

Palazzo
ABATELLIS

Palazzo
MIRTO

Oratorio
dei
BIANCHI

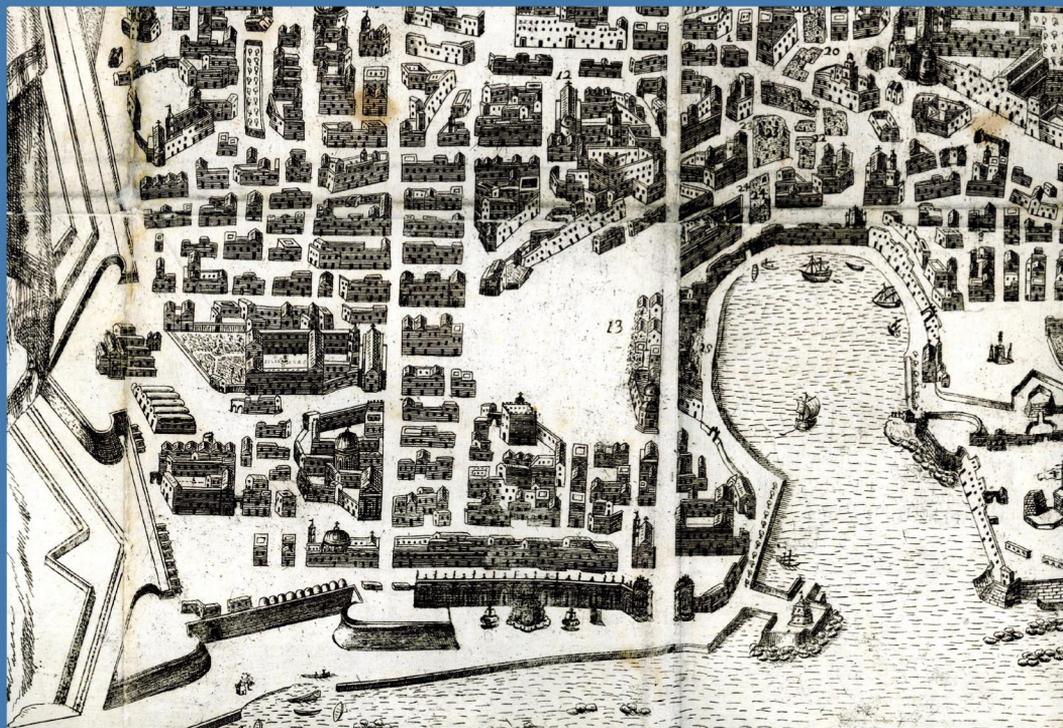
Kalsa

IL QUARTIERE DELLA KALSA A PALERMO

Dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali

atti *ciclo di conferenze e attività di aggiornamento per docenti*

Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis
Gennaio-Maggio 2012



Alla collega
Maria Ausilia Costantini



Galleria Interdisciplinare
Regionale della Sicilia
di Palazzo Abatellis

Il quartiere della **Kalsa** a Palermo

Dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali

atti del ciclo di conferenze e attività di aggiornamento per docenti

Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis
gennaio-maggio 2012

A cura di:
Giovanna Cassata
Evelina De Castro
Maria Maddalena De Luca



Regione Siciliana
Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana
Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

Il quartiere della Kalsa a Palermo: dalle architetture civili e religiose delle origini alle attuali articolate realtà museali: atti del ciclo di conferenze e attività di aggiornamento per docenti : Palermo, Galleria interdisciplinare regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, gennaio-maggio 2012 / a cura di Giovanna Cassata, Evelina De Castro, Maria Maddalena De Luca. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2013.
ISBN 978-88-6164-222-5
1. Kalsa <Palermo> - Atti di congressi. I. Cassata, Giovanna <1956->.
II. De Castro, Evelina <1963->. III. De Luca, Maddalena <1967->.
720.9458231 CDD-22 SBN Pal0258739

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

IL QUARTIERE DELLA KALSA A PALERMO
DALLE ARCHITETTURE CIVILI E RELIGIOSE DELLE ORIGINI ALLE ATTUALI ARTICOLATE REALTÀ MUSEALI
ATTI DEL CICLO DI CONFERENZE E ATTIVITÀ DI AGGIORNAMENTO PER DOCENTI

Palermo, gennaio-maggio 2012
Palazzo Abatellis
Oratorio dei Bianchi
Palazzo Mirto

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI E DELL'IDENTITÀ SICILIANA
Servizio Promozione e Valorizzazione
Unità Operativa 28, Attività di educazione permanente
Servizio Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis
Unità Operativa 4, Museo Regionale di Palazzo Mirto e Osservatorio paleontologico di
Palermo, biblioteca, identità siciliana, educazione permanente e promozione culturale

COMITATO SCIENTIFICO
Vincenzo Abbate
Gaetano Bongiovanni
Vincenzo Guarrasi
Paola Marini
Vincenzo Scuderi
Maria Antonietta Spadaro

CURA SCIENTIFICA
Giovanna Cassata
Evelina De Castro
Maria Maddalena De Luca

REDAZIONE
Antonella Francischiello
Valeria Gerbasi
Salvina Sanò

SEGRETERIA TECNICO-AMMINISTRATIVA
Domenico Martines
Maria Concetta Piparo
Rosanna Serio

GRAFICA E IMPAGINAZIONE
Francesco Manuli

STAMPA
Officine Tipografiche
Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)

REFERENZE FOTOGRAFICHE
Foto fornite dagli autori.
Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castevecchio, Verona.
Archivio fotografico Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo.
Centro Carlo Scarpa Archivio di Stato di Treviso.

GALLERIA INTERDISCIPLINARE REGIONALE DELLA SICILIA
DI PALAZZO ABATELLIS, PALERMO

Direttore

Giovanna Cassata

UNITÀ OPERATIVA 1

Staff, risorse umane e formazione, contabilità e sicurezza

Grafica e sito web

Francesco Manuli

Gestione amministrativa

Francesco Brusca

Paolo Fioravante

Personale

Marco Arcoleo

Tommasa Giunta

Archivio Generale

Liborio Minio

Ragioneria

Vito Fellino (consegnatario)

Antonino Galletti (vice consegnatario)

Collaboratori

Angelo Graziano

Anna Pino

Centralino

Rosario Ribaudò

Personale di Tutela e vigilanza dell'Amministrazione Regionale di Palazzo Abatellis, Palazzo Mirto e Oratorio dei Bianchi

Personale di custodia della Società Consortile Sicilia e Servizi S.p.A. di Palazzo Abatellis, Palazzo Mirto e Oratorio dei Bianchi

Coordinatori dei servizi di vigilanza

Benedetto Di Giovanni

Simone Romano

UNITÀ OPERATIVA 2

Conservazione ed esposizione dei beni

Evelina De Castro

Dirigente responsabile

Gabinetto disegni e stampe

Antonella Francischiello

Depositi opere d'arte

Salvatore Pagano

Laboratorio fotografico

Calogero Cordaro

Giuseppe Di Lorenzo

Stefano Vinciguerra

UNITÀ OPERATIVA 3

Inventario, catalogo, depositi esterni e laboratorio di restauro

Patrizia Cancerni

Dirigente responsabile

Manutenzioni e sicurezza

Francesco Orecchio

Laboratori di restauro opere d'arte

Rosario Barreca

Arabella Bombace

Marcella Glorioso

Concetta Greco

Antonietta Leto

Bianca Pastena

Barbara Risica

Collaboratore

Francesca Sciafani

Laboratorio di restauro tessuti

Eliana Andriolo

Falegnameria

Vincenzo La Porta

Antonino Sciortino

Catalogazione

Luigi Colucci

Antonina Balistreri

Domenico Codacco

Maria Mattina

Maria Concetta Piparo

Maria Concetta Sardella

Lucia Scalia

Rosanna Serio

Fioriana Ruta

UNITÀ OPERATIVA 4

Museo Regionale di Palazzo Mirto, Osservatorio paleontologico di Palermo, biblioteca, identità siciliana, educazione permanente

Maddalena De Luca

Dirigente responsabile

Biblioteca e URP

Valeria Gerbasi

Salvina Sanò

Didattica

Angelo Di Garbo

Concetta Giannilivigni

Antonino Lo Cicero

Segreteria, manutenzioni e sicurezza

Santo Cillaroto

Domenico Martines

Giuseppe Mendola

INDICE

- 10 Premessa di Giavanna Cassata
- 12 Prefazione di Assunta Lupo
- 15 Patrizia Sardina
Ceti dirigenti, società ed economia del quartiere Kalsa nei secoli XIV e XV
- 29 Evelina De Castro
"Tavolette fuori posto"
Dalla Sala Magna dello Steri alle collezioni di Palazzo Abatellis
- 37 Aldo Casamento
Forma e significato del quartiere della Kalsa nella storia urbanistica di Palermo tra Medioevo ed età moderna
- 47 Maurizio Vesco
Un nuovo assetto per il quartiere della Kalsa nel Cinquecento: l'addizione urbana del piano di porta dei Greci
- 67 Vincenzo Guarrasi
La Kalsa: spazi effimeri e città storica
- 79 Maria Antonietta Spadaro
Rivedremo l'altare di Antonello Gagini allo Spasimo?
Aggiornamenti sulle ricerche intorno all'Altare dello Spasimo
- 91 Stefano Piazza
Il progetto seicentesco di palazzo San Marco-Mirto e le dimore nobiliari del quartiere Kalsa a Palermo
- 105 Pierfrancesco Palazzotto
La compagnia dei Bianchi e gli oratori come segno e memoria della realtà sociale e culturale della Kalsa
- 119 Marco Rosario Nobile
Chiese della Kalsa tra XV e XVI secolo
- 127 Paola Marini
Palazzo Abatellis e i musei di Carlo Scarpa
- 137 Nadia Barrella
Le ragioni di un museo: alcune riflessioni sulla fondazione del Museo Civico Gaetano Filangieri di Napoli
- 149 Gaetano Bongiovanni
Elia Interguglielmi a Palazzo Mirto e altri episodi decorativi del Settecento
- 165 Maddalena De Luca
Note sulla decorazione e gli arredi di Palazzo Mirto nella seconda metà del Settecento attraverso le testimonianze d'archivio
- 173 Laura Cavazzini
Lippo Memmi in Sicilia
- 185 Lucia Caterina
Arte orientale per l'esportazione in Europa

PREMESSA

Giovanna Cassata

Gli incontri didattici a Palazzo Abatellis sono stati degli appuntamenti che hanno rinnovato negli anni i contatti con i docenti e con gli specialisti del settore. Proseguire questo percorso congiunto, che ha creato un rapporto tra il Museo ed il mondo della Scuola, preposto alla formazione culturale dei giovani, è stato un compito impegnativo, ma anche un grande privilegio.

