹⁰ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio amministrativo. Terzo inventario. Inventari 33, *Fornito a S.A.R. la Duchessa di Orléans per S.M. il Re delle Due Sicilie, Parigi 23 gennaio 1821*).

¹¹ A.S.N., Maggiordomia Maggiore, inventario 33.

¹² inv. GML 1291/1 et 2.

¹³ A.S.N., Maggiordomia Maggiore, Archivio amministrativo. Terzo inventario, segreteria Casa Reale, 185.

¹⁴ A.S.N., Casa Reale, Contadoria Principale della Real Casa, 58, pagamento del 2 aprile 1822. Qualche anno più tardi si procede a nuovi restauri: il 16 giugno 1830 il "custode degli argenti di Francia Gio. Battista Grenon" è pagato tredici ducati "per i restauri fatti a ventisei girandole della Real Tappezzeria".

¹⁵ G. Sarrut, S. Edme, *Biographie des hommes du jour*, Parigi 1838, t IV, seconda parte, pp. 85-88, pp. 85-88, biografia «Odiot».

¹⁶ A.S.N., Archivio Riservato di Casa Reale, 281, Corrispondenze diverse, lettera 78, Jean-Baptiste-Claude Odiot a Ferdinando I, Parigi il 2 febbraio 1822.

¹⁷ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio amministrativo. Terzo inventario. Inventario 33, *Fornito a S.A.R. la Duchessa di Orléans per S.M. il Re delle Due Sicilie, Parigi 23 gennaio 1821*.

¹⁸ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio amministrativo. Terzo inventario, Inventario 34, *Etat général de l'argenterie de Sa Majesté le Roi de Naples, suivant la distribution des coffres*, firmato: Paris le 23 janvier 1821 Odiot.

¹⁹ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio amministrativo. Terzo inventario. Inventario 34, *Servizio d'argento di Parigi esistente presso il custode Grenon*, datato a matita sulla prima pagina in alto "1827".

²⁰ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Contadoria Principale della Real Casa, 58.

²¹ Per la storia di questa raccolta, vedasi J. TROUSSARD, “De bronze, d’argent et d’or...”, in *Odiot, un atelier d’orfèvrerie...*, catalogo della mostra (Parigi, musée des Arts Décoratifs, 8 marzo-7 maggio 2017 a cura di A. Gay Mazuel, J. Troussard, Parigi 2017, p. 26). Per le fonti antiche riguardo alla donazione, cfr. L-E-F. Héricart De Thury, *Rapport du jury d’admission des produits de l’Industrie au département de la Seine*, Paris 1819 e L-E-F. Héricart De Thury, *Rapport sur les produits de l’industrie présenté au nom du jury central...*, Parigi 1825).

²² Christie’s Londra, il 29 ottobre 2009.

²³ La notizia è riportata in un documento conservato agli *Archives Nationales* AN, 20144785/19.

²⁴ Sotheby’s Parigi, 5 novembre 2015, lotto 74 : “important surtout en vermeil...”.

²⁵ Vedasi più particolarmente : L-C Soyer, *Modèles d’orfèvrerie choisis à l’Exposition des produits de l’industrie française au Louvre en 1819*, Parigi, Bance, 1822 e L-E-F Héricart De Thury, *Rapport du jury d’admission des produits de l’industrie du Département de la Seine*, Parigi, C. Ballard, 1819 e *Rapport du jury d’admission des produits de l’industrie du Département de la Seine à l’exposition du Louvre en 1823*, Parigi 1825.

²⁶ A. Dion Tenenbaum, *Orfèvrerie française...*, 2011, p. 210.

²⁷ A. Dion Tenenbaum, *Orfèvrerie française...*, 2011, pp. 208-209 e *Registre des frais extraordinaires d’Odiot*, riprodotto da A Philipps, J. Sloane, *Antiquity revisited. English and french silver-gilt from the collection of Audrey Love*, Londra, Christie’s 1997.

²⁸ E. Jouy, *Etat actuel de l’industrie française ou Coup d’œil sur l’exposition de ses produits dans les salles du Louvre en 1819*, Paris 1821, p. 130, in Dion Tenenbaum, *Orfèvrerie française...*, 2011, p. 131.

²⁹ A. Gay Mazuel, in *Odiot, un atelier d’orfèvrerie...*, Parigi 2017, p. 41. Il servizio contava addirittura settecento cinquantasette elementi con i cristalli.

³⁰ M. ZUKOWSKA, “The collection of french silverware in Wilanów collection”, in *Studia Wilańskie*, Varsavia 1985, p. 72.

³¹ Una pagina delle “spese straordinarie” della maison Odier è riprodotta in A. Phillips e J. Sloane, *Antiquity revisited. English and French Silver-Gilt from the collection of Audrey Love*, Londra 1997.

³² Incisione raffigurante lo stemma del regno delle Due Sicilie circondato da sei collari con la didascalia seguente: “1. R.I. Ordine di San Gennaro – 2. R.I. Ordine S. Ferdinando del Merito – 3. R.I. Ordine Costantiniano di S. Giorgio – 4. Ordine della Toson d’Oro – 5. R.I. Ordine del Santo Spirito – 6. R.I. Ordine della Concezione – Ferdinando I Regno delle Due Sicilie – Approvato Napoli li 26 Dicembre 1816 – Firmato Ferdinando – Certificato conforme Il Segretario di Stato Ministro Cancelliere – firmato – Marchese di Circello”. Scritto all’inchiestro in basso “*armes de Naples*” e timbro in basso a destra “*Collection Ch. Odier 232*”.

³³ Tra gli studi sui tavoli reali all’epoca della Restaurazione, si rimanda al catalogo della mostra *Versailles et les tables royales en Europe* (Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, novembre 1993- febbraio 1994), a cura di J.P. Babelon et al., Parigi 1994; E. Colle, *Tra Rivoluzione e Restaurazione: la nuova tavola borghese*, in *Conviti e Banchetti*, cat. mostra a cura di E. Colle e M. Becattini, Museo Stibbert, 2018, Firenze 2018.

³⁴ Per l’evoluzione progressiva del servizio alla francese in quello detto alla russa sotto la Restaurazione e negli anni successivi, vedasi, tra altri studi su questo tema, B. de Royere, *Un servizio d’argenteria di Charles Nicolas Odier per Carlo Alberto di Savoia*, in “*Bollettino d’Arte*”, tomo 47-48, luglio-dicembre 2020, pp. 219-242.

³⁵ Inventario di tutti gli oggetti presenti nel Real Ufficio di Vasella di Napoli nel 1865 (A.S.N., Casa reale, Amm.va, III, Inventari, fs. 182). Per una descrizione e una fotografia parziale di questo *surtout*, vedasi Annalisa Porzio in *Civiltà dell’Ottocento. Le arti figurative*, cat. mostra Napoli, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli, 1997, pp. 158-159, cat. 6.21. Cfr anche A. Porzio, *A tavola con Napoleone*, 25 gennaio 1996 (pieghevole) (riedito in “*Bollettino d’informazione della Soprintendenza per Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia*”, 1997, 1 /VI), p. 169.

³⁶ “*2 pots à oille ronds*” (inv. 1), descritti come “2 zuppierie tonde a tre figure” nel 1827.

³⁷ “3 femmes debout comme dessin”.

³⁸ Una di queste zuppiere fu esposta a Parigi nel 1819, come si vede in L.C. Soyer, *Modèles choisis d'orfèvrerie choisis à l'Exposition des produits de l'industrie française au Louvre en 1819*, Parigi 1822, p. 14.

³⁹ Montreal Museum of Fine Arts, mostardiera, argento e vermeil, inv. 2010.768.1-3. Tuttavia, il peso di kg 0,614 è inferiore a quello delle mostardiere napoletane.

⁴⁰ A. Gay Mazuel, in *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...*, Parigi 2017, p. 76 e p. 206, *Salière double “femmes ailés”*. Il disegno è firmato: “C. Moreau inv.” e anche “AG del.” (per Auguste Garneray). Parigi musée des Arts décoratifs, Inv.2009.174.77.

⁴¹ L.S. Normand, J.G.V. De Moleon, *Annales de l'industrie...*, 1820, p. 278.

⁴² L.C. Soyer, *Modèles d'orfèvrerie choisis à l'Exposition des produits de l'industrie française*, Paris 1839, p. 15.

⁴³ A. Gay Mazuel, *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...*, 2017, p. 76.

⁴⁴ A. Gay Mazuel, *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...*, 2017, p. 98.

⁴⁵ Siamo riusciti a censire ventidue candelabri negli inventari precitati ma erano più probabilmente almeno ventisei, secondo un mandato di pagamento dell'ASN, Maggiordomia Maggiore, 16 giugno 1830: “per aver autorizzato il Contador Principale della Real Casa a disporre che dalla Tesoreria di Casa Reale si paghino al custode degli argenti di Francia Gio. Battista Grenon ducati tredici (...) per i restauri fatti a ventisei girandole della Real Tappezeria”.

⁴⁶ “un milieu de surtout corbeille 2 f(em)mes debout” è acquistato per 2416 franchi il 29 luglio 1817 dal duca de La Châtre, cfr. A. Gay Mazuel, *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...*, 2017, p. 112.

⁴⁷ Una di queste zucchiere proveniente dalla collezione di David David-Weill è stata venduta da Christie's New York, 19 aprile 2002, lotto 79.

⁴⁸ Per una bibliografia relativa ai candelabri ornati da cariatidi sul modello di Prud'hon cfr. A. GAY MAZUEL, *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...* 2017, p. 112.

⁴⁹ E. Colle, A. Griseri, R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia*, Milano 2001, p. 290; cfr. anche, precedentemente, A. Gonzáles-Palacios, *Il tempio del gusto*, 1986, p. 257, figg. 564-566.

⁵⁰ A. Gay Mazuel, *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...*, 2017, p. 112.

⁵¹ Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. 2009.174.137.

⁵² Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. 2009.174.140.

⁵³ Collezione privata, già Fondo Odiot, n°318 e 362.

⁵⁴ Sotheby's Parigi, 5 novembre 2015, lot 74 a (tre *tambours* a tre ordini di piatti).

⁵⁵ Sotheby's Parigi, 5 novembre 2015, lot 74 b (due tripodi compostiere).

⁵⁶ Christie's Londra, 2011, lotto 30j.

⁵⁷ Parigi, Musée des Arts décoratifs, inv. 2009.174.46), ripr. in A. GAY MAZUEL, *Odiot, un atelier d'orfèvrerie...*, 2017, p.110, e cat.89 p. 212.

⁵⁸ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio amministrativo. Terzo inventario. Inventari 34, *Etat général de l'argenterie de Sa Majesté le Roi de Naples, suivant la distribution des coffres*.

⁵⁹ A.S.N., Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza di Casa Reale, Archivio amministrativo. Terzo inventario. Inventari 34, *Etat général de l'argenterie de Sa Majesté le Roi de Naples, suivant la distribution des coffres*, “mazzetti di fiori artificiali 565 franchi”.

⁶⁰ J.-P. Samoyault, *La table impériale*, in *Versailles et les tables...*, 1994, p. 203.

⁶¹ Il *marc* era l'unità di misura francese per pesare i metalli preziosi prima della riforma metrica, ancora in corso all'epoca della Restaurazione; dal 1812 al 1839 si applicava la cosiddetta unità metrica “usale” (1 *marc* valeva 244, 733 grammi, 1 *once* 31,25 grammi, 1 *gros* 3, 906 grammi).