L'idea di proporre un ciclo di incontri di aggiornamento dedicato al quartiere della Kalsa è nata nel momento in cui si è avviata la nuova struttura museale interdisciplinare, dettata dal nuovo assetto organizzativo del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali ed i tre siti museali che lì sono ubicati, sono stati unificati per la tutela e la gestione.

Con l'esigenza di valorizzare il patrimonio culturale della Regione, presente all'interno del quartiere, si è ritenuto utile strutturare un programma didattico con interventi, che disegnando la storia della Kalsa, potevano contribuire ad approfondire e promuovere la conoscenza dei tre edifici monumentali e del prezioso patrimonio che li caratterizza. Il significativo e specialistico contributo dei numerosi studiosi, docenti universitari e direttori di musei, che gentilmente hanno accettato l'invito a partecipare alle conferenze e che hanno consegnato i testi degli interventi per realizzare questa pubblicazione, ha messo in risalto con documenti ed analisi critiche nuove, le valenze architettoniche e storico-artistiche della Kalsa e le problematiche del contesto socio-urbanistico.

Numerose sono state le relazioni che hanno preso in esame sia il ruolo assunto dalla Kalsa nella storia urbanistica della città in quanto luogo privilegiato della politica, della finanza e della cultura, sia la presenza di alcuni ceti sociali e maestranze artigianali che, tra il XIV ed il XV secolo, reggevano l'economia del quartiere.

Sono stati ricostruiti e guardati con nuove prospettive gli importanti interventi urbanistici di potenziamento delle difese cittadine verso mare e di ampliamento del quartiere della Kalsa dal cinquecentesco complesso di Santa Maria dello Spasimo all'antica Porta dei Greci. Tra le vicende costruttive del complesso monumentale dello Spasimo, è stato riaffrontato il problema della mancata ricostruzione dell'altare di Antonello Gagini.

Particolare attenzione è stata rivolta ai numerosi cantieri di edifici religiosi, complessi conventuali e dimore nobiliari avviati tra il XV ed il XVI secolo, interessanti per la diversificazione tipologica legata non soltanto alla funzione, ma soprattutto alla committenza religiosa, aristocratica ed imprenditoriale che vi risiedeva.

Ricostruendo la cultura, che in varie forme è fiorita nel corso dei secoli ed è circolata in questo storico quartiere, non poteva mancare un intervento che ha messo in evidenza le forti contraddizioni che oggi caratterizzano il recupero e la tutela della Kalsa ed in generale di tutto il centro storico di Palermo, il "conflitto tra la società del presente e la memoria".

I contributi scientifici sono stati quindi rivolti alle sedi storiche dei tre siti della Galleria ed a caratterizzare il patrimonio e le collezioni: l'Oratorio dei Bianchi, il più grande e prestigioso ambiente della città che ospitava la compagnia dei nobili per eccellenza che godeva di privilegi fuori dall'ordinario; Palazzo Mirto, dimora dei Filangeri, conti di San Marco, poi Principi di Mirto, con le complesse e interessanti vicende costruttive e le preziose collezioni e decorazioni pittoriche; Palazzo Abatellis, su via Alloro, storico asse del quartiere della Kalsa, dimora di Francesco Abatellis e sede della Galleria dal 1954, caratterizzato, oltre che dalle collezioni d'arte medievale e moderna, dall'allestimento museografico di Carlo Scarpa che in questa occasione è stato messo a confronto con quello del Museo di Castelvecchio di Verona.

Seppur non programmati nel calendario di interventi, ed in assenza di alcuni contributi, si è ritenuto interessante inserire nel volume recenti studi su opere delle collezioni di Palazzo Abatellis e di Palazzo Mirto con nuove o rivedute valutazioni critiche.

La Galleria, con la grande responsabilità di gestire alla Kalsa un patrimonio architettonico e storico artistico unico, è riuscita con fondi assessoriali e grazie ad Assunta Lupo, preposta all'Unità di coordinamento delle attività di Educazione permanente del Dipartimento, a dare, ancora una volta, un contributo per conoscere i nuovi studi e riflettere, sulle adeguate scelte da fare per conservare e valorizzare il territorio storico della Kalsa, ormai fortemente modificato.

Un particolare ringraziamento va a Maddalena De Luca, responsabile della sezione Didattica e ad Evelina De Castro, responsabile della sezione Conservazione, per il prezioso contributo dato all'individuazione dei temi da inserire nel percorso didattico e per la gestione degli incontri.

Un ringraziamento va anche al personale tutto della Galleria interdisciplinare per la collaborazione alla complessa organizzazione e promozione di ogni singolo appuntamento nelle diverse sedi della Galleria.

PREFAZIONE

Assunta Lupo (Dirigente Unità Operativa 28 Dipartimento Beni Culturali e Identità Siciliana)

Nella mia adolescenza ho vissuto al centro del quartiere Kalsa, al numero 50 di via Alloro, palazzo Pandolfina Monroy recuperato, non filologicamente restaurato, ad uso abitativo dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Ciò accadeva in un tempo in cui la via non aveva ancora conosciuto l'ulteriore stato di degrado successivo alla metà degli anni '60, dal quale sta, lentamente riemergendo. Via Alloro era animata da una vita quotidiana intensa: c'erano molte botteghe di artigiani e gli ambulanti passavano ogni giorno con i loro carretti a magnificare, con la tipica voce lamentosa, la propria merce. Rari turisti si dirigevano verso la marina osservati quasi come alieni dai ragazzini impegnati in giochi di strada.

Frequentavo la scuola media alla "Principessa Elena" in piazza Croce dei Vespri. Non avevo assolutamente l'idea del valore storico ed artistico del complesso edificio che ospitava l'istituto, ora Galleria d'Arte Moderna. Lì, agli inizi del Novecento, Luigi Natoli aveva insegnato presso il Regio Liceo Ginnasio Umberto I, mentre, ai miei tempi, Luchino Visconti ne aveva fatto la base operativa per le scene del ballo a Palazzo Ganci. Tornando a casa, attraversando piazza Aragona, passavo davanti al mitico Hotel Patria. Un fabbricato fatiscente occupava lo spazio di quello che sarebbe poi divenuto un giardino dell'Alloro di pura invenzione. Più in là lo scalone di Palazzo Bonagia era sommerso dalle ortiche e Palazzo Sambuca mostrava solo le rovine, fra le quali si aggiravano i galli di un improvvisato pollaio. La campana della chiesa della Gancia dava il ritmo alle giornate e poi lì accanto, Palazzo Abatellis, scrigno di tesori ancora amministrati dallo Stato, si apriva agli ancora pochi consapevoli utenti desiderosi di conoscerne il patrimonio.

A sinistra, nella parallela via Lungarini, il palazzo dei Filangieri di Mirto, circondato di un alone di mistero e ignoto ai più, teneva sempre chiuso il grande portone e nulla faceva trapelare le meraviglie che una ventina di anni dopo sarebbero state donate alla Regione.

A quel periodo risale, come ho già avuto modo di raccontare, la mia prima visita alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, per merito di un professore lungimirante e appassionato sostenitore dei metodi didattici introdotti dalla nuova scuola media che innalzava per tutti l'obbligo scolastico.

Altro ancora potrei narrare degli anni felici dell'adolescenza vissuta nel quartiere Kalsa, fra brandelli di cielo azzurro, odore di mare e voglia di storie antiche, ma qui mi fermo perché penso che quanto ho scritto spieghi il perché di tante scelte personali e nello stesso tempo definisca una delle tante motivazioni che stanno alla base del progetto "Scuola Museo", da più di vent'anni la principale attività di educazione al patrimonio svolta dagli Istituti regionali dei beni culturali.

Promuovere il patrimonio culturale significa infatti, fra l'altro, collegare la memoria al futuro con l'intento di favorire una maggiore conoscenza e fruizione dei beni per educare alla salvaguardia degli stessi. E se la memoria è riconosciuta come valore universale, la tutela, conservazione, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale ne sono gli elementi fondanti.

La Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, prima fra tutti in ordine di tempo, si è aperta alle attività del progetto "Scuola Museo", contribuendo alla formazione di docenti ed alunni, offrendo molteplici itinerari sulle collezioni e sulla storia dell'edificio ed attuando laboratori aperti alla sperimentazione di approcci personali all'opera d'arte. I corsi di formazione organizzati nel tempo sono stati frequentati da moltissimi insegnanti e hanno prodotto un aumento esponenziale delle visite e delle attività laboratoriali.

Il percorso didattico sul quartiere della Kalsa, inserito nel progetto "Scuola Museo" per l'anno scolastico 2011/ 2012 e che completa la lunga serie di itinerari già dati alle stampe, si è rivelato particolarmente importante in quanto ha evidenziato in maniera estremamente dettagliata la relazione fra il Museo e il territorio circostante, cuore della città, ed esso stesso Museo diffuso.

La Galleria, l'Oratorio dei Bianchi, Palazzo Mirto che adesso sono parte di unico polo museale, sono stati raccontati, nei seminari, come parte di un contesto in cui storia, arte, cultura, tradizioni formano un nesso inscindibile, da affrontare come è avvenuto, con un taglio interdisciplinare che ha consentito di approfondire i diversi argomenti proposti in forma veramente ampia e completa.

Gli atti dei seminari, che qui si raccolgono e che verranno resi fruibili anche sul web sono, di conseguenza, lo strumento privilegiato per i docenti, di ogni ordine e grado che intendano inserire nella loro programmazione questo percorso didattico che può essere preparato in tre fasi: la prima a scuola, la seconda per le strade del quartiere, la terza, finalmente al Museo, dove gli operatori potranno fornire assistenza ai gruppi. Nulla di nuovo, forse, rispetto a quanto pensato dal mio illuminato professore tanti anni fa. Ma mentre allora la Galleria nell'opinione comune, prima di tutto di quella degli abitanti della zona, veniva considerata quasi un corpo estraneo, adesso la maturata attenzione al patrimonio culturale fa sì che i musei come istituzione, a cominciare da Piazza Croce dei Vesperi verso la Galleria siano già tre, tutti di rilevante importanza e molto visitati, e che il quartiere, nel suo complesso, seppure lentamente, venga valorizzato per le ingenti risorse culturali.

Di conseguenza la pubblicazione degli atti risulterà sicuramente utile a quanti, non soltanto studenti, nell'ambito di una concezione non superata di educazione permanente al patrimonio culturale, intendano non soltanto conoscere, ma anche riflettere sull'identità della città e sulla necessità, ciascuno per quanto può, di salvaguardarne i caratteri essenziali che la rendono unica.