⁶² Ciò contrariamente a quanto asserito da Harold Acton *Gli ultimi Borboni di Napoli (1825-1861)*, Milano 1964, p. 558 e successivamente da A. Archi, *Gli ultimi Asburgo e gli ultimi Borbone in Italia (1814-1860)*, Bologna 1965, p. 376.

⁶³ *Notamento della mobilia, quadri, oggetti di argento ed altro portato da Francesco II, allorché lasciò Napoli nel 6 settembre 1860: documento intimo procuratomi dal mio amico Giovanni Beltrani*, in R. De Cesare, *La fine di un regno*, Città di Castello, 1895. Abbiamo consultato la ristampa anastatica del 2016, p. 429. Purtroppo l'inventario originale si è perso, forse durante i bombardamenti dell'Archivio di Stato di settembre 1943.

QUATTRO OPERE IN COLLEZIONE PRIVATA. L'“INSIGNE
GLITTOGRAFO” GIOVANNI BELTRAMI (1777-1854) TRA IL CONTE
GIOVANNI BATTISTA SOMMARIVA E I TURINA DI CASALBUTTANO
DI PAOLA VENTURELLI

“[...] niuno si accinse a rivaleggiare col pennello e collo scarpello, niuno diede in un topazio di pochi pollici, od altra pietra di simil tempra, la Cena di Leonardo da Vinci, la Tenda di Dario di Lebrun, Giove coronato dalle Ore dell'Appiani, e Bacco consegnato da Mercurio alla Ninfa dell'antro Niseo, preso da un contorno dell'immortale Canova [...]”. Così l'erudito e collezionista Antonio Meneghelli (1765-1844)¹, si pronunciava nel 1839 a riguardo del glittografo cremonese Giovanni Beltrami (1777- 1854) (Fig. 1), ritenendolo “forse maggiore di quanti fiorirono ne'tempi a noi più vicini”, giudicando i suoi lavori un “vero prodigio dell'arte”². Abile nel dettaglio e nella resa di un gran numero di figure in spazi piccoli, Giovanni Beltrami fu un autore prolifico, ampiamente elogiato dai contemporanei³, con un *corpus* di opere che dovette aggirarsi sui trecento esemplari, purtroppo però solo in piccola parte pervenuto, noto oggi da calchi⁴. Tra i suoi clienti ci sono Napoleone Bonaparte, Eugenio de Beauharnais, figlio di Giuseppina, e la sua corte, la Principessa Amalia di Baviera, il principe Bartolomeo Soresina Vidoni, Giovanni Battista Sommariva, i fratelli Bartolomeo e Ferdinando Turina, il conte Sola di Milano⁵. Amante delle lettere e delle arti, proposto da Nicola Cerbara, il 7 dicembre 1840 Beltrami verrà eletto Virtuoso di Merito corrispondente della prestigiosa Accademia dei Virtuosi del Panthoen, sodalizio di cui fece parte anche Canova⁶.



Fig. 1. Giovanni Carnovali, *Ritratto di Giovanni Beltrami*, secondo quarto del XIX secolo (ante 1835), olio su tela, Cremona, Museo Civico Ala Ponzone.

Due intagli per Giovanni Battista Sommariva

Tra 1815 e 1826 Beltrami riproduce numerose opere della raccolta di Giovanni Battista Sommariva (1757- 1826), custodite sia nella dimora parigina che in quella Tremezzo, sul lago di Como, facendosi principale interprete del progetto varato dallo stesso Sommariva per divulgare i capolavori da lui posseduti tra collezionisti, critici e viaggiatori: dattiloteca sostanzialmente però andata perduta⁷. Tra gli esemplari eseguiti da Giovanni Beltrami per questo raffinato collezionista⁸, c'era un intaglio, non rintracciato, conosciuto attraverso impronte e uno stampo in vetro blu della Collezione Paoletti⁹, con la copia del perduto dipinto raffigurante la *Carità* di Carlo Cignani (1628-1719)¹⁰. Si riferisce a questo lavoro di Beltrami lo stampo qui presentato (Collezione Privata), in vetro incolore (cm 4.5×3.5)¹¹, recante l'iscrizione BELTRAMI /CARLO CIGNANI PINX. / SOMMARIVA POSSIEDE/ 1819 (Fig. 2). Anche il secondo stampo (5,7×4,6 cm), (Fig. 3) è una riproduzione in vetro incolore di un intaglio realizzato per Sommariva, in cristallo di rocca (Collezione Privata)¹², materiale prediletto da Beltrami insieme alle pietre traslucide o trasparenti perchè permette di percepire meglio la figurazione dell'incisione, come sottolinea Lucia Pirzio Biroli Stefanelli, con cui creò il famoso *Ultimo bacio di Romeo a Giulietta*, al Metropolitan Museum di New York, siglato HAYEZ FRANCESCO DIP. BELTRAMI INC. 1824/ SOMMARIVA POSSIEDE¹³. Il nostro vetro incolore riproduce un dipinto al Louvre del pittore francese Anne- Louis Girodet de Roussy Trioson (1767-1824), *Pygmalion et Galathée*, come indicato



Fig. 2. Stampo in vetro incolore, con l'iscrizione BELTRAMI /CARLO CIGNANI PINX. / SOMMARIVA POSSIEDE/ 1819, Collezione Privata.



Fig. 3. Stampo in vetro incolore, con l'iscrizione SOMMARIVA POSSIEDE/ GIRODET TRIOSSON PINX/ BELTRAMI INC.1818, Collezione Privata.

dall'iscrizione che vi figura: / SOMMARIVA POSSIEDE / GIRODET TRIOSSON PINX/ BELTRAMI INC.1818¹⁴; rappresenta il momento in cui la scultura di Galatea viene tramutata da Venere in donna davanti agli occhi increduli del suo creatore, Pigmalione, secondo il mito ovidiano (*Metamorfosi*, X, 243-305).

Due inediti calcedoni e i Turina di Casalbuttano (Cr)

Si aggiungono al ridotto *corpus* di opere pervenuteci di Beltrami due intagli in Collezione Privata, entrambi in calcedonio e trasformati in pendenti.

Uno (3,6×4,2 cm) mostra l'iscrizione I. I. BELTRAMI 1826 (o forse “1828”) (Fig. 4), l'altro (4×3 cm) (Fig. 5) M. MAIER D/ BELTRAMI INC/ B. TURINA POSSIEDE / 1826. Dunque, si tratta nel primo caso di un'opera il cui soggetto venne ideato dallo stesso Beltrami, mentre nel secondo, da un lato di un'iconografia desunta da un'opera figurativa (realizzata da un certo “Maier”)¹⁵, dall'altro di una commissione di Bartolomeo Turina, con il fratello Ferdinando tra i maggiori clienti del nostro glittografo, ricchi possidenti terrieri di Casalbuttano (Cr), proprietari di una filanda, nonché collezionisti d'arte¹⁶. Per Bartolomeo, Giovanni Beltrami realizza il celeberrimo intaglio con la *Tenda di Dario* (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone), usando un topazio bianco del Brasile (5×8 cm), impiegandovi tre anni di lavoro, traendo le figurazioni dall'incisione di Gérard Edelinck (1640-1707) del dipinto eseguito (1661) da Charles Le Brun (*Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre*) al Louvre¹⁷. Un intaglio contrassegnato dall'iscrizione C. LE BRUN DIPENSE L'A° 1661 G. BEL-



Fig. 4. Giovanni Beltrami, Intaglio con l'iscrizione I. I. BELTRAMI 1826 (?), calcedonio naturale, Collezione privata.



Fig. 5. Giovanni Beltrami, Intaglio con l'iscrizione M. MAIER D/ BELTRAMI INC/ B. TURINA POSSIEDE / 1826, calcedonio naturale, Collezione Privata.

TRAMI INCISE 1°A° 1828 IN CREMONA/ TURINA ORDINO' E POSSIEDE¹⁸, particolarmente apprezzato per il virtuosismo esecutivo e il numero delle figure (“oltre venti”), ciascuna variata nelle pose e nelle attitudini sentimentali, e per l'abilità nello scalarle spazialmente.

Non ancora analizzata nel suo insieme dalla critica, la raccolta glittica dei Turina dovette iniziare intorno alla metà del secondo decennio dell'Ottocento. Non se ne fa cenno, infatti, nel “catalogo delle principali opere” di Beltrami – “insigne e meraviglioso glittografo” – tracciato da Vincenzo Lancetti nella *Biografia cremonese* (1820)¹⁹, così come nell'*Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi* (1827) di Giuseppe Grasselli²⁰, fonti che dedicano a questo incisore grande spazio. Fu probabilmente Bartolomeo a incominciarla, sulla scia di quella di Sommariva, del quale sarebbe stato “emulo”, stando ad Antonio Meneghelli, prendendo dopo la scomparsa del conte (1826) il posto quale principale committente di Beltrami²¹. Altro capolavoro per i Turina che colpisce è il perduto *Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle Ninfe dell'antro Niseo*, intagliato sopra un “giacinto guarnaccinino”, con figurazione recuperata da un dettaglio de *La nascita di Bacco* (1797) di Andrea Canova, cui Beltrami aggiunge “al di sotto” un “Baccanale tutto creato dalla sua feconda immaginazione”²², completando con CANOVA/ TURINA POSSIEDE/ MAI NON SI PENTE/ BELTRAMI INV. E INC. 1832 CREMONA²³.

“16 aprile 1834” – Un inedito libretto scritto da Giovanni Beltrami e dedicato a Bartolomeo Turina

Sia l'intaglio con la *Tenda di Dario* che quello con *Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle Ninfe dell'antro Niseo* sono elencati dallo stesso Beltrami in un libretto manoscritto formato da diciannove pagine, dedicato a Bartolomeo Turina il 16 aprile 1834. Contiene “una breve descrizione di tutte le incisioni [...] alloggiate” (cc. 1r-v) da questo committente, fornendo indicazioni sui materiali, l'iconografia e le fonti letterarie, dando inoltre di ciascuno intaglio la sagoma e la dimensione²⁴.

Dopo i ringraziamenti rivolti a Bartolomeo e al “degnissimo” fratello che, oltre “all'amore del commercio, il quale dà lustro e ricchezza [...], onorano bensì di loro amicizia e protezione le belle arti”, e avere tracciato una piccola storia della glittica, Beltrami passa a illustrare in nove capitoletti nove opere:

- 1 *La tenda di Dario* (“Topazio bianco del Brasile”), cc. 4r-5r.
- 2 *Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle ninfe dell'antro Niseo* (“Giacinto Guarnaccino”), cc. 5v-6v.
- 3 *Angelica e Medoro* (“Giacinto Guarnaccino”), cc. 7r-8v²⁵.
- 4 *Venere ferita da Diomede si presenta a Giove* (“Corniola bianca”), cc. 9r-10r.
- 5 *La pace di Amore e Psiche* (“Corniola verde”), cc. 10v-11r.
- 6 *La Ricchezza che presenta ad Amore i suoi tesori* (“Corniola bianca”), cc. 12r-13r.
- 7 *La ricchezza vinta da Amore* (“Corniola bianca”), cc. 13v-14r.
- 8 *La testa di Niobe* (“Topazio del Brasile”), cc. 14v-15r.
- 9 *Rinaldo ed Armida* (“Giacinto Guarnaccino”), cc. 16r- 19r²⁶.

I nostri due calcedoni oggi in Collezione Privata corrispondono ai nn. 4 e 6.