E sempre sulla scia dei ricordi ritengo che questa sia la sede adatta per ricordare Mariella Costantini, prematuramente scomparsa, che per tanti anni a Palazzo Abatellis si è occupata con passione della didattica, specie di quella rivolta ai bambini delle scuole elementari. Aspettava i ragazzini e gli insegnanti, con i quali aveva fissato l'appuntamento per una visita assistita, davanti alla Galleria. Prima li accompagnava intorno all'edificio e si fermava con loro davanti all'Oratorio dei Bianchi e poi si entrava in Galleria dove le opere d'arte erano presentate, a volte anche in rima.

Credo che tanti ragazzi di questa città, anche se forse ne sono inconsapevoli, le debbano molto.

Kalsa

CETI DIRIGENTI, SOCIETÀ ED ECONOMIA DEL QUARTIERE KALSA NEI SECOLI XIV E XV *

Patrizia Sardina

LA KALSA NEL TRECENTO: DA BORGO MARINARO A ROCCAFORTE DEI CHIAROMONTE

Sorta in epoca araba come cittadella fatimita, la *Calsa* è menzionata in una miniatura del *Liber ad honorem Augusti*, composto da Pietro da Eboli alla fine XII secolo, insieme al Cassaro e al Seralcadio¹. Nei documenti del Trecento il quartiere è denominato *Alcia*, *Halcia* e *Chalcia*, ma quest'ultimo termine è il più diffuso. Dopo la rivolta anti-angioina del Vespro e l'arrivo di Pietro III d'Aragona (1282), la Sicilia subì un profondo mutamento politico, soprattutto a partire dal lungo regno di Federico III (1296-1337) al quale succedettero il figlio Pietro II e il nipote Ludovico. Nel Trecento Palermo era divisa in cinque quartieri: Cassaro, Albergheria, Seralcadio, Kalsa e Porta Patitelli (o Conceria). Il governo cittadino aveva una durata annuale, entrava in carica il 1° settembre ed era presieduto da un baiulo (chiamato pretore a partire dal 1321), affiancato da sei giudici che si occupavano in prima istanza di cause civili, sei giurati addetti all'urbanistica, alla viabilità e ai rifiuti, sei maestri di *xurta* (o *magistri excubiarum*) con funzioni di sorveglianza e di polizia urbana, sei acatapani che controllavano prezzi, pesi, misure e qualità delle merci. Ogni quartiere eleggeva un rappresentante per ciascuna categoria di funzionari, tranne il Cassaro che ne designava due, poiché includeva anche la Galca dove era stato fondato in epoca normanna il Palazzo Reale². Fra i giudici e i giurati della Kalsa si segnalano parecchi esponenti di famiglie toscane attive nel commercio.

Durante il regno di Federico III tra i problemi quotidiani del quartiere Kalsa figura lo smaltimento dei rifiuti, poiché gli abitanti gettavano la spazzatura sotto le mura, tra Porta Polizzi e Porta Cordari, e alla marina si formavano cumuli d'immondizia alti quasi quanto le mura che venivano trascinati nel porto dalle piogge. Per ovviare alla disastrosa situazione, nel settembre del 1332 il sovrano ordinò: 1) di rimuovere la spazzatura dividendo a metà le spese tra gli abitanti dell'intera città e quelli della Kalsa, che avrebbero dovuto pagare in base al reddito; 2) di elevare il livello delle mura; 3) di rimuovere le scale utilizzate per gettare la spazzatura; 4) di vietare con un bando di gettare rifiuti sotto le mura, pena un'ammenda³.

Nella prima metà del Trecento, il quartiere dovette fronteggiare eventi drammatici, legati ai tre mali più temuti nel Medioevo: la guerra, la fame e la peste. Il quartiere fu toccato dalla lotta tra Aragonesi e Angioini. Nel 1325 le truppe di Carlo, duca di Calabria e figlio di Roberto d'Angiò, assediaron per tre giorni Palermo e si combatté tra Porta Termini e Porta dei Greci⁴. Nuove nubi si addensarono sulla città nel 1339, quando Benedetto XII lanciò contro l'isola l'interdetto e, alla difficile congiuntura politica, si aggiunse la carestia. Il 13 dicembre il popolo minuto assaltò *manu armata* diversi magazzini pieni di frumento posti alla Kalsa, presso la chiesa di Santa Maria della Catena (il cui nome derivava dalla catena conservata d'inverno in un magazzino appartenente alla città⁵). Tre giorni dopo

Pietro II entrò a Palermo, fece arrestare 200 persone e impiccare 5 rivoltosi⁶. La peste giunse in Sicilia durante il regno di Ludovico, portata a Messina da 12 navi genovesi⁷. A Palermo l'epidemia generò *cladem et mortalitatem*⁸ e toccò il suo picco nel febbraio del 1348⁹, mese in cui dettarono le ultime volontà al notaio Bartolomeo de Bononia, giacendo infermi a letto, otto abitanti della Kalsa, sei dei quali risiedevano in prossimità del porto poiché erano parrocchiani di San Nicolò della Kalsa (dei Latini, *de Francis, de Nav*), un tempo ubicata nell'attuale piazza Santo Spirito¹⁰, e fecero legati al vicino ospedale di San Bartolomeo. Quattro testatori scelsero come luogo di sepoltura San Nicolò, tre San Francesco, uno San Giacomo nell'attiguo quartiere Porta Patitelli¹¹. La Kalsa fu particolarmente colpita dalla peste non solo perché vicina al porto, ma anche per la presenza di parecchi mercanti esposti più degli altri al contagio.

La cinta muraria che proteggeva la Kalsa era allora intervallata da sei porte: Porta della Vittoria, corrispondente alla Bāb 'al-Fufūh della cittadella fatimita di Al-Hālisah descritta da Al-Idrīsī¹², Porta Termini, menzionata per la prima volta nel XII secolo, Porta dei Greci e Porta Polizzi citate a partire dalla fine del XIII secolo, Porta di Mare e Porta dei Cordari ricordate in documenti del Trecento¹³. Le mura e le porte richiedevano continui lavori di manutenzione, commissionati dai re o dall'*universitas*. In data anteriore al 22 aprile 1328 Federico III prese parte del giardino dei Teutonici, ubicato nei pressi di Porta Termini, *pro hedificando de novo menia ipsius urbis pro tuciori municione urbis predicte*¹⁴, prima del 21 agosto 1336 la città fece riparare il tetto di Porta Termini. Nel 1340 l'*universitas* decise di eseguire lavori nelle mura all'altezza di contrada Santa Maria della Catena; nel 1349 fece chiudere *cavernas et puntellos* delle mura di contrada Porta dei Greci, per evitare che durante la notte fossero estratte di nascosto vettovaglie senza pagare il diritto di esportazione, intaccando le scorte alimentari della città¹⁵.

Da Porta Termini e Porta dei Greci si dipartivano due grandi strade (*ruga magna Porte Grecorum e ruga magna Porte Thermarum*¹⁶), altre due traevano il loro nome dall'ordine dei Teutonici della Magione (*ruga nova de Alamannis e ruga nova Mansionis*), la *ruga Viridi* attestava la presenza di giardini¹⁷, la *ruga Malvalonis* (o *Malvalluni*), dietro la chiesa di San Francesco, rendeva ragione di un avvallamento accidentato¹⁸. Alcune strade e contrade derivavano la loro denominazione dalle attività artigianali prevalenti (*ruga di li Balistreri*¹⁹, *ruga di li Macharunari*²⁰, *contrata Sellariorum*²¹), altre dalla presenza di comunità straniere (*ruga di li Schisani*, *ruga de Lipari*, *ruga Pisarum*²²), altre ancora da persone note nel quartiere, ancora vive come il cavaliere Andrea de Lombardo (*contrata hospicii Andree de Lombardo*)²³ e il chirurgo Oliviero Lancia (*ruga magistri Oliveri medicus*)²⁴, o defunte come il nobile Enrico de Adam (*ruga habitacionis quondam nobilis Henrici de Addam*)²⁵ e il notaio Angelo de Confalono (*contrata hospicii condam notarii Angeli de Confalono*)²⁶.

La toponomastica e i contratti notarili attestano che un consistente numero di abitanti della Kalsa, soprattutto di contrada Porta dei Greci, praticava mestieri connessi al mare. Si andava dai semplici marinai, pescatori e cordai ai più facoltosi comiti (posti a capo

delle flottiglie pescherecce) e rais (ai quali il padrone della tonnara affidava la responsabilità di crociare, ossia di posizionare le reti nella zona più adatta²⁷). Fra le comunità legate alle attività marinare si segnalano i Liparitani, che vivevano nella *ruga de Lipari* ubicata in contrada Porta dei Greci, vicino alle mura della marina, dove abitavano il comito Ray de Griffis e l'artigiano Silvestro de Magistro Rogerio di Lipari²⁸. Numerosi erano anche gli Ischitani che nel 1312 si dedicavano alla pesca²⁹ e davano nome a un cortile e a una strada menzionati ancora nella seconda metà del XV secolo³⁰. Fra i *maestri excubiarum* della Kalsa ricordiamo il comito Andrea Spallitta³¹, il *magister* Federico Skisano³², il comito Pucio Vusso³³. La *ruga raysii Buccacii*, citata nel 1367, traeva il suo nome da un rais molto noto ed era caratterizzata da case, cortili dotati di pozzi, piccoli giardini³⁴. Un altro rais, Nicola de Carnilivario, possedeva una taverna alla Kalsa³⁵. In mezzo alla *ruga magna Greorum* c'era un pozzo³⁶ e una piccola strada conduceva al porticciolo di mezzo³⁷. La principale chiesa era San Nicolò dei Greci o *de la Carruba*, dietro la quale correva una *vanella* (piccola strada), con case solerate e terranee³⁸. Nella contrada figuravano beni immobili di persone qualificate come *nobills*, basti ricordare le case e il giardino di Manfredi Chabica³⁹, le case, il giardino e la *senia* (bindolo⁴⁰) di Filippo de Alagona⁴¹. La zona commerciale si trovava sul piano della Fieravecchia, collegata tramite la *ruga magna Porte Thermarum* all'omonima porta. Nella Fieravecchia, una parte della quale era anche detta *ruga Mineo*⁴², si concentravano grandi taverne, rifornite dalle vigne delle vicine contrade Porta Termini e Porta Sant'Agata, poste a ridosso della cinta muraria⁴³, macelli⁴⁴, botteghe di fabbri⁴⁵ e di altri artigiani, molte delle quali appartenevano a note famiglie della Kalsa (Lombardo, Bandino, Abbatellis, Pampara), alla Cattedrale di Palermo, all'ordine dei Teutonici, al monastero di San Martino delle Scale⁴⁶, fondaci, come quello di Bartolomeo de Ferro con una macelleria formata da quattro vani congiunti, un cortile con un pozzo e un pagliaio⁴⁷. Non mancavano eleganti abitazioni, come la *domus magna* di Giovanni de Abbatellis senior⁴⁸, giardini di giudici e mercanti⁴⁹. Lungo la vicina *ruga Pisarum* si distinguevano botteghe appartenenti a cavalieri, mercanti e notai⁵⁰.