Per il n. 4 (*Venere ferita da Diomede si presenta a Giove*), esemplare dunque che, se anche privo del nome del possessore, dobbiamo ricondurre a Bartolomeo Turina e riconoscere in quello citato nelle fonti coeve riferito a questo collezionista²⁷, Beltrami precisa l'iconografia (“da me disegnata”) essergli stata ispirata dall'*Iliade* di Omero (Libro V). Nel minuzioso e partecipato racconto del suo intaglio²⁸, non mancano dotte citazioni letterarie. Versi dal III Libro dell'*Ars Amatoria* di Ovidio -come noto contenenti precetti destinati alle donne- e, parlando di Venere, parole tratte da un epitalamio di Pietro Metastasio (1698- 1782): “Piacer degli uomini= E degli dei”²⁹. Desunzioni ci sono peraltro anche nella resa figurativa dell'intaglio. Un'eco nel braccio di Venere proteso verso Giove del dipinto di Jean- Auguste- Dominique Ingres *Venere ferita da Diomede* (ca. 1803), al Kunstmuseum di Basilea e, per Giove, suggestioni dall'*Apoteosi di Napoleone*, del ciclo di affreschi eseguiti (1808) da Andrea Appiani per Palazzo Reale di Milano per decorare la Sala del trono, oggi al Museo di Villa Carlotta (Tremezzina, Co), distrutti dal bombardamento del 1943, con Napoleone nelle vesti di un antico imperatore assiso sul trono. Citazioni dal III Libro dell'*Ars Amatoria* tornano anche nell'altrettanto dettagliata descrizione dell'intaglio n. 6, con *La Ricchezza che presenta ad Amore i suoi tesori*³⁰, il cui “soggetto, tutto allegorico [...] prese a trattare il Signor Maijer”, come dichiara lo stesso Beltrami³¹. Di grande rilevanza risultano inoltre i segni e le note aggiunte da altre mani sul nostro manoscritto. Ci sono piccoli tratti rossi, inclinati a sinistra, o incrociati, apposti vicino al titolo di ciascuna opera (nn. 1- 9) e talvolta tratti blu che percorrono in diagonale intere pagine, corrispondenti agli esemplari nn. 2, 4, 5; intaglio quest'ultimo (*La pace di Amore e Psiche*) perduto, noto da calchi e da una placchetta in bronzo al Museo Civico di Brescia, con iscrizione BELTRAMI³², quantomeno nel 1834 appartenuto a Ferdinando Turina³³.

Se i segni rossi appaiono chiaramente il risultato di un controllo effettuato in un certo momento sull'insieme, la ragione di quelli in diagonale sui lavori nn. 2, 4,5, trova spiegazione attraverso le annotazioni che figurano sulla sinistra dei rispettivi titoli, redatte in grafia diversa da quella del Beltrami. Una mano scrive (in blu) per il n. 2 (*Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle ninfe dell'antro Niseo*): “Consegnato a / S.n Francesca Turina/ Gambarini per eredità/ dal padre Bortolo Turina”. Lo stesso Bartolomeo per il n. 4 (*Venere ferita da Diomede*) e il n. 5 (*La pace di Amore e Psiche*), invece, con inchiostro nero, appunta: “Dono fatto a mia Nipote/ Rosa Gambarini per /le sue Nozze/ Bortolo Turina”. Quest'ultimo pezzo appare peraltro una scelta perfetta come dono nuziale, poiché, Beltrami per questa sua “composizione”, raffigurata in “una corniola di rarissimo colore”, precisa che “Amore si presenta non già quel cattivello dagli occhi bendati, che scherza e ferisce”, ma “sotto sembianze di un giovin marito, che sta per imprimere un'affettuoso bacio alla diletta sua sposa” (c. 11r). Si tratta dunque di tre opere che in occasioni diverse escono dalla collezione di Bartolomeo Turina, rimanendo tuttavia in famiglia.

La Francesca menzionata è la figlia di Bartolomeo e della moglie Rosa Bossi, morta prematuramente a trentatré anni il 22 agosto 1830, già madre di quattro figli, dei quali solo due sopravvissuti: Francesca nata nel 1818 e Fortunato, nato nel 1825³⁴. Nel 1838 Francesca si sposa con Carlo Girolamo Gambarini³⁵, mancato a sua volta nel 1850.

Paola Venturelli
 Quattro opere in collezione privata. L'“Insigne glittografo” Giovanni Beltrami

Dalla loro unione nasce Rosa che morirà il 21 giugno 1889. Tra il 1862 e il 1864 si era unita in matrimonio con il nobile milanese Giovanni Battista Cagnola (1825-1901)³⁶, nell'ottica di una rete matrimoniale accuratamente studiata a tavolino dai Turina al fine di imparentarsi con famiglie lombarde altolocate³⁷. A un momento prossimo alle nozze risale la foto (1860-1870) che ritrae la giovane Rosa Gambarini custodita nel Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano³⁸ (Fig. 6).

Fino a questo matrimonio la collezione glittica dei Turina descritta da Giovanni Beltrami nel suo libretto, con le due incisioni qui presentate quindi quasi ricomposta, mancando infatti il *Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle ninfe dell'antro Niseo* e *La pace di Amore e Psiche*, dovette ad ogni modo rimanere nel palazzo di Casalbuttano, comparendo integra nella *Grande Illustrazione del Lombardo Veneto* (1858) di Cesare Cantù (1804-1895), con l'aggiunta di un “*addio di Giulietta a Romeo* dell'Hayez su topazio orientale” e di una “*testa di Giove crinito*, cameo in corniola”³⁹.



Fig. 6. Grillet & C.ie / Photographes du Roi / S.a Lucia, n° 28./ Naples, *Ritratto di Rosa Gambarini*, 1860-1870, Milano, Civico Archivio Fotografico, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco.

NOTE

¹ C. Chianchione, *Meneghelli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, online.

² A. Meneghelli, *Dello Insigne Glittografo Giovanni Beltrame*, Padova 1839, pp. 4-5, 11 (lo dice nato nel 1779).

³ F. Robolotti, *Cremona e la sua provincia*, Milano 1859, p. 523 (i “sommi artisti contemporanei, Bossi, Appiani, Sabatelli, Cicognara, Berini, Giovanetti, Pickler lodarono a cielo il nostro Beltrami come artista che componeva, disegnava, modellava con grande gusto e verità e che sentiva squisitamente la grazia, e molti di essi vollero avere inciso da lui un artista prediletto”).

⁴ A. Meneghelli, *Dello Insigne...*, 1839, nota 4, p. 23 (“I lavori da noi accennati e descritti formano una tenue parte dei molti che nel periodo di una vita operosa e non breve il Beltrami condusse a compimento. Sono tali e tanti, che lo stesso autore ha obliato il tema di parecchi, né sa ricordarsi da chi venute gli siano le ordinazioni”).

⁵ Cfr. V. Lancetti, *Beltrami Giovanni*, in *Biografia cremonese, ossia dizionario storico delle famiglie e persone per qualsiasi titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona*, II, Milano 1820, pp. 133-156; D. Sacchi, G. Sacchi, *Le belle arti e l'industria. Almanacco per l'anno vecchio da leggere nel 1833*, Milano 1832, pp. 100-102; C. E. Colla, *Bacco fanciullo consegnato da Mercurio alle Ninfe dell'Antro Niseo: Opera glittografica di Giovanni Beltrami cremonese*, in *Il Nuovo Ricoglitore ossia archivi di letteratura antica e moderna*, IX, marzo, Milano 1833, pp. 189-190; Id., *Nuove opere glittografiche di Giovanni Beltrami cremonese. Ritratto di Raffaello- Amore e Psiche- l'Olimpo di Appiani*, in *Ricoglitore italiano e straniero*, Milano 1834, p. 275; D. Sacchi, *Il Glitografo Giovanni Beltrami*, in *Indicatore Ossia Raccolta Periodica di scelti articoli [...]*, aprile- maggio, III, tomo II, 1834, pp. 247-252; A. Meneghelli, *Dello Insigne...*, 1839; C. von Wurzbach, *Beltrami Johann*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, I, Vienna 1856, pp. 250-52; A. Golzález- Palacios, *Una cornice neoclassica (e una nota di Giovanni Beltrami)*, in Id., *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia tra classicismo e barocco*, I, Milano 1984, p. 201, figg. 268-370; R. Valeriani, *Di Giovanni Beltrami, glittografo cremonese*, in “Antologia di Belle Arti- Studi sul Neoclassicismo”, 2, nn. 35-38 1990, pp. 23-29; L. Pirzio Biroli Stefanelli, “Avea il Marchese Sommariva una sua favorita idea...”. II. *Le incisioni di Giovanni Beltrami*, in “Bollettino dei Musei Comunali di Roma”, XI, 1997, pp. 111-131; G. Tassinari, *An intaglio by Giovanni Beltrami and some Considerations on the Connection between Plaquettes and Gems in the late Eighteenth Century – early Nineteenth Century*, in *Classicism to Neo- Classicism: Essays dedicated to Gertrud Seidmann*, ed. by M. Henig, Oxford 1999, pp. 191-204; Eadem, *Glyptich Portraits of Eugène de Beauharnais: The Intaglios of Giovanni Beltrami and the Cameos by Antonio Berini*, in “The Journal of the Walters Art Museum”, 60- 62, 2002-2003, pp. 43-64; H. J. Rambach, *The Antinous Braschi on Engraved Gems: an Intaglio by Giovanni Beltrami*, in “Lanx”, 15, 2013, pp. 111-122; A. L. Genovese, *Giovanni Beltrami*, in *V. Tiberia, La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, a cura di A. Capriotti, P. Castellani, Subiaco 2016, pp. 167-173.

⁶ A.L. Genovese, *Giovanni Beltrami...*, 2016, p. 167.

⁷ Da ultimo, L. Pirzio Biroli Stefanelli, *Inediti intagli e cammei della collezione del conte Giovanni Battista Sommariva*, in *Liber Amicorum in honour of Diana Scarisbrick. A life in Jewels*, ed. by B. Chadour- Sampson, S. Hindman, C. van de Puttelaar, with the assistance of G. Grizzi, London 2022, pp. 134-141 (con bibliografia).

⁸ Probabilmente Beltrami non copiava i modelli originali, ma gli smalti in cui Sommariva li aveva fatti riprodurre (F. Mazzocca, *Neoclassicismo e troubadour nelle miniature di Giambattista Cigola*, catalogo della mostra (Milano 1978- 1979), Firenze 1978, p. 84).

⁹ L. Pirzio Biroli Stefanelli, “Avea il Marchese...”, 1997, p. 116, n. 234, fig. 2g; Eadem, *La Collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di Intagli e cammei*, II, Roma 2012, p. 222, n. 234 (con bibliografia); A. L. Genovese, *Giovanni Beltrami...*, 2016, n. 4 p. 169.

¹⁰ *Catalogue de la Galerie du Comte de Sommariva comprenant la collection de tableaux de l'école d'Italie, celle de peintres de l'école Française [...]*, Paris 1839, p. 25 n. 40; cfr. D. Lewis, *The Last Gems: Italian Neoclassical Gem Engravings and Their Impressions*, in *Engraved Gems. Survivals ad Revivals*, ed. by C. M. Brown, Washington 1997, pp. 223-305 (nota 61, p. 305).

¹¹ L'identificazione dei materiali (6 maggio 2020) delle quattro opere qui presentate spetta all'Istituto Gemmologico Italiano (Responsabile di Laboratorio: Loredana Prosperi).