Numerosi mercanti pisani abitavano in contrada San Francesco e avevano cappelle nella chiesa omonima, scelta come luogo di sepoltura anche da mercanti genovesi, catalani, amalfitani e da parrocchiani di San Nicolò della Kalsa⁵¹. La famosa compagnia bancaria fiorentina dei Peruzzi aveva costruito un *hospicium* (palazzo) nella strada dei Maccaronai dietro la chiesa di San Francesco⁵², dove si trovava il grande tenimento di case con cortile e pozzo di Bartolomeo de Altavilla, giudice della Magna Regia Curia⁵³. Rimangono poche, ma significative, opere pittoriche realizzate nel Trecento nella chiesa di San Francesco, come l'affresco raffigurante San Matteo Evangelista e San Gregorio (fig. 1) e la Madonna dell'Umiltà di Bartolomeo da Camogli, datata 1346 (fig. 2)⁵⁴. Vivevano di fronte al convento di San Francesco i fratelli Giacomo e Oliviero Lancia, rispettivamente medico fisico e chirurgo⁵⁵. Il *magister* Antonio di Simone Andrea, professore in scienza medicinale abitava in contrada Porta Polizzi⁵⁶. Dimorò temporaneamente



Fig. 1 - *San Matteo Evangelista e San Gregorio*, XIV secolo, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi



Fig. 2 - Bartolomeo da Camogli, *Madonna dell'Umiltà*, 1346, Palermo, Palazzo Abatellis

alla Kalsa anche il medico messinese Leonardo Salvacoxa, ospitato nelle case del defunto Enrico de Adam⁵⁷.

Altra importante istituzione religiosa della Kalsa era la Magione dei Teutonici, che tra il 1292 e il 1391 contava un consistente patrimonio immobiliare, formato dal grande giardino chiamato *Hartilgidie* (*Hârat al-djadîda*) protetto da un muro e coltivato a olivi e alberi da frutta, il giardino de Muto, due giardinetti, ventidue case, quattro botteghe nella Fieravecchia, un fondaco, due cassette e un casalino⁵⁸. L'ospedale principale del quartiere era San Bartolomeo della Kalsa, invece l'ospedale di Sant'Antonio di Porta Termini era ubicato al confine col quartiere Albergheria⁵⁹. Cospicui erano i beni del monastero di San Martino delle Scale, concentrati nel piano della Fieravecchia, nella *ruga Mineo* e in contrada Porta dei Greci⁶⁰.

Nel Trecento s'insediarono alla Kalsa i Chiaromonte che vi edificarono il proprio palazzo, denominato Steri, e trasformarono il quartiere in una zona residenziale abitata da clan familiari alleati e, in alcuni casi, imparentati fra loro (Costantino, Pampara, Michaele, Chabica, Federico)⁶¹. La fortuna dei Chiaromonte ebbe inizio con il matrimonio tra Federico e Marchisia Prefolio, grazie al quale ebbero Caccamo. L'ascesa sociale continuò con i tre figli della coppia: Manfredi sposò Isabella Musca, dalla quale ottenne la contea di Modica, Giovanni il Vecchio prese in moglie Lucca Palizzi, appartenente a

una nota famiglia messinese, Federico convolò a nozze con Giovanna de Camerario, figlia del messinese Cacciaguida, di origini ghibelline⁶². La potente famiglia radicò il suo potere a Palermo nella seconda metà del Trecento, quando il conte di Modica Federico Chiaromonte, figlio di Giovanni il Vecchio, assunse il controllo della città⁶³. Non a caso,

nell'anno indizionale 1361-1362 ricoprì la carica di pretore un abitante della Kalsa: il cavaliere Giovanni de Michaelae⁶⁴, che apparteneva alla parrocchia di San Nicolò della Kalsa, dove Giovanni Chiaromonte il Vecchio edificò la cappella del SS. Crocifisso e fu tumulato insieme alla moglie Lucca Palizzi (fig. 3)⁶⁵. Un altro abitante della Kalsa, il mercante e banchiere pisano Ranieri de Federico, divenne cavaliere e fu maestro portolano e luogotenente del maestro giustiziere Federico Chiaromonte⁶⁶.



Fig. 3 - Tomba di Lucca Palizzi, XIV secolo, Palermo, Chiesa di Santa Maria della Catena

Tra il 1366 e il 1368 il conte di Caccamo Giovanni Chiaromonte, figlio di Enrico, governò Palermo col titolo di *rector*. Alla morte di Giovanni, il controllo della città passò all'ammiraglio Manfredi Chiaromonte, che ereditò le contee di Caccamo e Modica, fu nominato duca di Gerba e divenne vicario della regina Maria, figlia di Federico IV (morto nel 1377), insieme con Artale Alagona, conte di Mistretta, Francesco Ventimiglia, conte di Geraci, e Guglielmo Peralta, conte di Caltabellotta⁶⁷. Nel governo di Palermo Manfredi fu affiancato dal succitato cavaliere Giovanni de Michaelae, più volte pretore, e da altri componenti della medesima famiglia che ricoprirono il ruolo di giudici⁶⁸. Il tesoriere di Manfredi era Federico de Federico, figlio di Ranieri e Fiorenza de Lombardo, la cui cappella, denominata San Salvatore, si trovava nella chiesa di San Francesco dov'è tutt'ora visibile lo stemma di famiglia (fig. 4)⁶⁹. Manfredi commissionò ai pittori Cecco di Naro, Simone da Corleone, Pellegrino Dareno il soffitto ligneo della Sala Magna dello Steri, realizzato tra il 1377 e il 1380, che è stato letto come un'enciclopedia della cultura medievale e dove compaiono scene bibliche, leggende medievali ed episodi dei



Fig. 4 - Cappella Federico, XIV secolo, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi

cicli letterari carolingio troiano, bretone (figg. 5-7)⁷⁰. Scelse come luogo di sepoltura San Nicolò della Kalsa e con il suo pomposo e dispendioso funerale complicò ulteriormente la già critica situazione finanziaria. Alla sua morte (1391) le cariche di ammiraglio e vicario del regno passarono ad Andrea Chiaromonte che, dopo lo sbarco in Sicilia di Martino il Vecchio, duca di Montblanc, del figlio Martino il Giovane e della moglie Maria, re e regina di Sicilia, si ribellò e nel 1392 fu decapitato a Palermo. Lo Steri venne confiscato e trasformato in residenza regia, ma nel luglio del 1393 Enrico Chiaromonte riconquistò la città e s'insediò allo Steri fino al marzo del 1397, quando dovette fuggire da Palermo e le bandiere regie tornarono a sventolare⁷¹. Il Trecento volgeva ormai al termine e l'epoca dei Chiaromonte era definitivamente tramontata.



Fig. 5 - *Giasone e gli Argonauti*, 1377-1380, Palermo, Sala Magna dello Steri



Fig. 6 - *Tristano e Isotta*, 1377-1380, Palermo, Sala Magna dello Steri



Fig. 7 - *Storia di Elena di Narbona*, 1377-1380, Palermo, Sala Magna dello Steri

L'EVOLUZIONE DEL QUARTIERE KALSA NEL QUATTROCENTO

Il nuovo secolo iniziò in modo infausto poiché al terremoto politico causato dalla restaurazione del potere regio, col suo seguito di condanne, confische e vendette contro i sostenitori dei Chiaromonte, si aggiunse la peste che nella primavera del 1401 toccò anche la Kalsa⁷². La morte di Martino il Giovane (1409) e, a breve distanza, del padre Martino il Vecchio (1410) determinò una lunga crisi dinastica e inferse un duro colpo all'isola, che si divise tra i partigiani dell'energica e combattiva Bianca di Navarra, vedova di Martino il Giovane, e del suo alleato Sancho Ruiz de Lihori, luogotenente generale, e i fautori di Bernat Cabrera, conte di Modica e maestro giustiziere, con conseguenze molto pesanti per Palermo, dove la lotta di fazione imperversò duramente⁷³. Dopo l'ingresso di Bernat Cabrera e la fuga precipitosa della regina, gli ufficiali cittadini furono sostituiti e alla Kalsa il giurato Simone Paruta fu rimpiazzato da Francesco Ventimiglia. Le somme di denaro erogate nel gennaio del 1412 a Tommaso de Chipriano, balestriere di Porta dei Greci, Blasio Palumba, Giovanni de Balsamo e Thommeo Manaxu, custodi di Porta dei Greci, e ai balestrieri di Porta Termini attestano la partecipazione della Kalsa alle concitate fasi della lotta fra Bernat Cabrera e la regina Bianca, asserragliata allo Steri⁷⁴. Cinque mesi dopo Ferdinando I Trastámara fu eletto re di Aragona e di Sicilia a Caspe e l'isola fu inglobata nel Regno d'Aragona. Dopo soli quattro anni di regno Ferdinando I morì e salì al trono il figlio Alfonso V (1416-1458), che nel 1442 riuscì a conquistare Napoli, approfondendo nell'impresa ingenti risorse economiche a discapito della Sicilia, dove cariche e terre demaniali furono svendute per fare cassa. Alla morte di Alfonso V la Sicilia passò al fratello Giovanni II, al quale succedette il figlio Ferdinando II, che sposò Isabella di Castiglia, con la conseguente nascita del Regno di Spagna. Il cambio di dinastia non valse certo a risolvere l'annoso e tristemente attuale problema della spazzatura, così nel 1424 il pretore e i giurati emanarono un bando per impedire che si gettasse immondizia attorno alla chiesa di Sant'Antonio di Porta Termini, pena un'onza da destinare alle mura della città⁷⁵. Altra emergenza tipica delle città medievali era il transito delle carrozze, che deformava continuamente le strade di Palermo. Quindi, nel 1417 i viceré regolamentarono il percorso stabilendo, fra l'altro, che per trasportare la legna nei trappeti le carrozze entrassero per Porta dei Greci o Porta Termini e, costeggiando le mura, attraversassero la marina, la pescheria, il magazzino di San Bartolomeo e il molo⁷⁶. Fra le questioni aperte ricordiamo la presenza di prostitute. Su richiesta del sarto Simone de Balistario e degli abitanti di una *vanella* pubblica della Kalsa, nel 1420 i giurati ingiunsero a Manfredi de Lancavalerio e al *magister* Blasio Barrilaro di chiudere entro otto giorni la porta del loro cortile sito nei pressi dello Steri, dove vivevano alcune meretrici, poiché si apriva su una *vanella* posta di fronte alla porta del palazzo del nobiluomo Giovanni Martino Spallitta, dove abitavano persone di buona fama, e si doveva impedire che le prostitute passassero dalla porta e avessero *praticam nec conversacionem cum dictis viris et mulieribus*⁷⁷. Quanto al ben più cogente problema della difesa, nel 1417 il capitano ingiunse a tutti i portieri della città, inclusi quelli di Porta Termini e Porta dei Greci, di non esportare armi

grandi e piccole, corde e canapa, pena la vita⁷⁸. Nel bando emanato dal viceré nel 1424, per dare disposizioni al capitano, al pretore, ai giudici e ai giurati sullo schieramento di balestrieri e armigeri nei diversi quartieri, si stabilì che gli uomini della Kalsa destinati alla difesa di porte, torri e verdesche si posizionassero lungo la linea delimitata dalle mura poste al di sotto del Castello a mare, il porto, Porta dei Greci e Porta Termini⁷⁹.

Quali cambiamenti determinò nel tessuto urbano e nella composizione sociale della Kalsa l'avvento dei Trastámara? Il piano della Fieravecchia, puntellato di botteghe, taverne e fondaci appartenenti a note famiglie toscane di origine mercantile, come gli Abbatellis, e a monasteri⁸⁰ rimase il cuore pulsante delle attività commerciali. Taverne e macelli restarono le attività più redditizie, così una fornace per la produzione *charamidorum* (tegole e mattoni⁸¹) fu trasformata in taverna con annesso un grande macello⁸². Dietro lo Steri, divenuto ormai sede regia, si segnala la presenza della *calcaria* (fornace) *magni hospicii* regi gestita da Simone Ricio e di abitazioni modeste dove vivevano personaggi dai soprannomi emblematici, come la piccola casa terranea di Giovanni de Filippo, detto Lu Checù, e il cortile di Machaldu di Lu Smidullatu, accanto ad abitazioni più confortevoli come quelle situate alla fine della *vanella de la Calcara* appartenenti al rais Bartolo de Petro Ioanne⁸³, che nel 1480 aveva in casa sei figli e tre schiavi⁸⁴. Nella vicina *ruga magna Grecorum* si distinguevano dimore di elevata fattura, come la casa solerata con finestra a colonna, due porte finestre, *astraco* (terrazzo) e pergolato che Manfredi de Calvellis lasciò in eredità al monastero di San Martino, o il tenimento di case del tesoriere Antonio Sin sito nella *ruga de li Ischisani*, ma non mancavano edifici ormai fatiscanti. Basti ricordare un tenimento di case in rovina ubicato di fronte alla taverna di mastro Aloisio, che confinava con la casa di Antonio Sin e con quella del rais Bartolo⁸⁵. Fra gli abitanti della Kalsa che attraversarono indenni la bufera abbattutasi su Palermo in seguito alla fine della signoria dei Chiaromonte figura il cavaliere Ubertino la Grua, figlio del mercante pisano Colo e della siciliana Suriana de Lombardo, che fu al contempo barone e burocrate, poiché nel 1394 ricoprì la prestigiosa e remunerativa carica di maestro razionale e nel 1397 divenne barone di Carini. La sua casa si trovava in contrada San Francesco nella via dei *Maccharunari* e, pur essendo parrocchiano di San Nicolò della Kalsa, Ubertino volle essere sepolto a San Francesco con l'abito dei minori. La figlia Ilaria sposò il cavaliere catalano Gispert Talamanca⁸⁶, che fu incluso nella cedola dei candidati all'elezione del 1407-1408 per il quartiere Kalsa, insieme con il *dominus* Ruggero Paruta e il notaio Luca Pullastra,⁸⁷ i cui beni erano stati depredati dai ribelli. Lo Steri dei Peruzzi posto in via de *Maccharunari*, di fronte al palazzo di Ubertino La Grua, passò alla famiglia Omodei. Nel 1435 vi abitava Giovanni de Omodei e la porta detta di *lu cortiglu* era affacciata sulla *ruga di la Talamanca*, che traeva il suo nome dalla famiglia del succitato Gispert, genero di Ubertino La Grua⁸⁸. Gli Omodei già attivi nel Trecento nell'amministrazione cittadina come giudici della Kalsa, nel Quattrocento furono giurati⁸⁹. In seguito al matrimonio fra Aloisia, figlia di Ranieri Federico, e Puccio Omodei, la cappella San Salvatore, edificata dai Federico a San Francesco, passò agli Omodei e

nel 1498 vi fu posto il sepolcro realizzato per la terziaria francescana Elisabetta Omodei (fig. 8)⁹⁰.

Nell'anno indizionale 1480-1481 il giurato Giovanni de Adam ordinò un censimento che fotografa in maniera puntuale il volto della Kalsa alla fine del Quattrocento sul piano quantitativo e qualitativo. Si contavano 933 fuochi, ossia famiglie, gli abitanti erano in totale 4.035. Il censimento cominciò da Santa Maria della



Fig. 8 - Tomba di Elisabetta de Omodei, 1498, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi

Catena, proseguì a San Bartolomeo, quindi a San Nicolò *lu grandi*, ossia dei Latini, San Francesco, la Magione e terminò nella Loggia dei Pisani. Facevano parte del ceto feudale Federico Abbatellis, barone di Cefalà,⁹¹ la cui situazione economica era tutt'altro che florida a causa delle doti di paraggio costituite per le zie e della vitamilizia che l'obbligò ad assicurare ai fratelli cadetti un tenore di vita adeguato,⁹² e Giovanni Antonio Spatafora, barone di Solanto, mentre il mercante e banchiere Guglielmo Aiotamicristo sarebbe diventato barone di Calatafimi e Misilmeri e signore di Favara qualche anno dopo. Fra le otto persone qualificate genericamente come nobili appartenenti a famiglie in vista alla Kalsa già nel Trecento, segnaliamo Cola Chabica, Antonio e Federico Ventimiglia, Giovanni de Omodei.

Significativo era il numero di alti burocrati impegnati negli uffici centrali del regno, oltre al succitato Giovanni de Adam luogotenente del conservatore, abitavano alla Kalsa il protonotaro Mariano Alliata, il maestro razionale Giacomo Bonanno, il luogotenente del maestro giustiziere Archimbau Leofanti, un referendario, cinque segretari regi e un mastro notaio della Magna Regia Curia. Lavorava per il comune di Palermo il secreto Federico Crispo. Il ceto giuridico era rappresentato dai dottori in legge Giacomo Lu Chirco, Nicola Sollima, Paolo di Peri e dal noto giurista Filippo Perdicaro. Quanto ai ceti medi e alle attività legate al commercio, si annoveravano ventinove notai, un solo medico, messer Giacomo de Aragona, cinque mercanti, tre dei quali stranieri (un veneziano, un aragonese, un catalano), 139 artigiani e tre rais. In fondo alla scala sociale si collocavano gli schiavi che erano ben 513. La famiglia più numerosa era quella di Giuliano Riggio che contava 31 persone, incluso il capofamiglia. Oltre alla madre, ai sei fratelli e alle quattro sorelle di Giuliano, abitavano con lui madonna Antonia e madonna Violante, la nutrice, il maestro di *li pichurilli*, una liberta, una cuoca e tredici schiavi, in prevalenza neri. Nutrito era il numero dei componenti della famiglia Alliata: Pietro dichiarò 24 persone, *misser Ranieri*, il protonotaro Mariano e il mercante Antonio 14 a testa⁹³.

Dal censimento appare evidente la crisi dei Teutonici della Magione che, oltre al commendatore, contava soltanto 13 individui: quattro frati, due cappellani, un maggiordomo, un dispensiere, un panettiere, tre garzoni minorenni, uno stalliere di 12 anni⁹⁴. Non a

caso, il commendatore Heirich Hoemeister, entrato in carica nel 1471, è considerato la causa della decadenza dell'ordine e fu costretto a ricorrere alla protezione di Ferdinando II d'Aragona, per difendersi dalle accuse di cattiva gestione economica e condotta immorale. Nel 1491 Giovanni de Adam che, oltre a essere giurato e luogotenente del conservatore, ricopriva la carica di console dei Teutonici di Palermo, chiese al maestro dell'Ordine teutonico della Germania di rimuovere Heirich Hoemeister, accusandolo di avere alienato beni al re⁹⁵. Di contro, a San Francesco vivevano 49 persone (il guardiano, 35 frati, 13 diaconi, due dei quali piccoli)⁹⁶ e continuava a essere la chiesa preferita dalle famiglie più in vista della Kalsa, come attestano gli stemmi intagliati negli stalli del coro ligneo realizzato a San Francesco nel XVI secolo⁹⁷.

A testimonianza dell'elevato livello sociale e della ricchezza economica raggiunti dagli abitanti della Kalsa alla fine del secolo basti, infine, ricordare che negli anni '90 del Quattrocento il maestro portolano Francesco Abbatellis e il barone Guglielmo Aiutamicrosto commissionarono all'architetto Matteo Carnilivari due eleganti palazzi in stile gotico catalano⁹⁸, destinati a dare decoro non solo alle nobili casate d'appartenenza ma all'intero quartiere, la cui configurazione urbanistica era ormai decisamente mutata rispetto al Trecento.