¹² L. Pirzio Biroli Stefanelli, “*Avea il Marchese ...*”, 1997, p. 120, n. 242, fig. 3e; *Eadem, La Collezione Paoletti...*, 2012, p. 222, n. 242 (con bibliografia).

¹³ L. Pirzio Biroli Stefanelli, “*Avea il Marchese ...*”, 1997, pp. 125-126; *Eadem*, in *Incisori in pietra dura a Piazza di Spagna*, a cura di L. Pirzio Biroli Stefanelli e F. Leone, Firenze 2009.

¹⁴ *Catalogue de la Galerie ...*, 1839, n. 2 Pygmalion, pp. 6-8.

¹⁵ Forse il pittore francese Charles Meynier (1763-1832), da un quadro del quale (1810), posseduto dal conte Sommariva, Beltrami trasse una delle sue incisioni, con *Minerva che difende Telemaco dall'inganni d'Amore nell'Isola di Calipso*, nota in diverse impronte (cfr. L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione Paololetti...*, 2012, n. 232, p. 222: un vetro incolore con iscrizione MEYNIER PINX. BELTRAMI INC. 1819/ SOMMARIVA POSSIEDE); cfr. alla nota 30 qui di seguito.

¹⁶ In generale, cfr. A. Bellardi Cotella, *I Turina*, e V. Guazzoni, *Aspetti artistici tra Ottocento e Novecento*, in *Casalbuttano*, a cura di V. Guazzoni, Soresina 1983, pp. 201-17, 220-245.

¹⁷ Ricavo la notizia da: A. Cazzaniga, *Molte frasche e poche frutte. Scritti editi e inediti*, I, Milano 1843, pp. 214-217 (“il signor Bartolomeo Turina, invaghiossi del famoso intaglio di Edelink rappresentante la tenda di Dario, del Le- Brun, amò di averlo inciso su una pietra dura, e ne affidò al Beltrami la cura, che accettò colla maggior soddisfazione”).

¹⁸ R. Valeriani, *Di Giovanni Beltrami...*, 1990, p. 23; D. Lewis, *The Last Gems...*, 1997, p. 297 e nota 51 p. 304; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione...*, 2012, n.49, p. 316 (con bibliografia).

¹⁹ V. Lancetti, *Beltrami Giovanni...* 1820, p. 153.

²⁰ G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Milano 1827, pp. 34-35 (lo dice nato nel 1777).

²¹ A. Meneghelli, *Dello Insigne...*, 1839, p. 12 (“Emulo del Sommariva per copia di commissioni, per animo generoso nel remunerare l'artista, fu il Turina, ricco possidente di Casalbuttano.”).

²² A. Meneghelli, *Dello Insigne...*, 1839, p. 16; cfr. anche C. E. Colla, *Bacco...*, 1833, pp. 189-190. Le opere i cui soggetti non sono copiati, ma inventati dall'autore, costituiscono elemento di grande importanza nel percorso professionale dei maestri della glittica.

²³ R. Valeriani, *Di Giovanni Beltrami...*, 1990, p. 25; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione...*, 2012, pp. 320-221, n. 514; A. L. Genovese, *Giovanni Beltrami...*, 2016, n. 12, p. 170.

²⁴ “A Bartolomeo Turina/ delle belle arti/ esimio amatore e protettore/ questi pochi cenni/ in segno di gratitudine offre/ L'Incisore Beltrami/ [...] 16 aprile 1834” (Archivio di Stato di Cremona, Ms. 352).

²⁵ È tra i pochi originali rimasti di Beltrami, leggermente fratturato (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone), con iscrizione MATTEINI- BELTRAMI INC. / B. TURINA POSSIEDE/ 1827, tratto da un perduto dipinto di Teodoro Matteini (1754-1831), inciso su rame da Raffaele Morghen (1758- 1833) nel 1795 (R. Valeriani, *Di Giovanni Beltrami...*, 1990, pp. 23-25; D. Lewis, *The Last Gems...*, 1997, pp. 298- 299, e note 65-69 a p. 305; L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La collezione...*, 2012, n. 555, p. 323; A. L. Genovese, *Giovanni Beltrami...*, 2016, n. 2 p. 168; G. Tassinari, *Il dipinto di Teodoro Matteini con Angelica e Medoro nella glittica*, in “Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis”, LIX, 2023, pp 155-184 (a pp. 160-161).

²⁶ Oltre ai già citati nn. 1, 3, anche i nn. 7, 8, 9 sono al Museo Civico Ala Ponzzone di Cremona, donati nel 1908 da Fortunato Turina, cfr. V. Guazzoni, *Museo Civico Ala Ponzzone. La pinacoteca: origine e collezioni*, Cremona, p. 113.

²⁷ A. Meneghelli, *Dello Insigne...*, 1839, p. 12.

²⁸ Cc. 9v-10r: “Siede il Gran Giove fra le nubi dell'Olimpo, colla sinistra tiene lo scettro, colla destra una patera, avente a fianco l'aquila, simbolo di suo reale potere. Lunga la chioma, folta la barba al mento, nudo il petto, il braccio e la gamba dritta, e tutto il restante del corpo d'ampio manto coperto, ti mostra tutta la grandezza e dignità dell'impero suo. Ignuda gli sta dinanzi la bella Ciprigna tutta in se ristretta, e misto a quel pudore tanto proprio al bel sesso, lascia scorgere il suo dolore e il suo dispetto:

al destro fianco la Dionea dolcemente l'abbraccia, e tenendola per la diritta mano al sommo Iddio la presenta, in atto di indicargli l'acerba ferita. Dietro le stanno la superba Giunone e Minerva, che memori dell'antica di lei vittoria sul monte Ida, e furse punte d'un pochino d'invidia per tanta bellezza, in atteggiamento di diletto, par dicono: guata la miserella, che or piagne. Un Amoretto ai piedi di Venere giace riverso fra le nubi, lasciando abbandonato arco e faretra ed asciugando colla mano gli occhi turgidetti e molli di pianto. /In questo gruppo spicca tutta la maestà del sommo Tonante, e tutte le grazie di quella Venere, che il Metastasio chiama: *Piacer degli uomini= E degli dei*. Il suo crine è composto da diversi nodi, e tutto il leggiadro corpo ti si para quasi di facciata, onde tu possa ammirare il delicato delle molli membra, e provare quel diletto sentimento, che desta l'aspetto di una Venere. Ella è nuda, perché sa bene che la bellezza non ha bisogno d'ornamento, essendo per se' stessa abbastanza potente, siccome appunto afferma Ovidio ne'suoi precetti di amore: /*Formose minus opera, preceptaque curant;/ Est illis sua dos, forma sine arte potens.* / (Ovidio Amat. 66. III) / All'Egida, all'aspetto guerriero tu riconosci Pallade Minerva, e Giunone la ravvisi per un certo fare dispettoso e superbo, tutto proprio di questa gelosa Dea. Ma tu di loro poco ti curi, e gli occhi tuoi sono tratti dalla bella Dea d'Amore, che ti commuove al vederla umiliata e dolente. Fortunati però gli antichi, che le loro Veneri restavano ferite, quelle d'oggi per lo contrario lasciano feriti gli altri e di quali ferite !!!”.

²⁹ “Epitalamio scritto in Napoli dall'autore nella prima sua gioventù, per le nozze degli eccellentissimi signori D. Giambattista Filomarino, principe della Rocca, e di donna Vittoria Caraccioli, de' marchesi di S. Erasmo, l'anno 1722”: “Scendi propizia / col tuo splendore, / o bella Venere, / madre dell'Amore, / o bella Venere, / che sola sei / piacer degli uomini / e degli dei”.

³⁰ A. Meneghelli, *Dello Insigne...*, 1839, p. 12 (afferma che questa composizione con quella della *Ricchezza vinta da Amore*, “sono una traduzione di due dipinti francesi”; Giovanni Beltrami (c. 13v) scrive che *La ricchezza vinta da Amore*, “di Pendant” all'altro”, è “tolto da Prud- Hon”: dunque l'ipotesi che il “Signor Majjer” sia da identificare nel pittore Charles Meynier si consoliderebbe).

³¹ Cc. 12v- 13 r: “Il soggetto, tutto allegorico, che prese a trattare il Signor Majjer, e che da me venne inciso in una corniola bianca, io lo chiamerò la Povertà contenta, perché anche questa, che da taluno viene disprezzata, può rendere gli uomini felici, quando un tenero sentimento di amore è dolce compenso alle privazioni, ed ai patimenti. In questo disegno si è voluto indicare, che nulla sono le dovizie a fronte degli affetti del cuore. Mirasi la Ricchezza sotto la figura di una donna di portamento altero, riccamente vestita, la quale tien nella destra un piccolo scrigno aperto, entro cui sono raccolti tutti i suoi tesori; e colla manca fa cenno di offrir questi ad amabile fanciulla, che nuda le spalle, e parte del colmo petto, tutta riboccante di vezzi si restringe fra le braccia di Cupidine facendogli un bel nodo al collo con la sinistra mano; e posandosi lievemente al petto di Amore, si volge alla donna in atto non curante e par le dica col molle candor di Giulia: /*Nec nos ambitio, nec amor nos urget habendi.* / (Ov. Art. amat. vers. 541) / Tienti pur le tue ricchezze, tieni i tuoi favori, che io non son tratta dall'ambizione, né dal desio di ammassare. Amor, il bel Cupido, che si presenta un'amabil e giovinetto alato tiene stretta al seno la cara fanciulla, non cura gli inviti della donna altera, ed appoggia la sua testa su quella dell'amasia in atto di imprimerle su le gote un'affettuoso bacio. Dietro agli innamorati un puttino con infantile vezzo fa un atto di spregio contro le seduzioni della Ricchezza. E cosa significa quel pavone, che sta dietro alla donna dello scrigno? Voi, cui l'opulenza insuperbisce, cercatene il simbolo. /Maestoso è l'aspetto della Ricchezza, la quale anche senza lo scrigno si conoscerebbe per tale dalle vesti che fluidamente tutta la persona ricoprono, e dal presentarsi grave e sostenuto. Tutto affetto è la cara fanciulla, che amorosa avviticchiandosi dietro al suo Cupido, ti mostra il grazioso sporgere del destro fianco; e l'acerbe poma del petto; Amore dolcemente la stringe, e ti desta piacere nel contemplare le sue membra ignude, e massime il bel collo ove si vede il protendere di muscoli per la piegatura del medesimo. Questo atteggiamento ti fa comprendere la possa di quel sentimento, che con una catena d'oro lega tutti gli esseri del creato, e che presenta l'uomo nel suo stato più naturale. E diffatti cosa farebbe il mondo senza questo istinto? Un caos, un labirinto, un sepolcro”.

³² Cfr. da ultimo, A. L. Genovese, *Giovanni Beltrami...*, 2016, n. 7 p. 169; per la placchetta in bronzo, cfr. G. Tassinari, *An intaglio ...*, 1999, p. 194, e figg. a p. 203.

³³ C.E. Colla, *Nuove opere...*, 1834, p. 275.

³⁴ G. Pini, *Iscrizioni e poesie Italiane e Latine e traduzione d'una parte delle odi oraziane*, Cremona 1857, p. 228, CCCLXXIV (“[...] A/ Rosa Turina/ della nobil casa dei Bossi [...] / rapita il 22 agosto 1830/ nella florida età / di trentatré anni”); p. 229 CCCLXXV.

³⁵ Cfr. *Per le faustissime nozze Turina- Gambarini d'Ersi*, Cremona 1838.

³⁶ Il loro figlio è Costanzo (1868- 1925), cfr. *Annuario della nobiltà italiana- anno XXI*, Bari 1899, pp. 342-343; cfr. P. Angelini- S. Angelini, *La villa comunale di Verdello*, Gorla (Bg) 1980 (nel 1844, scomparso Carlo Maria Gambarini, la proprietà passa al nipote Carlo Gerolamo e alla morte di questi, nel 1850, alla minorenni Rosa Gambarini).

³⁷ Il fratello di Bartolomeo Turina, Ferdinando, il 1819 si unisce in matrimonio con la sedicenne Giuditta Cantù, famosa per essere stata l'amante di Vincenzo Bellini, poi divorziandone (cfr. A. Amore, *Vincenzo Bellini. Vita. Studi e ricerche*, Milano 1894, pp. 84- 89).

³⁸ Civico Archivio Fotografico, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco di Milano- Foto Ritratti, inv. FR E 1201 (Grillet & C.ie/ Photographes du Roi/ S. a Lucia, n° 28./ Naples); cfr. Fotografieincomune.comunedimilano.it/fotografieincomune/schedafotografia/SUP-3°130-0008696?context=photoBySearch&position=1; la fotografia fa parte dell'*Album della Contessa Clara Maffei I*, il cui salotto venne frequentato anche da Giuditta Cantù e dal marito, cfr. R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano 1895, pp. 82, 87.

³⁹ C. Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto, ossia Storia delle città, dei borghi [...]*, III, Milano 1858, pp. 582-583; cfr. P. Venturelli, *Piccole aggiunte agli intagli del cremonese Giovanni Beltrami*, di prossima pubblicazione.

MOBILI ALLA “CHINESE” DI LUIGI ZAMPINI DI ENRICO COLLE

Durante la Restaurazione la predilezione per l'esotismo, tipico del gusto europeo settecentesco, ritornò in auge in tutta Europa grazie alla realizzazione di alcuni interni voluti dal principe di Galles, il futuro Giorgio IV, per le sue residenze di corte, tra i quali i più rinomati furono quelli creati da John Nash nel Royal Pavillon di Brighton tra il 1815 e il 1822¹.

La moda anglosassone per questo genere di ambienti, caratterizzati da una ricostruzione più mimetica delle decorazioni cinesi rispetto alle fantasiose creazioni *rocailles*, fu ben presto esportata anche in Italia dove, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento furono allestite diverse sale in questo stile: a Palermo, ad esempio, in Palazzo dei Normanni Giovanni Patricolo dipinse, tra il 1834 e il 1835, un salotto i cui temi pittorici erano ispirati alle decorazioni della Palazzina Cinese nel parco della Favorita, mentre la mobilia superstite fu realizzata dalle locali maestranze imitando i lavori in lacca orientale di cui la bottega di Antonio Catalano divenne la principale produttrice, almeno fino agli anni Settanta del secolo². Sempre i Borbone nel Palazzo Reale di Napoli fecero decorare alla “chinese” una delle sale dell'ala prospiciente al Giardino Pensile da salvatore Giusti che per questo ambiente ideò, nel 1840, tutta una serie di figurine cinesi colte in vari atteggiamenti inserite entro leggeri ornati ripresi dalle cineserie tardo settecentesche³. Anche nel nord Italia i Savoia ripresero la moda dell'*Ancien Régime* di inserire, nel percorso delle sale delle loro regge, stanze in stile cinese come ad esempio quel “Gabinetto cinese da lavoro della Regina” ideato



Fig. 1. L. Manetti, F. Bianchi, *Sedia*, 1842, Firenze, Palazzo Pitti, Quartiere d'Inverno, Salotto della Granduchessa.

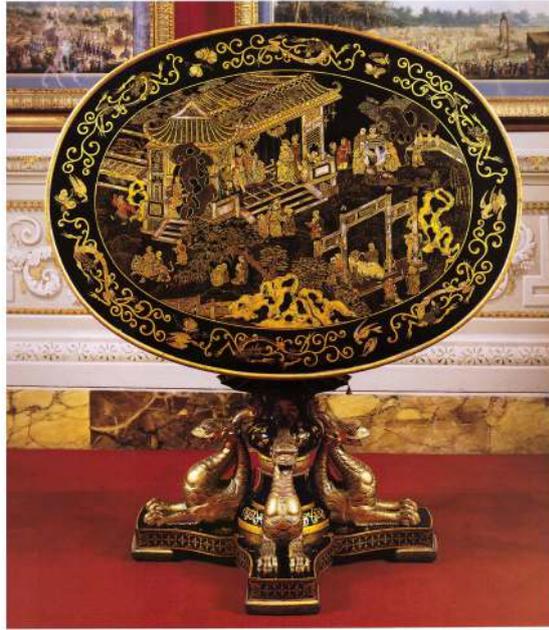


Fig. 2. P. Fiorentini, *Tavolino*, 1845, Firenze, Palazzo Pitti, Quartiere d'Inverno, Salotto della Granduchessa.

Enrico Colle
Mobili alla "Chinese" di Luigi Zampini



Fig. 3. L. Zampini, *Mobile a due corpi*, 1861, collezione privata.



Fig. 4. L. Zampini, *Mobile a due corpi*, 1861, collezione privata.

nel 1833 da Pelagio Palagi per il Castello di Pollenzo e arredato con mobili verniciati di scuro e dipinti con vivaci scenette tratte dal repertorio decorativo cinese secondo la nuova moda anglosassone⁴. La preziosità decorativa, l'estro esotico e le suggestioni scientifiche legate all'Illuminismo rivivevano nel Ducato di Parma – con la creazione del Salotto cinese di Palazzo Pettorelli Lalatta – e, soprattutto, in Lombardia una nuova ed originale stagione artistica, grazie alle decorazioni di Paolo Vincenzo Bonolis e di Quirino Salvatoni, seguite, verso la metà dell'Ottocento, dagli eclettici allestimenti di Villa Caroli Zanchi a Stezzano, nei pressi di Bergamo, realizzati su probabili disegni dell'architetto Giacomo Bianconi intorno agli anni Quaranta⁵.

In questi stessi anni a Firenze la granduchessa vedova Maria Ferdinanda d'Asburgo Lorena fece allestire nel 1842, nel suo appartamento privato al secondo piano di Palazzo Pitti, dal Guardarobiere di corte Giovanni Poggi e dal Maggiordomo maggiore conte Guido Alberto della Gherardesca, un salotto completamente arredato con mobili in stile cinese in parte acquistati da Pasquale Fiorentini e in parte realizzati dagli intagliatori Luigi Sani e Lorenzo Ristori coadiuvati dai decoratori e “verniciatori” Francesco Bianchi e Odoardo Ristori (Fig. 1), introducendo così una moda che nel Granducato di Toscana aveva avuto alcuni seguaci a Livorno, nello scagliolista Antonio Belli – assai abile “nell'imitare perfettamente le vernici e i disegni alla giapponese o cinese, e specialmente quelle conosciute volgarmente colla denominazione di violac”⁶ – e nel decoratore e verniciatore Gaetano Terrieri; a Pistoia, con l'attività dell'ornatista Ferdinando Marini e, nella stessa Firenze, dalla bottega di Pasquale Fiorentini⁷ (Fig. 2) e dalla ditta diretta da Luigi Zampini.

Quest'ultimo, fondò un laboratorio che fu sicuramente il più importante del Granducato tanto da meritare una lusinghiera recensione pubblicata sulla rivista *L'Arte* del 1856 dove si legge che molti “manifattori” toscani tentarono di imitare le lacche orientali senza però ottenere la qualità dei lavori di Zampini e per questo premiati con medaglia d'argento alle Esposizioni dei prodotti industriali di Firenze del 1847, del 1850 e del 1854, oltre ad ottenere da una menzione onorevole “all'Esposizione Universale di America del 1853”⁸. Tra le opere presenti nella bottega dell'artigiano, situata nella centralissima piazz-



Fig. 5. L. Zampini, *Vetrina*, 1861, collezione privata.



Fig. 6. L. Zampini, *Sedie*, 1861, collezione privata.



Fig. 7. L. Zampini (attr.), *Sedia*, secondo quarto del XIX secolo, collezione privata.

Enrico Colle
Mobili alla "Chinese" di Luigi Zampini

za Santo Spirito, un anonimo recensore menzionava una scrivania commissionata dal "Cav. Leopoldo Cattani, lavorata con tanta perfezione ed in cui è imitato così esattamente il genere di pitture Chinesi in rilievo da poter dire con giustizia e verità che il lavoro della China posto a fianco di quello dello Zampini è perfettamente identico". Sono queste le caratteristiche tecniche e stilistiche che si riscontrano anche negli arredi facenti parte di un salotto in origine composto da un mobile a due corpi (Figg. 3 – 4), una vetrina (Fig. 5), uno specchio da camino, due palchetti per tende, un divano, due poltrone e sei sedie⁹ (Fig. 6) che, insieme ai vari paraventi laccati, sembrano essere stati il genere di mobilia maggiormente richiesta dalla ricca clientela che frequentava l'officina di Luigi Zampini come documenta una lettera di Eleonora Rinuccini al marito Neri Corsini dove la nobildonna riferisce al consorte di essersi recata dallo Zampini ed avervi ammirato "delle belle seggioline leggere"¹⁰,



Fig. 8. L. Zampini, Serie di due paraventi, 1861, Firenze, Palazzo Pitti.

forse non troppo dissimili da quelle apparse anni fa sul mercato delle aste¹¹ e i cui schienali sono decorati con vivaci scenette cinesi dipinte in oro su fondi neri (Fig. 7). Alle citate esposizioni fiorentine l'artigiano partecipò presentando, tra le altre opere, dei paraventi che riscossero il plauso del pubblico e della critica poiché essi dimostrarono con la qualità delle loro decorazioni “i perfezionamenti introdotti dal signore Zampini, non solo nella preparazione di un mastice rosso veramente lapideo, del quale erano formati i bassi rilievi, ma si ancora per la doratura e solidissima vernice che li ricuopriva”¹². Un esempio di tali lavori è tuttora visibile a Palazzo Pitti dove si conservano due paraventi (Fig. 8) acquistati dal re Vittorio Emanuele II all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861¹³: eseguiti in legno laccato nero e decorato a rilievo in oro e pigmenti policromi essi si compongono di otto spicchi ciascuno con ornati ripresi da analoghe opere in lacca orientale resi con tale maestria da essere scelti, come esempio dell'alta qualità artigianale raggiunta in Italia in questo campo, per l'Esposizione di Londra del 1862 nel cui catalogo figurano descritti una



Fig. 9. R. Jones, Particolare della decorazione della Banqueting Room, 1816 circa, Brighton, Royal Pavillion.

“scène en vieux laque, avec huit pièces séparées, avec figures chinois” seguita da un'altra “scène en vieux laque, en bas-relief, avec huit pièces séparées, de S. M. le roi d'Italie”¹⁴ Successivamente recensiti da Demetrio Carlo Finocchietti, il maggior storico delle arti decorative italiano dell'Ottocento, i paraventi “piacquero assai” alla giuria internazionale tanto da ottenere “il premio della onorevole menzione”¹⁵.