* Sigle e abbreviazioni utilizzate: Acta Curie, 2= R. M. Dentici Buccellato, *Fisco e società nella Sicilia aragonese*, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 2) Palermo 1983; Acta Curie, 3= *Registri di lettere* (1321-1326), a cura di L. Citarda, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 3), Palermo 1984; Acta Curie, 5= *Registri di lettere ed atti (1328-1333)*, a cura di P. Corrao, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 5), Palermo 1987; Acta Curie, 6= *Registri di lettere* (1321-22 e 1335-36), a cura di L. Sciascia, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 6), Palermo 1988= Acta Curie, 7= *Registri di lettere* (1340-48), a cura di L. Sciascia, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 7), Palermo 2007; Acta Curie, 9= *Registro di lettere* (1350-1351), a cura di C. Bilello, F. Bonanno, A. Massa, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 9) Palermo 1999; Acta Curie, 12= *Registri di lettere, atti, bandi ed ingiunzioni*, a cura di P. Sardina, (Acta Curie Felicis Urbis Panormi, 12), Palermo 1996; Asp= Archivio Storico Comunale di Palermo; Asp= Archivio di Stato di Palermo; *Bibliotheca*= R. Gregorio, *Bibliotheca scriptorum qui res in Sicilia gestas sub Aragonum imperio retulerunt*, I, Palermo 1791; II, Palermo 1792; Cp= *Corte Pretoriana*; Crs= *Corporazioni religiose soppresse*, S. Martino, II; Ma= *Miscellanea archivistica*; N, I= *Notai defunti*, I stanza; Sn= *Spezzoni notarili*; Tm= *Tabulario della Magione*; Tsb= *Tabulario di San Bartolomeo*; Tsm= *Tabulario di San Martino*.

¹Petrus de Ebulu, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, a cura di T. Kölzer e M. Stähli, Sigmaringen 1994, p. 47.

²A. Baviera Albanese, *Studio introduttivo*, in Acta Curie, 3, pp. XXXV-LXI.

³Acta Curie, 5, doc. 151.

⁴Nicolò Speciale, *Historia Sicula*, in *Bibliotheca* I, pp. 483-484.

⁵Acta Curie, 5, doc. 20 (3 novembre 1328).

⁶*Chronicon Siculum*, in *Bibliotheca*, II, pp. 252-253 e 257-258.

⁷Michele da Piazza, *Cronaca (1336-1361)*, a cura di A. Giuffrida, Palermo 1980, p. 82.

⁸ Asp, *Tsm*, 399.

⁹ L. Sciascia, *Malattia e salute a Palermo nel XIV secolo attorno alla peste nera*, in *Le epidemie nei secoli XIV e XVII*, Salerno 2006, pp. 44-45.

¹⁰ A. Mazzé, *Le parrocchie*, Palermo 1979, pp. 245-288.

¹¹ Asp, *N*, I, 118bis, cc. 8-12, 15-17, 19-24.

¹² E. Pezzini, *Un tratto della cinta muraria della città di Palermo*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 110 (1998), 2, p. 764.

¹³ *Ivi*, pp. 732-754.

¹⁴ Asp, *Tm*, perg. 604.

¹⁵ Acta Curie, 6, doc. 178; Acta Curie, 7, docc. 32 e 196.

¹⁶ Asp, *Tm*, perg. 669 (14 gennaio 1383).

¹⁷ H. Besci, *Filologia urbana. Palermo dai Normanni agli Aragonesi*, in «Incontri Meridionali», ser. 1-2 (1981), p. 25.

¹⁸ M.S. Guccione, *Le imbreviature del notaio Bartolomeo de Alamanna di Palermo (1332-1333)*, Roma 1982, pp. 95 e 150; Asp, *Tsm*, perg. 620 (7 dicembre 1398).

¹⁹ Asp, *Crs*, reg. 1375, c. 136v (20 febbraio 1431), c.135v. (10 febbraio 1455). La strada dei Balestrieri corrisponde all'odierna via degli Schioppettieri.

²⁰ Asp, *Crs*, reg. 1637, c. 33r.

²¹ Asp, *Sn*, 42N, c. 28r (2 marzo 1366).

²² La *ruga Pisarum* si trovava al confine tra la Kalsa e Porta Patitelli, dove era ubicata la loggia dei Pisani (Asp, *Crs*, reg. 1637, cc.19v, 20v e 24r).

²³ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte: splendore e tramonto di una signoria*, Palermo 2003, pp. 218-219.

²⁴ Asp, *Crs*, reg. 1637, c. 31r.

²⁵ Asp, *Cp*, reg. 4848, c. 14v.

²⁶ Asp, *Crs*, reg. 1637, c. 32v (15 aprile 1390).

²⁷ R.M. Dentici Buccellato, *Tonnare e tonnaroti nella Sicilia del Quattrocento*, in «Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano», 17-18 (1984), p. 124.

²⁸ Asp, *N*, I, reg. 2, c. 231r-v (21 aprile 1337).

²⁹ Acta Curie, 2, p. 62.

³⁰ F. Lo Piccolo, *Il patrimonio fondiario nel palermitano dei Benedettini di San Martino delle Scale (secoli XIV-XV): consistenza ed amministrazione*, Palermo 2003, pp.102, 149 e 161.

³¹ Acta Curie, 6,doc. 42 (1335-1336).

³² Asp, *N*, I, reg. 2, c. 7v (1336-1337).

³³ Asp, *Sn*, 127, c. 1r (1337-1338).

³⁴ Asp, *Tm*, perg. 649.

³⁵ Asp, *N*, I, reg. 123, c. 179r-v (23 agosto 1362).

³⁶ Asp, *Crs*, reg. 1375, cc. 119v (1 febbraio 1400) e 128r.

³⁷ Asp, *Tsm*, perg. 723.

³⁸ Asp, *Crs*, reg. 1637, cc. 31v e 33v.

³⁹ Il "caternu" dell'abate Angelo Sinisio. *L'amministrazione del monastero di San Martino delle Scale dal 1371 al 1381*, a cura di G. M. Rinaldi, Palermo 1989, I, pp. 18, 37, 84 e 129.

⁴⁰ Si trattava di una macchina con più ruote per attingere l'acqua azionata dalla forza motrice animale (G. Caracausi, *Arabismi medievali di Sicilia*, Palermo 1983, pp. 338-340).

- ⁴¹ Il "caternu" cit., I, pp. 129 e 164; II, pp. 294, 317, 340 e 364.
- ⁴² P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., p. 120.
- ⁴³ Asp, *Crs*, reg. 1637, c. 87r-v.
- ⁴⁴ Acta Curie, 9, doc. 95.
- ⁴⁵ Asp, *N*, I, reg. 4, c. 2v (1 settembre 1337).
- ⁴⁶ Asp, *Crs*, reg. 1637, c. 36v; *Ivi*, *Tm*, perg. 501 (2 febbraio 1310); *Ivi*, *Tsm*, pergg. 240 (5 settembre 1359), 493 (18 maggio 1380), 537 (20 marzo 1386); *Ivi*, *N*, I, reg. 129, cc. 269v e 401r-402r (17 maggio 1378).
- ⁴⁷ Asp, *Crs*, reg. 1375, c. 137v (18 maggio 1380).
- ⁴⁸ *Ivi*, reg. 1637, c. 36r.
- ⁴⁹ Il giardino di Dino de Pampara, figlio del giudice Odino, confinava con quello di Ughetto Bambarario, tenuto a censo dal mercante Francesco de Blanco (P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., p. 120, n. 36).
- ⁵⁰ Asp, *Sn*, 15N, cc. 30v-31r (7 aprile 1349).
- ⁵¹ P. Sardina, *Ceti dirigenti, ceti mercantili e Francescani a Palermo in età aragonese*, in *I Francescani e la politica*, «Atti del Convegno internazionale di studio (Palermo 3-7 Dicembre 2002)», a cura di A. Musco, II, Palermo 2007, pp. 965-984.
- ⁵² P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., p. 156.
- ⁵³ Donato da Bartolomeo de Altavilla al monastero di San Martino delle Scale, alla fine del Trecento il tenimento di case fu dato a censo al fabbro Andrea de Castrosanguinis e una parte andò in rovina (Asp, *Crs*, reg. 1637, c.33r.).
- ⁵⁴ La tavola è oggi custodita a Palazzo Abatellis (*Palazzo Abatellis*, a cura di G. C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, Palermo 1991, pp. 52-55).
- ⁵⁵ P. Sardina, *Ceti dirigenti, ceti mercantili e Francescani* cit., pp. 965-984.
- ⁵⁶ Asp, *N*, I, reg. 399, cc. 10v-12v (10 agosto 1374).
- ⁵⁷ Asp, *Cp*, reg. 4848, c. 14v.
- ⁵⁸ K. Toomaspoeg, *Les Teutoniques en Sicile (1197-1492)*, Roma 2003, pp.196-199.
- ⁵⁹ Asp, *Tsb*, perg. 87.
- ⁶⁰ F. Lo Piccolo, *Il patrimonio fondiario* cit., pp. 102-104.
- ⁶¹ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 113-156.
- ⁶² L. Sciascia, *Il seme nero*, Messina 1996, pp. 72-75.
- ⁶³ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 43-50.
- ⁶⁴ Asp, *Sn*, 6N, c. 1v. Il cavaliere Tommaso de Michaele era stato pretore nel 1346-1347 (Asp, *N*, I, reg. 118, c. 57r-v).
- ⁶⁵ A. Mazzé, *Le parrocchie* cit., pp. 270-278. In seguito alla demolizione di San Nicolò della Kalsa, avvenuta nel 1823, la tomba di Lucca Palizzi fu spostata nella vicina chiesa di Santa Maria della Catena.
- ⁶⁶ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 145-148.
- ⁶⁷ *Ivi*, pp. 66-78.
- ⁶⁸ *Ivi*, pp. 123-128.
- ⁶⁹ *Ivi*, pp.151-156.
- ⁷⁰ F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo 1975; E. Gabrici, E. Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, r. Palermo 2003; *Il soffitto dello Steri di Palermo. Rilievo fotografico digitale*, a cura di F. Vergara Caffarelli, Firenze 2009.