Come riporta lo stesso Finocchietti tali lavori avevano in precedenza già ricevuto l'encomio dei commissari dell'esposizione fiorentina del 1861 nei cui resoconti pubblicati qualche anno dopo la ditta fiorentina veniva così recensita: “La pregevole manifattura di Luigi Zampini di Firenze fu unanimemente dichiarata degna di essere incoraggiata colla medaglia, per la bella collezione di mobili ad uso Vieux Laque imitante perfettamente i disegni dei Chinesi, che sono maestri in simile industria, e aventi il gran requisito dell'economia nel prezzo che difficilmente riscontrasi in mobili di tanto lusso, e che solo viene determinata dal grande smercio che

se ne può fare: e grande è quello che ne vien fatto dall'operoso Zampini, al quale non mancheranno incoraggiamenti e ricompense, giacché egli nulla trascura per perfezionare i suoi mobili, che riuniscono alla eleganza una solida e ben intesa costruzione”¹⁶. L'eleganza delle forme e la corretta fabbricazione dei mobili qui illustrati sono quindi la sigla stilistica di ogni pezzo uscito dalla bottega di Zampini – operosa anche dopo la sua morte, avvenuta intorno al 1865 – che riuscì ad adattare intelligentemente le tipologie delle suppelletili occidentali agli ornati orientali creando così un felice connubio di stili ed decori in grado di gareggiare con le migliori creazioni anglosassoni quali gli interni del Royal Pavillion di Brighton. Proprio alle decorazioni parietali della Entrance Hall, e soprattutto a quelle della Banqueting Room (Fig. 9), Zampini, al pari di altri decoratori italiani attivi durante la prima metà dell'Ottocento, sembra infatti essersi ispirato per le figure muliebri colte in un atteggiamento di danza dipinte sugli sportelli dell'alzata del cassettone, ma, allo stesso tempo, egli se ne differenzia per il loro armonioso inserimento sullo sfondo dei flessuosi tralci arborei che col loro andamento mosso imprimono una maggiore vivacità alla scena.

NOTE

¹ Per la storia di questa originale residenza di corte si veda H. Roberts, *A History of the Royal Pavilion*, London 1939.

² Cfr. E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano 2007, p. 128, n. 27).

³ Cfr. E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento...*, 2007, p. 110.

⁴ Cfr. S. Pettenati, *Mobilità degli arredi del castello*, in G. Carità (a cura di), *Pollenzo una città romana per una "Real Villeggiatura" romantica*, Savigliano 2004, p. 263.

⁵ Cfr. E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento...*, 2007, pp. 111 – 114.

⁶ Cfr. *Giornale del Commercio*, 1840, 3, pp. 9-10.

⁷ Si veda a questo proposito la scheda in E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento...*, 2017, p. 132, n. 29.

⁸ La citazione è stata tratta da S. Chiarugi, *Botteghe di Mobiliari in Toscana 1780 – 1900*, Firenze 1994 p. 565, dove l'autore pubblica una esauriente scheda biografica del decoratore.

⁹ Il gruppo di arredi che compone il salotto in legno intagliato e laccato è firmato e datato: "Luigi Zampini fece nell'anno 1861".

¹⁰ C. Badon, *"Ti lascio con la penna, non col cuore" lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei Principi Corsini 1835 – 1858*, Firenze 2012, p. 364.

¹¹ Si tratta di un gruppo di dodici sedie battute all'Asta Wannenes di Genova nel novembre del 2014, lotto 1340.

¹² Cfr. *Rapporto Generale della Pubblica Esposizione dei Prodotti Naturali e Industriali fatta in Firenze nell'I. e R. Istituto Tecnico Toscano nel MDCCCLIV*, Firenze 1854, p. 393.

¹³ Cfr. E. Colle, *Eclettismo sabauda: le decorazioni e gli arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II a Torino e Firenze*, in 'Antichità Viva', 1988, 1, p. 51, nota 19 e L. Coppi, *Acquisti regali: considerazioni in margine alla prima Esposizione Nazionale Italiana*, in 'Decart', 5, 2006, p. 13.

¹⁴ Cfr. *Exposition Internationale del 1862 Royaume d'Italie Catalogue Officiel Descriptif publié par ordre de la Commission Royale Italienne*, Paris 1862, p. 419, n. 2157.

¹⁵ Cfr. D. C. Finocchietti, *Delle arti e delle industrie applicate ai mobili*, Milano 1863, p. 29.

¹⁶ Cfr. D. C. Finocchietti, *Mobilia*, in *Esposizione Italiana tenuta a Firenze nel 1861. Relazione dei Giurati Classi XIII a XXIV*, vol. III, Firenze 1865, p. 209.

Enrico Colle
Mobili alla "Chinese" di Luigi Zampini

LE SCULTURE DI PIAZZA CASTELNUOVO A PALERMO – GENESI ED EVOLUZIONE STORICA DI UN INTERVENTO DI ARREDO URBANO

DI ROBERTA MARTORANA

Nel quadro dell'evoluzione e dei mutamenti urbanistici che contraddistinsero le città europee, tra cui Palermo, dalla seconda metà dell'Ottocento, la scultura assunse una funzione nuova e fortemente simbolica. Ornando e caratterizzando le nuove costruzioni pubbliche e i nuovi spazi abitati dalla società emergente del tempo, essa partecipò alla definizione del nuovo volto della città. In virtù del suo potenziale comunicativo e della sua capacità di porsi in relazione con l'ambiente esterno, infatti, la scultura divenne presto la vera protagonista tra le arti figurative del tempo, collocandosi nelle più importanti strade e piazze cittadine¹. Questo fenomeno ebbe uguale diffusione in tutta Europa e assunse anche il compito di rappresentare la nuova società borghese ansiosa di affermazione e detentrica del potere economico. Per ribadire il proprio ruolo centrale, fu infatti, sempre più spesso, la nuova borghesia ad assumere il ruolo di committente di opere scultoree che andassero a decorare e arricchire alcuni dei luoghi simbolo del loro potere: le ferrovie vennero esaltate con la costruzione di stazioni monumentali, le borse e i teatri si ornarono di statue, i tribunali si animarono di simboliche rappresentazioni della giustizia e dell'equità². La scultura concorse a trasformare, dunque, la città in una sorta di pantheon ideale, descrivendo simbolicamente l'ascesa delle nuove classi egemoni. I monumenti smisero, così, di essere esclusiva manifestazione del potere aristocratico e chiesastico per diventare un simbolo della nuova realtà nazionale, contribuendo a costruire una memoria condivisa attraverso un'operazione congiunta di architettura e scultura, di costruzione fisica e urbanistica della città con la creazione dei suoi monumenti celebrativi³.

Le strade e le piazze non furono, tuttavia, l'esclusivo palcoscenico del periodo: anche i giardini pubblici diventarono protagonisti, sia con opere decorative, sia grazie a sculture collocate come in musei a cielo aperto in cui si manifestava la piena partecipazione degli artisti palermitani alle vicende dell'arte nazionale. Un'infinita varietà di temi e motivi si ritrova in queste opere di committenza pubblica che abbelliscono e adornano, ancora oggi, le ville e i giardini della città. Una pratica ricorrente tra la fine del XIX e il primo trentennio del XX secolo furono i frequenti spostamenti e le ricollocazioni di queste opere scultoree, nell'ottica di un interesse ancora particolarmente vivo nei confronti delle operazioni di arredo urbano. Proprio questa è alla base della nascita del parco statuario di piazza Castelnuovo, composto da cinque sculture in bronzo realizzate tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento da alcuni dei più noti scultori del tempo, di fronte all'imponente Teatro Politeama. Se oggi possiamo godere di una sistemazione a *square* di questa villetta è

grazie al generoso intervento del banchiere inglese Guglielmo Ingham Whitaker. Nel 1872, egli propose la sistemazione di un pubblico giardino perfettamente inserito nel tessuto urbano per bloccare sul nascere una grossa speculazione edilizia che avrebbe trasformato l'allora piano di Santa Oliva in una selva di case e palazzi⁴. Tra le varie proposte avanzate per il suo abbellimento, tra cui la costruzione di una grande fontana ornamentale, mai realizzata, nella primavera del 1873, il sindaco della città Domenico Perrani incaricò l'Ufficio tecnico comunale di redigere il progetto per un teatrino di musica in legno che avrebbe dovuto collocarsi sulla medesima predella precedentemente innalzata al centro della villetta per «così vedere spuntare un fiore in quella piazza»⁵. L'idea riprendeva il modello di teatrino per la musica già realizzato al Foro Italico nel 1846 su progetto di Domenico Lo Faso e Carlo Giachery, in breve tempo divenuto il simbolo delle passeggiate estive della nobiltà e della borghesia palermitane, nonché uno dei monumenti in stile neoclassico più rappresentativi della città. Per il giardinetto di piazza Castelnuovo venne scelto il disegno presentato dall'ingegnere di sezione del comune Marco Antonio Fichera, in 'stile svizzero', con pilastri poligonali e timpanature e frontoni lavorati a giorno⁶, la cui realizzazione

Roberta Martorana
Le sculture di Piazza Castelnuovo a Palermo



Fig. 1. Giuseppe Damiani Almeyda, *Disegno della Fontana Monumentale a Ignazio Florio*, 1893, Palermo, AGDA.

venne affidata allo scultore e intagliatore Salvatore Valenti⁷. Ben presto, però, iniziarono a farsi sempre più potenti le voci di pretendenti speculatori che, non potendo bruciare la cassa comunale, minacciavano di dare alle fiamme il teatrino. Fu così che lo scultore Valenti, che con questo lavoro non mirava a un vile guadagno, ma a distinguersi nel campo dell'arte, propose di eseguire l'opera in marmo di Carrara e decorazioni metalliche della Fonderia Oretea per la stessa cifra di quello in legno, impegnandosi ad affrontare personalmente il maggiore costo⁸.

Per il giardinetto di piazza Castelnuovo venne, dunque, stabilita l'edificazione del tempietto in stile corinzio, ancora oggi ammirabile, e la sistemazione a *square* che seguiva un modello che rappresentò, fino agli anni Trenta del XX secolo, uno dei più significativi elementi di arredo urbano per i nuovi quartieri della città, anche grazie al piano regolatore e di risanamento cittadino del 1886 voluto dall'ingegnere Felice Giarrusso⁹. Elaborato in Inghilterra alla fine del Settecento, questo impianto venne introdotto a Palermo grazie agli interventi di Giovan Battista Filippo Basile, al quale, tra il 1861 e il 1864, si deve la trasformazione di piazza Marina con la creazione del Giardino Garibaldi, primo esempio di *square* nella città¹⁰. Questo tipo di architettura dei giardini si collega formalmente alle esperienze d'oltralpe di *squares* e piazze di design urbano che Jean-Charles Adolphe Alphand compiva intorno a quegli anni nella Parigi haussmanniana (v. gli *squares* di Batignolles, Montholon, Popincourt)¹¹, introducendo elementi di qualità 'naturale' nel tessuto cittadino.

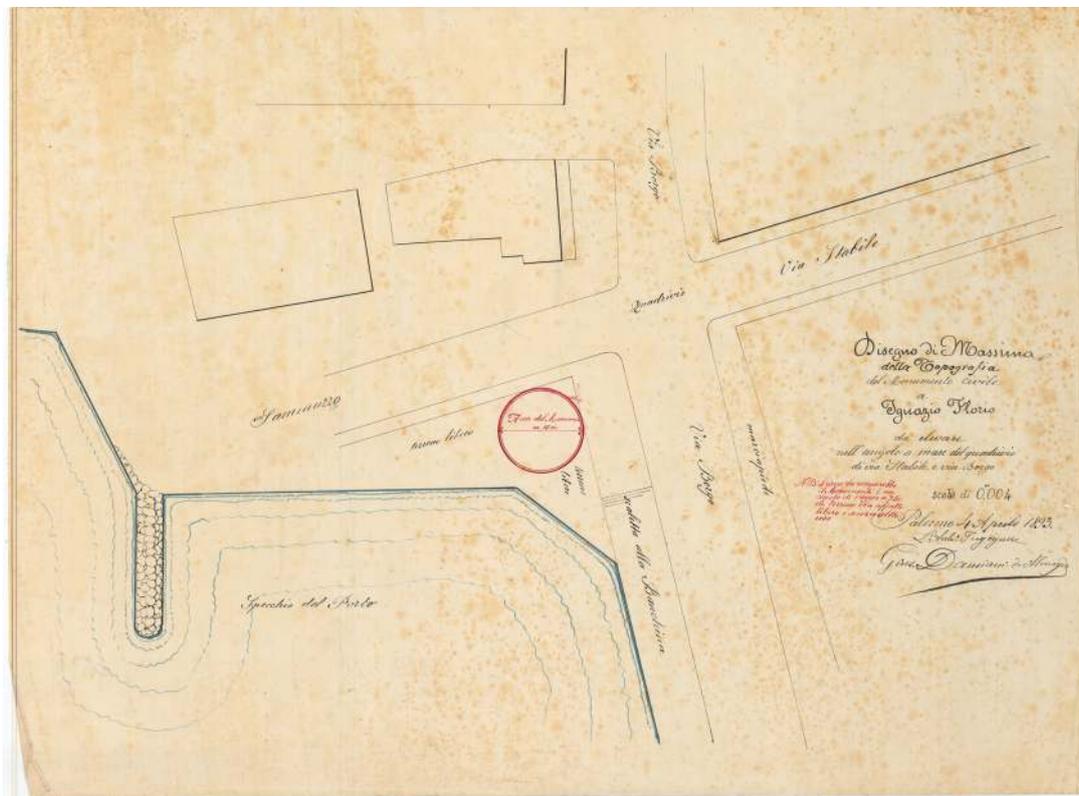


Fig. 2. Giuseppe Damiani Almeyda, *Disegno di massima della topografia del Monumento civile a Ignazio Florio*, 1893, Palermo, AGDA.



Fig. 3. Giuseppe Damiani Almeyda, *Schizzi della Nautica, del Lavoro e della statua colossale del Senatore per il Monumento civile a Ignazio Florio*, 1893, Palermo, AGDA.

Il piano di Santa Oliva fu, così, completamente trasformato e assunse una funzione nuova nell'urbanistica palermitana: «Dove in altri tempi pascolavano le greggi e lavorava l'agricoltore, ora trae numeroso il popolo, nel pomeriggio ed alla sera, a ricreare l'animo ed il corpo affranti dai travagli del giorno, e ad ammirarvi i progressi che le arti e le industrie hanno fatto nel 'bel paese'»¹². Un intervento di rilevante impatto decorativo in questo giardinetto fu, inoltre, la successiva collocazione di cinque statue bronzee, che attribuì nuovo prestigio alla piazza portando la scultura monumentale al di fuori delle sale dei musei: due nel 1935, posizionate agli angoli della villetta nel lato rivolto verso il Teatro e le altre tre dopo qualche mese, nel 1936, rispettivamente una al centro del lato già adornato in precedenza e le altre due lungo via Dante.

Due di queste sculture, l'*Allegoria della Nautica* e l'*Allegoria del Lavoro*, furono originariamente realizzate per adornare il *Monumento civile a Ignazio Florio* (Fig. 1) che sarebbe dovuto sorgere all'imbocco del porto per accogliere i visitatori provenienti dal mare e celebrare una delle figure più rilevanti del tempo. Il primo progetto, datato al 4 aprile 1893, prevedeva che il monumento fosse «da elevare in Palermo alla spiaggia del Borgo sull'asse di via Stabile»¹³, come rivela il disegno di massima della topografia realizzato dall'architetto Damiani Almeyda (Fig. 2). Il monumento civile avrebbe dovuto articolarsi in una fontana, tre statue, un leone, quattro cavalli marini e altri fregi, il tutto fuso in bronzo¹⁴. Una caratteristica della scultura del periodo consisteva nell'attenzione rivolta al piedistallo dei monumenti celebrativi, in cui lo zoccolo e l'impianto dell'insieme risultavano permeati da una logica decorativa affine al gusto per l'*Art Nouveau*: il ritratto del cittadino illustre posto in alto era quasi sempre riconducibile all'ambito del verismo, mentre lo slancio creativo degli artisti trovava libero sfogo nelle figure simboliche che affiancavano il piedistallo¹⁵. Ecco perché, anche in questo monumento, venne data particolare importanza alle sculture che avrebbero dovuto arricchire la sua base. Su progetto di Damiani Almeyda, la colossale statua raffigurante il Senatore Florio con le due sculture che avrebbero dovuto ornare il piedistallo rappresentando gli emblemi della sua stessa vita, furono affidate all'abilità scultorea di Benedetto Civiletti¹⁶. L'opera raffigurante l'*Allegoria della Nautica*, però, venne eseguita dallo scultore Mario Rutelli nel 1894, mentre Civiletti si occupò della realizzazione dell'*Allegoria del Lavoro* nel 1895. Rispetto al disegno

progettuale di Almeyda, *La Nautica* venne riprodotta da Rutelli con una certa fedeltà, al contrario de *Il Lavoro* che, originariamente pensato con due figure, una donna e un fanciullo, fu realizzato da Civiletti a figura unica maschile¹⁷ (Fig. 3). Quest'ultimo provò a modellare la statua seguendo il progetto iniziale, ma «per quanto bella, essa non trovava da emergerle molto presso alla Nautica di Rutelli, onde, mutato pensiero, in pochi di gli usciva di mano questo capolavoro»¹⁸. Così *La Nautica* (Figg. 4 – 5) assume le sembianze di una figura femminile seduta su una cima da ormeggio avvolta su se stessa, mentre con la mano destra sorregge una bussola (non più presente) e con l'altra direziona il timone (anch'esso attualmente assente) di una nave immaginaria. La posa del corpo arcuata, con la gamba sinistra leggermente distesa, dona alla scultura un movimento armonico. Il velo



Fig. 4. Mario Rutelli, *La Nautica*, 1894, bronzo, Palermo, piazza Castelnuovo.



Fig. 5. *La Nautica*, particolare delle iscrizioni.



Fig. 6. Benedetto Civiletti, *Il Lavoro*, 1895, bronzo, Palermo, piazza Castelnuovo.

del lungo abito scivolato sulla spalla destra crea, dietro la sua schiena, una curva morbida che ricorda l'effetto del vento sui tessuti. Anche i capelli sono naturalmente mossi, in parte raccolti in uno chignon da cui sfuggono liberamente alcune ciocche. Il suo sguardo è deciso, sconfinato oltre lo spazio e trasmette la sicurezza di chi conosce bene la via del mare. *Il Lavoro* (Figg. 6 – 7), invece, è rappresentato da una figura maschile e vigorosa, seduta su un basso sgabello, immortalata nell'atto di colpire col maglio il ferro posto sull'incudine davanti a lui. Il braccio destro è sollevato in alto, con la mano che stringe il pesante strumento da lavoro, nell'attimo in cui raccoglie le forze prima di colpire il ferro che tiene fermo con l'altra mano. Il corpo virile, i muscoli contratti, le linee anatomiche perfette e il volto con lo sguardo rivolto verso il basso concentrato nello sforzo fisico contribuiscono all'esaltazione stessa del lavoro.



Fig. 7. *Il Lavoro*, particolare delle iscrizioni.



Fig. 8. Pasquale Civiletti, *I Senza Tetto*, 1904, bronzo, Palermo, piazza Castelnuovo.



Fig. 9. Benedetto De Lisi Junior, *Le Amiche*, 1935, bronzo, Palermo, piazza Castelnuovo.

Roberta Martorana
Le sculture di Piazza Castelnuovo a Palermo

Il maestoso progetto celebrativo per cui le due statue furono fuse, tuttavia, non venne mai realizzato e una sua versione, fortemente ridimensionata, prese vita tre anni dopo, non più come fontana ma come monumento civile nella piazza intitolata allo stesso Ignazio Florio. In esso non comparvero più le due sculture allegoriche, che rimasero ad arricchire il patrimonio artistico della famiglia Florio fino alla loro vendita in occasione dell'asta fallimentare con cui si concluse il periodo più felice di questa prestigiosa famiglia. Le due opere furono, prima, esposte insieme alla Mostra Regionale di Belle Arti, inaugurata a Palermo il 12 maggio 1895 in occasione del primo giubileo centennale dell'Orto Botanico, presso Villa Giulia. Entrambe riscossero un grande apprezzamento, *Il Lavoro* per la sua perfezione plastica e per la forza anatomica e gestuale, quasi poetica, del soggetto, *La Nautica* per la sua composizione armoniosa e per il bel volto della figura femminile, capace di ispirare calma e fiducia come un nocchiero ai suoi passeggeri¹⁹.

Nel 1935, durante la grande asta pubblica dei beni della famiglia Florio, fu solerte l'intervento del Comune per l'acquisto delle due sculture bronzee. La deliberazione del podestà Giuseppe Noto Sardegna rivelò l'interesse di salvaguardare sia *Il Lavoro* di Civiletti, sia *La Nautica* di Rutelli dalla speculazione dei privati, poiché ritenute entrambe di pregevole valore²⁰. In un'altra delibera della stessa seduta si evince, inoltre, il progetto per cui l'acquisto fu finalizzato, ovvero la collocazione delle due statue nelle aiuole lungo il marciapiede orientale della villetta di piazza Castelnuovo, «onde



Fig. 10. *I Senza Tetto*, particolare delle iscrizioni.



Fig. 11. *Le Amiche*, particolare.

Roberta Martorana
Le sculture di Piazza Castelnuovo a Palermo

dare degna destinazione a due statue in bronzo di pregevole valore artistico ed opere di due illustri scultori concittadini [...] che meritano di essere meglio conosciute ed apprezzate dalla cittadinanza»²¹. In città non mancavano opere di pubblico arredo, ma nelle piazze avevano trovato collocazione principalmente sculture monumentali atte a celebrare personaggi e avvenimenti di un passato più o meno recente. In questo caso, invece, si manifestò un'attenzione rivolta più alla celebrazione degli artisti e alla loro memoria che ai soggetti rappresentati; questi ultimi risultarono, comunque, rappresentativi della cultura artistica dell'*Art Nouveau* propria di quegli anni, essendo espressione di una scultura simbolista e allegorica. Il modo in cui l'iniziativa del podestà Noto Sardegna venne recepita dalla gente del luogo si legge tra le pagine del quotidiano "L'Ora" del 13 luglio 1935, dove fu pubblicata una lettera

inviata al giornale dallo scultore Pasquale Civiletti²². In essa l'interesse dimostrato dal Podestà nei confronti delle due opere viene significativamente riconosciuto come «mecenatismo», non come una semplice iniziativa commerciale o politica, ma come il chiaro segnale di una rinnovata attenzione verso l'arte del tempo. Il gesto con il quale egli volle assicurare alla città la proprietà e il godimento delle due sculture tese, dunque, in maniera encomiabile, a soddisfare un'esigenza di decoro urbano ancora diffusamente avvertita, prova di una città desiderosa di arricchire le proprie strade con la sua eredità artistica. Questa eloquente testimonianza di interesse per i pubblici giardini si inseriva, inoltre, nel più vasto panorama di valorizzazione turistica, atta a rendere Palermo «una città sempre più carica di verdi seduzioni e sempre più ricca di attributi estetici»²³.