- ⁷¹ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 78-98.
- ⁷² Il 21 aprile 1401 fece testamento Filippo de Alagona che possedeva case e un giardino alla Kalsa, in contrada Porta dei Greci, e morì poco dopo *in generali mortalitate urbis Panormi* (P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 182-183; Asp, Crs, reg. 1637, c. 163v).
- ⁷³ M. R. Lo Forte, *C'era una volta una regina*, Napoli 2003, pp. 207-228.
- ⁷⁴ Ascp, *Atti del Senato*, 23, cc. 1v e 11r.; 24, cc. 2r, 3r-v.
- ⁷⁵ Ascp, *Atti del Senato*, 29/35, c. 19r.
- ⁷⁶ Ascp, *Atti del Senato*, 26, cc. 12v-13v.
- ⁷⁷ Ascp, *Atti del Senato*, 28/32, c. 67v.
- ⁷⁸ Ascp, *Atti del Senato*, 26, c. 75r.
- ⁷⁹ Ascp, *Atti del Senato*, 29/35, c. 34r.
- ⁸⁰ Asp, *Tm*, perg. 757 (21 novembre 1435).
- ⁸¹ G. Bresc Bautier- H. Bresc, *Maramma. I mestieri della costruzione nella Sicilia medievale*, in «Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano», 17-18 (1984), p. 149.
- ⁸² Asp, *Tm*, perg. 718 (29 luglio 1407).
- ⁸³ Asp, Crs, reg. 1637, c. 190r; Ivi, reg. 1375, c. 116r (1467). Nel 1490 Bartolo de Petro Ioanne gestiva la tonnara di Solanto in società con Giorgio de Garrone (Asp, N, I, reg. 1404, cc. 109v-110v).
- ⁸⁴ A. Di Pasquale, *Palermo nel 1480. La popolazione del quartiere della Kalsa*, Palermo 1975, p. 52.
- ⁸⁵ Asp, Crs, reg. 1375, c. 126v (19 marzo 1452), c. 113r-v. (1467).
- ⁸⁶ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 239-255.
- ⁸⁷ Acta Curie, 12, doc. 109.
- ⁸⁸ P. Sardina, *Palermo e i Chiaromonte* cit., pp. 190, 228-229, 251 e n. 58.
- ⁸⁹ Lando fu giurato negli anni 1417-1418 e 1422-1423 (Ascp, *Atti del Senato*, 27/29, c. 39v; 29/34, c. 6r).
- ⁹⁰ P. Sardina, *Ceti dirigenti, ceti mercantili e Francescani* cit., p. 972.
- ⁹¹ A. Di Pasquale, *Palermo nel 1480* cit., pp. 36, 109 e 129.
- ⁹² F. Maurici, "Illi de domo et familia Abbatellis" i baroni di Cefalà: una famiglia dell'aristocrazia siciliana fra '400 e '500, Palermo 1985, pp. 25-33.
- ⁹³ Sugli Alliata, cfr. G. Petralia, *Banchieri e famiglie mercantili nel Mediterraneo aragonese*, Pisa 1989, pp. 102-117.
- ⁹⁴ A. Di Pasquale, *Palermo nel 1480* cit., pp. 47-127.
- ⁹⁵ K. Toomaspoeg, *Les teutoniques* cit., pp. 300-304.
- ⁹⁶ A. Di Pasquale, *Palermo nel 1480* cit., p. 84.
- ⁹⁷ F. Lo Piccolo, *Araldica familiare in San Francesco a Palermo*, in *I Francescani e la politica*, «Atti del Convegno internazionale di studio (Palermo 3-7 Dicembre 2002)», a cura di A. Musco, I, Palermo 2007, pp. 631-657.
- ⁹⁸ D. Sutura, I committenti, in Matteo Carnilivari Pere Compte 1506-2006 due maestri del gotico nel Mediterraneo, a cura di M. R. Nobile, Palermo 2006. Sugli Aiutamicro, cfr. G. Petralia, *Banchieri e famiglie mercantili* cit., pp. 123-133.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1, 3, 4, 8 - (foto P. Sardina).

Kalsa

“TAVOLETTE FUORI POSTO”

DALLA SALA MAGNA DELLO STERI ALLE COLLEZIONI DI PALAZZO ABATELLIS

Evelina De Castro

Il volume che Ettore Gabrici ed Ezio Levi dedicarono al soffitto dello Steri nel 1932¹ riuniva come “tavolette fuori posto” le immagini dei frammenti oggi in gran parte custoditi nei depositi della Galleria² (figg. 1– 5).

La pubblicazione di Gabrici e Levi costituiva il punto di arrivo di un percorso critico avviato nel 1890 dal restauro di Giuseppe Patricolo, proseguito entro il 1930 da Francesco Valenti³.

Prima di tale opportunità mai avuta fino ad allora per la conoscenza diretta della grandiosa opera, Gaspare Palermo⁴, aveva definito le pitture “curiose” pur menzionandole nella sua *Guida istruttiva* come degne di rilievo all’interno dello Steri.

L’immediato riscontro al mutamento di considerazione critica determinato dalla complessa impresa dei restauri si ebbe nel capitolo introduttivo della *Pittura del Rinascimento* di Giocchino Di Marzo⁵. Nello spirito dell’epoca, contraddittoria fra scientismo positivista e cultura romantica, il Di Marzo, riflettendo tale contraddizione, pur considerando le pitture dello Steri espressione di “arte fanciulla”, le riconosceva comunque come opera pittorica e non decorativa, vedeva la presenza anche di “pittori dell’isola” ai “primordi della storia del rinascimento della pittura in Sicilia”, di fatto dedicando loro ampia trattazione. Riguardo alle tavolette erratiche, l’attenzione veniva sollevata nel 1921 da Enrico Brunelli⁶ che, come “frammento della vasta opera”, pubblicava la tavoletta raffigurante *drôleries* (fig. 1) e ne riferiva l’arrivo presso l’allora sede dell’Ufficio Regionale dei Monumenti siciliani presso la Martorana, dai restauri al soffitto del Patricolo, rammaricandosi che alcune delle tavolette spurie si trovassero già al Museo⁷, mentre altre, fra cui quella da lui presentata, giacessero neglette ancora là dove il Patricolo⁸, già delegato regionale per la tutela dei monumenti e poi Direttore del citato Ufficio presso la Martorana, le aveva poste in custodia⁹. A seguire giunse il contributo di Maria Accascina che dalle stesse colonne del “Bollettino d’Arte”, illustrando il “riordinamento” delle collezioni museali nella sede del Museo Nazionale all’Olivella, descriveva l’inserimento delle tavolette erratiche dello Steri in un ragionamento di ampio respiro riguardante la selezione delle opere da esporre nella nuova “Galleria dei Primitivi”. Qui si dipanava il percorso attraverso la pittura di età post normanna fino alla soglia delle “sue originali conquiste con Antonello, De Vigilia, Quartararo ed altri”¹⁰. Si svolgeva per punti salienti e - in modo forse inconsapevole oppure solo oggi per noi particolarmente significativo - si apriva e chiudeva con tavolette dipinte provenienti dallo Steri : da quelle databili fra il 1377 e il 1380 del soffitto della Sala Magna a quelle tarde degli ambienti viceregi. Queste ultime, non ancora acquisite all’intervento del Crescenzo entro il primo decennio del Cinquecento, venivano in quella sede rese note per la prima volta dalla Accascina e segnalate con particolare riguardo come “vera rivelazione”¹¹.

Nel passaggio delle collezioni dalla sede all'Olivella a Palazzo Abatellis le pitture erratiche dei soffitti dello Steri furono riunite entro la rastrelliera ideata da Carlo Scarpa per la Sala VI al piano terra¹², insieme ad altre provenienti dalla chiesa di Sant'Agostino a Trapani, già accostate dal Di Marzo alle pitture dello Steri, con la ipotesi (poi tramontata) di potervi riconoscere analogie¹³. Prevalse dunque il criterio espositivo volto a porre in evidenza la tradizione dei soffitti dipinti attraverso i secoli e le diverse destinazioni, per edifici laici o religiosi. Dal soffitto della Sala Magna dello Steri fu prescelta la sola tavoletta esposta tutt'oggi, che forse si ritenne maggiormente rappresentativa della variante non ornamentale bensì narrativa e colta, derivata dalla letteratura biblica e cavalleresca come tratto distintivo del ciclo dello Steri.

Il corpus delle tavolette erratiche offre l'opportunità di collazionare ancora una volta le tipologie iconografiche, fra decorative e figurative, e le distinte competenze pittoriche all'interno dell'articolata équipe responsabile dell'esecuzione del ciclo pittorico. Si apre al riguardo il complesso nodo dell'attribuzione che, a fronte della importanza del soffitto per varietà di riferimenti, monumentalità, necessariamente eseguito "in loco" e in un arco temporale lungo tre anni, tuttavia non trova corrispettivi nella produzione pittorica coeva a Palermo, o meglio in ciò che è giunto fino a noi attraverso i secoli. Per la verità alcuni riscontri emergono nel filone di committenze tardo trecentesche chiaromontane ad Agrigento e in area agrigentina¹⁴.

L'individuazione degli autori del ciclo e la relativa distribuzione dei ruoli all'interno dell'équipe è ancora oggi dibattuta, pur in presenza delle iscrizioni sul soffitto stesso che indicano i nomi di Simone da Corleone, Cecco de Naro e Pellegrino de Arena, ben tre personalità che distintamente si dichiarano pittori. Le iscrizioni relative alle date di esecuzione dell'impresa (1377 – 1380) e al committente Manfredi III Chiaromonte, completano i dati interni all'opera.

Fig. 1 - Secondo Maestro del secondo settore, *Figure mostruose, drago con testa di vecchio e uccello con testa femminile affrontata* tavola, cm 44,5 x 68, Galleria di Palazzo Abatellis, depositi (inv. 470), part.

Fig. 2 - Secondo Maestro del secondo settore, *Capriolo* tavola, cm 46 x 105,4, Galleria di Palazzo Abatellis, depositi (inv.277), part.

Fig. 3 - Primo Maestro del secondo settore, *Un guerriero che abbraccia una gentildonna in verziere* tavola, cm 47 x 106,5, Galleria di Palazzo Abatellis, depositi (inv. 279), part.

Fig. 4 - Primo Maestro del secondo settore, *Donna in verziere seduta a sinistra* tavola, cm 45,5 x 97,4, Galleria di Palazzo Abatellis, depositi (inv. 278), part.

Fig. 5 - Maestro di Paride ed Elena, *Scena biblica* tavola, cm 40 x 77, Galleria di Palazzo Abatellis, depositi (inv. 100)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6 - *Agnello pasquale, figure nimbate*, fine secolo XIV, affresco frammentario, Naro, Castello



Fig. 6a - *Agnello pasquale, figure nimbate*, fine secolo XIV, affresco frammentario, Naro, Castello (part.)

Tuttavia l'individuazione delle componenti culturali, andando avanti negli studi, continua ad allargare il campo più che a restringerlo. L'ampia costruzione di storia della cultura, effettuata da Ferdinando Bologna nel 1975¹⁵ estende lo sguardo a cercare i riferimenti esterni, con una importante apertura alla miniatura, per una più stringente analisi dell'opera in relazione ai fatti decisivi della pittura delle corti, a fresco e su tavola, veicolati dalla miniatura. Su questi presupposti muove una disamina lenticolare che arriva alla individuazione di alcune distinte personalità pittoriche attive allo Steri.