Esattamente un anno dopo, nel 1936, il vice podestà Girolamo Fatta Del Bosco deliberò la collocazione di altri gruppi in bronzo nella villetta di piazza Castelnuovo, avendo gli scultori Pasquale Civiletti e Benedetto De Lisi Junior donato alla città due sculture raffiguranti rispettivamente *I Monelli* (Fig. 8) e *Le Amiche* (Fig. 9)²⁴. Si trattò, dunque, di donazioni pervenute al Comune che si vollero destinare alla pubblica fruizione fuori dagli spazi museali, con soggetti rispondenti al coevo gusto per i temi della vita quotidiana e delle scene di genere con protagonisti donne e uomini del popolo, che dalla pittura si erano diffusi anche nella scultura. Dalla metà dell'Ottocento, infatti, il primato riconosciuto all'*historia* iniziò a mutare in seno alle nascenti poetiche del vero; si inserirono inediti argomenti di denuncia sociale e una prospettiva paternalista e filantropica propria della nuova borghesia, sottolineando la sofferenza e la miseria come nel caso del gruppo scultoreo di Pasquale Civiletti, o l'attenzione ai valori domestici della famiglia e della donna come nell'opera di De Lisi.

Il gruppo in gesso de *I Monelli* (o *I senza tetto*) venne esposto nel 1895 alla Mostra Regionale di Belle Arti di Palermo, ricevendo un tale successo da essere poi tradotto sia in marmo che in bronzo²⁵, e nel 1898 fu presente all'Esposizione Nazionale di Torino²⁶. La sua versione marmorea è tutt'oggi custodita a Palermo nel cortile dell'Istituto Infanzia Abbandonata Vittorio Emanuele III in viale delle Croci, un luogo che ben testimonia l'attenzione della famiglia Whitaker per l'assistenzialismo e l'educazione rivolti ai bambini più poveri²⁷. L'opera in bronzo donata da Civiletti reca il titolo e la firma «Pasquale Civiletti fece nel 1904» (Fig. 10) e, come buona parte della produzione artistica del periodo, antepone l'elemento commovente a quello meramente estetico, colpendo lo spettatore per «quella sensazione di pietà che stringe il cuore, e richiamando gli uomini al dovere del soccorso agli abbandonati»²⁸. I due bambini 'senza tetto', evidentemente molto poveri e infreddoliti, mal vestiti e senza scarpe, sono colti con gli occhi chiusi mentre cercano di riposare nonostante il freddo che li colpisce. Quello di sinistra, seduto in una posa raccolta e tesa, incrocia le braccia al petto per ripararsi, l'altro, rannicchiato, appoggia la testa coperta da un berretto al gradino della strada che fa loro da casa. L'effetto complessivo, intensamente realistico, suscita tristezza per la loro disagiata condizione, ma al tempo stesso una notevole dignità mista a fatalistica rassegnazione di fronte a un destino ostile. Il passaggio alle monumentali realizzazioni 'di regime' è testimoniato, invece, nel gruppo scultoreo di De Lisi, in cui i corpi delle due giovani donne (spesso indicate come *Le Sorelle*) sono privi del calore umano, immobili e mancanti di dinamicità, quasi come cristallizzati



Fig. 12. Antonio Ugo, *Balilla Rurale*, 1934, bronzo, Palermo, piazza Castelnuovo.



Fig. 13. *Balilla Rurale*, particolare delle spighe.

per opera di una terribile Medusa²⁹. L'opera venne esposta alla Seconda Quadriennale di Roma tenutasi al Palazzo delle Esposizioni dal 5 febbraio al 31 luglio 1935, dove accoglieva i visitatori all'ingresso della sala 23^a, con la sua «posa complicata, ma armoniosa», in cui De Lisi manifestava «un gusto perfetto nel sistemare i volumi dentro lo spazio in un accordo piacevolissimo nella sua calma armonia»³⁰. Tra le due figure femminili, colte in un atteggiamento rilassato e confidenziale, quella di sinistra, seduta su un rialzo in marmo, sembra intenta ad ascoltare 'le confidenze' dell'amica, che appoggia le mani sul suo ginocchio sollevato, adagiandovi la testa con disinvoltura. Le gambe di quest'ultima, incrociate all'altezza delle caviglie, ricadono oltre il rialzo su cui è posta, creando un movimento sinuoso. La complicità tra le due figure muliebri, però, si contrappone ad un senso di solitudine e alienazione rispetto all'ambiente circostante da cui sembrano completamente avulse (Fig. 11).

Al fascismo si ricollega anche la terza e ultima scultura collocata contestualmente nella villetta per ragioni di simmetria³¹, il *Balilla Rurale* di Antonio Ugo, «saldamente piantato sulle sue gambette ossute, un po' divaricate, baldo e gioiosamente fiero del lavoro compiuto»³² (Fig. 12). Tutto vibrante nel sentirsi investito di una missione sociale, espressione di una giovinezza sana e gioconda, scoppiettante di vita, il *Balilla* fu esposto alla grande mostra personale di Antonio Ugo, inaugurata il 18 novembre 1934 nelle sale del Circolo Artistico di Palermo presso Palazzo Utveg- gio, in occasione del cinquantenario dell'attività del maestro. Indossa la tipica divisa dell'Opera nazionale Balilla, l'organizzazione giovanile che raccoglieva i ragazzi dagli 8 ai 14 anni durante il ventennio fascista, mentre tiene tra le mani una



Fig. 14. La villetta di piazza Castelnuovo, marciapiede orientale, Palermo.



Fig. 15. La villetta di piazza Castelnuovo, marciapiede settentrionale, Palermo.

falce. Oltre che onorare il duce, l'opera si presenta come un omaggio all'agricoltura, rievocata dalla falce e delle due spighe raffigurate tra i piedi del 'piccolo falciatore' (Fig. 13). Realizzata nel 1934, appartiene alla produzione più matura di un artista dalla carriera brillante e fa parte di un'ampia donazione fatta dallo stesso scultore alla Galleria d'Arte Moderna della città nel 1935³³.

Le cinque statue di piazza Castelnuovo (Figg. 14 – 15), nella loro valenza di decoro urbano, hanno assunto ben presto una dignità e un'importanza tale da ritenerne opportuna la conservazione anche durante la guerra, quando era diffusa la pratica di fondere opere bronzee che non avessero particolare valore artistico per alimentare l'industria bellica³⁴. La sistemazione stessa delle cinque sculture, sottoposta alla volontà di assicurare e non turbare la simmetria della villetta, è il chiaro segnale di una profonda relazione che unisce le singole statue tra loro e con la piazza che le ospita. La richiesta di didascalie esplicative per il riconoscimento e l'individuazione di queste opere, come si evince in un documento del 1967, pone, inoltre, una delle questioni più care alla museografia, ovvero la necessità della progettazione di un sistema comunicativo che suggerisce la possibilità di considerare questo luogo un 'museo scultoreo a cielo aperto'³⁵.

Le operazioni di decoro urbano che hanno interessato la villetta di piazza Castelnuovo negli anni Trenta del Novecento costituiscono, dunque, il segnale di una città recettiva, impegnata nella diffusione della cultura, e testimoniano la prova della presenza di un'amministrazione comunale capace di cogliere il potenziale di una città ancora fortemente sensibile alla valenza decorativa della sua arte locale.

NOTE

¹ Sul clima artistico e culturale della Palermo dell'Ottocento v. P. Palazzotto, *Revival e società a Palermo nell'Ottocento – Committenza, architetture, arredi tra identità siciliana e prospettiva nazionale*, Palermo 2020.

² *I gessi della Civica Galleria d'Arte Moderna*, a cura di A. Greco; contributi M. De Micheli- A. Purpura, Palermo 1999, pp. 11-12.

³ P. Barbera, *Monumento e città nella Palermo post-unitaria*, in *L'architettura della memoria in Italia; cimiteri, monumento e città 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, Milano 2007, p. 299.

⁴ P. Gulotta, *Lo Square nel Piano di Santa Oliva*, in "Prime Pagine", I, 1, Palermo 1981, p. 52.

⁵ S. Valenti, *Sulla costruzione del teatrino di musica di Piazza Castelnuovo*, Palermo 1876, p. 3.

⁶ F. Di Pietro, *Salvatore Valenti: scultore palermitano (1835-1903)*, Palermo 1933, p. 25.

⁷ R. La Duca, *Il palco per la musica*, in *La città perduta*, terza serie, Palermo 1977, pp. 50-51.

⁸ S. Valenti, *Sulla costruzione...*, 1876, p. 3.

⁹ G. Pirrone, *Palermo, una capitale; dal Settecento al Liberty*, Milano 1989, p. 48.

¹⁰ C. De Seta-L. Di Mauro, *Palermo*, Roma 1980, p. 151.

¹¹ A tal proposito v. C. A. Alphand, *Les Promenades de Paris*, Paris 1873.

¹² F. Pollaci Nuccio, *L'Esposizione Nazionale e le sue adiacenze*, Palermo 1892, p. 68.

¹³ AGDA, *Fontana monumentale al senatore Ignazio Florio 1893-1897*, s. 3-4-2.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M.C. Sirchia-E. Rizzo, *Il Liberty a Palermo*, Palermo 1992, p. 46.

¹⁶ P. Barbera, *Monumento e città...*, 2007, p. 301.

¹⁷ AGDA, *Fontana monumentale al senatore Ignazio Florio 1893-1897*, s. 3-4-2.

¹⁸ A. Lo Forte Randi, *Mostra regionale di belle arti in Palermo*, in "Natura ed arte", XVI, 1894-95, p. 326.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 323-329.

²⁰ ASCPa, *Deliberazioni del Podestà*, 3382, 11 giugno 1935.

²¹ ASCPa, *Deliberazioni del Podestà*, 3441, 11 giugno 1935.

²² BCRS, "L'Ora", 13 luglio 1935, p. 4.

²³ BCRS, "L'Ora", 31 agosto 1935, p. 4.

²⁴ ASCPa, *Deliberazioni del Podestà*, 3203, 10 giugno 1936.

²⁵ L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani – scultura*, Palermo 1994, p. 67.

²⁶ *Esposizione Nazionale del 1898, Catalogo delle Belle Arti; maggio-ottobre*, Torino 1898, p. 27.

²⁷ G. Blandi, *La statuaria di Palermo*, Palermo 1989, p. 245.

²⁸ L. Sarullo, *Dizionario degli artisti...*, 1994, p. 67.

²⁹ M.C. Di Natale, *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia 1934-1937; Cultura tra critica e cronache*, Caltanissetta 2006, p. 139.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ASCPa, *Deliberazioni del Podestà*, 3203, 10 giugno 1936.

³² F. Pottino, *Antonio Ugo. Scultore 1870-1950*, Palermo 1956, p. 9.

³³ *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, catalogo a cura di F. Mazzocca-G. Barbera-A. Purpura, Cinisello Balsamo 2007, p. 408.

³⁴ ASBCAPa, s. 4-1-1, 1940.

³⁵ ASGAMPa, 26 gennaio 1967.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
giugno 2024
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