Il rapporto con l'ambito dei manoscritti miniati circolanti nell'Europa delle corti e delle biblioteche della seconda metà del Trecento, è stato posto in relazione all'intero impianto del soffitto costruito sui tematismi tratti dalla letteratura colta epica e biblica. L'impiego di lunghi brani di iscrizioni denotanti varie grafie di gotica e obiettivamente non funzionali alla decodificazione di immagini poste a notevole distanza, denota una concezione bidimensionale e libraria del campo visivo. La presenza di *drôleries* e di alcuni particolari motivi decorativi continui, geometrici o fitomorfi, a definire cornici, conferma a livello iconografico il riferimento al sistema della miniatura, così come alcune composizioni ricorrenti di figure affrontate o addorsate. In tale alveo rifluisce, traendo-

ne occasione di aggiornamento in senso gotico occidentale, la tradizione tecnologica esecutiva e decorativa dei soffitti lignei intagliati e decorati di ascendenza islamica, a quella data già percepita come autoctona mediterranea, dalla Spagna, al Magreb, alla Sicilia. L'impianto dell'opera, complesso e articolato, esemplato sui capisaldi della letteratura diffusa attraverso i codici miniati, risponde certamente alle aspirazioni universalistiche della cultura medievale.

L'odierna presentazione delle "tavolette fuori posto" offre l'occasione per un approccio insolito, ravvicinato e frontale, circoscritto ai valori pittorici delle cinque tavolette, isolate dal continuum narrativo. Negli ultimi anni sono emerse alcune significative conferme circa il ruolo sociale di Cecco da Naro e Simone da Corleone due dei pittori che si firmano nel soffitto, entrambi presenti con rilevanza nella fiorente cittadina fortemente segnata dalla presenza dei Chiaromonte, che fu la Corleone del Trecento¹⁶. In una forma che allo stato attuale presenta incongruenze e carenza di collegamenti immediati, tuttavia non può non notarsi che è proprio intorno a due personalità artistiche che Ferdinando Bologna ha credibilmente riconosciuto come le prove più strutturate in senso pittorico espresse nel soffitto e cioè quelle del così detto "Maestro del Giudizio di Salomone" e quelle del così detto "Maestro di tradizione giottesca napoletana", dai tratti rispettivamente ben distinti: il primo arcaizzante, iconico e dipendente da modelli miniatori; il secondo, per la verità presente in parti assai limitate e disgiunte fra loro, ma tuttavia aggiornato su iconografie e modelli di pittura monumentale più prossimi alla congiuntura napoletana successiva all'impronta giottesca. I due artisti sembrano incontrarsi anche in altri cantieri di pittura a fresco di committenza chiaromontana, già descritti in Santo Spirito ad Agrigento¹⁷. A questi si aggiungono oggi alcuni altri brani di larvali sopravvivenze pittoriche presso i castelli¹⁸ di Naro (figg. 6-a) e di Favara (fig. 7) e anche nella chiesa di Sant'Antonio presso lo Steri di Palermo¹⁹ (fig.8). In vista di opportuno approfondimento in altra sede, si propone qui un accostamento visivo di tali frammenti alle ricordate parti più compiutamente pittoriche del soffitto della Sala Magna, già riconosciute sotto gli appellativi dei due



Fig. 7 - Cavaliere nimbato con vessillo crociato (San Giorgio?), fine secolo XIV, affresco frammentario, Favara, Castello (part.)

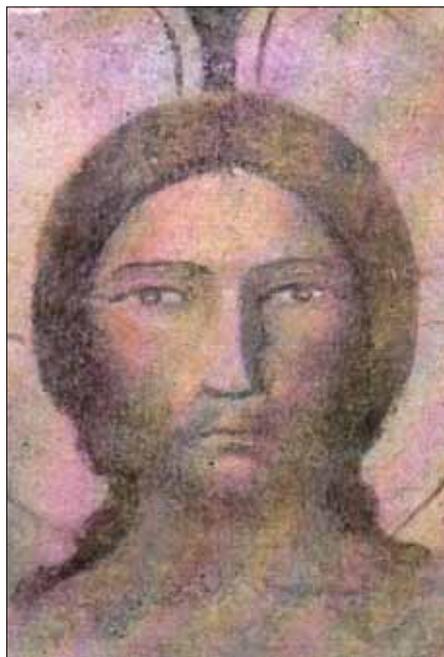


Fig. 8 - Volto di Cristo, fine secolo XIV – inizi secolo XV, affresco, Palermo, Chiesa di Sant'Antonio Abate (part.)



Fig.9 - Testa di fanciullo entro clipeo, 1377-1380, tavola, Palermo, Palazzo Chiaromonte Steri, Sala Magna (part.)



Fig. 10 - Omaggio di Eduardo III a Filippo di Valois, in *Grandes Chroniques de France*, Ms. fr. 2813, fol. 357v., Parigi, Biblioteca Nazionale (part.)

autori: il Maestro del Giudizio di Salomone e il Maestro di tradizione giottesca napoletana. Alle loro prove fra le pitture della Sala Magna, si può acquisire oggi, grazie alla recente campagna di documentazione fotografica condotta sulle pitture della Sala Magna²⁰ la *Testa di fanciullo entro clipeo* (fig.9) isolata con i suoi valori di completa espressione figurativa, all'interno di una sequenza decorativa.

Tuttavia, rispetto a questi due maestri, le cinque "tavole fuori posto" di Palazzo Abatellis sembrano riferibili ad altri dei profili messi in luce all'interno dell'équipe e precisamente a quelli che, nella disamina filologica di Ferdinando Bologna, sono individuati come il "Primo" e il "Secondo Maestro del secondo settore" e il "Maestro di Elena e Paride". Le loro distinte personalità spesso collaborano all'interno delle stesse scene, ma, diversamente che per i Maestri citati in precedenza, essi non sembrano trovare riscontri fuori dall'équipe impegnata nella decorazione del soffitto. Già posta in relazione con la tradizione mediterranea degli artisti "moreschi" impegnati nella pittura decorativa fra sud della Spagna e Africa magrebina, la cultura dei due veniva anche mediata da maestri cristiani e dalla miniatura inglese, quest'ultima da riferire alla presenza a Palermo del miniatore Giovanni Jos, attivo per i Domenicani. Il fenomeno della circolazione e diffusione della cultura libraria nella Sicilia del Trecento, già messo in luce ampiamente sia dagli studi di Henri Bresc²¹ che dallo stesso Bologna

nel caso dei Chiaromonte, rivendica dunque un ruolo centrale nella composizione e realizzazione del soffitto della Sala Magna. Pertanto non sorprendono le affinità fra gli aspetti di cultura figurativa nord europea dei due "Maestri del secondo settore" con alcuni fra i testi miniati più diffusi nell'Europa delle corti a fine Trecento.

All'apice della cultura alta europea si collocano le produzioni, a partire dagli anni settanta, della corte di Carlo V il Saggio, re di Francia, committente di numerosi codici sia liturgici che traduzioni in francese di opere classiche mai illustrate fino ad allora²². *Le Livre du Sacre de Charles V* e in particolare la *Grandes Chroniques de France*²³, seppur con una forte impronta "politica" nel marcare il carattere identitario del contesto decorativo di gusto francese (sfondi, indumentaria, cornici), tuttavia negli impianti compositivi e scenici e per ciò che riguarda le tipologie figurative, rimanda ad una koinè cui anche i "Maestri del primo e del secondo settore" dello Steri non furono estranei (fig. 10).

¹ E. Gabrici - E. Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milano-Roma 1932, p.52, Tav. LXXXVII, 1-5.

² Delle cinque tavolette pervenute a Palazzo Abatellis, soltanto tre (inv. 100, 278, 470) coincidono con quelle pubblicate nel volume di Gabrici e Levi, ove di contro sono riprodotte due rispettivamente raffiguranti *Architettura porticata* e *Arciere*, mai giunte a Palazzo Abatellis.

³ G. Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo 1972; G. Spatrisano, *Nuove ricerche sullo Steri di Palermo*, Palermo, 1984; *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento: dagli studi di Giuseppe Spatrisano al progetto di Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa*, a cura di Antonietta Iolanda Lima, Palermo 2006, con bibliografia precedente.

⁴ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, ed. a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 223.

⁵ G. Di Marzo, *La pittura del Rinascimento a Palermo*, Palermo 1899, pp. 3,28 – 29.

⁶ E. Brunelli, Un frammento inedito del soffitto Chiaramonte, in "Bollettino d'Arte", s. II, 1921, IV ottobre, pp. 174 e segg. Sul Brunelli v. il breve profilo biografico in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle Arti figurative (1800 – 1940)*, in *Enciclopedia bio-bibliografica italiana*, 1946, S.VI, p.72.

⁷ In realtà le tavolette esposte erano quelle poi riconosciute ad Antonello Crescenzo e già dagli anni sessanta (R. Delogu, *La Galleria nazionale della Sicilia*, Roma 1962 (rist.1977), pp.23, 40, 56), trasferite nella Sala XI (E. De Castro, *Antonello Crescenzo. Giochi di fanciulli*, scheda in *Musica picta*, cat. mostra a cura di C. Vella, Siracusa 2007, p. 115, con bibliografia precedente). Con impianto compositivo, formale e decorativo sicuramente rinascimentale (di ispirazione "ferrarese") esse svolgono il tema medievale *de les esbatements d'enfants*, già presente nel soffitto della Sala magna (E. Gabrici – E. Levi, *Le pitture...cit.*, p. 137).

⁸ Sul ruolo e attività istituzionali di Giuseppe Patricolo (1834 – 1905) v. F. Tomaselli, *Il ritorno dei Normanni*, Roma 1994.

⁹ Riguardo a questa probabilità il Gabrici (cit.) ipotizzava che le tavolette potessero essere state rimosse ben prima dell'intervento del Patricolo, stanti le manomissioni tardo settecentesche all'apparato decorativo del soffitto. In occasione del restauro diretto dal Patricolo sarebbero state rinvenute e trasferite.

¹⁰ M. Accascina, *Il Riordinamento della Galleria del Museo Nazionale di Palermo*, in "Bollettino d'Arte", s. II, 1930 IX, pp. 390 e passim.

¹¹ M. Accascina, *Il Riordinamento...cit.*, p.395.

¹² V. nota p 7.

¹³ G. Di Marzo, *La pittura...cit.*,

¹⁴ E. De Castro, *Riflessi della "cerchia chiaro montana" ad Agrigento*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di G. Bongiovanni, Roma 2007, pp.21 – 25. La linea di ricerca, già definita "koinè chiaromontana" (E. De Castro, *La cultura pittorica della Sicilia occidentale nell'età di Alfonso il Magnanimo (1416 – 1458)*, Università degli Studi di Palermo, Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte medievale e moderna, X ciclo, a.a. 1998) è stata oggetto di numerose repliche (L. Buttà, *Manfredi Chiaromonte e le arti*, in *L'immagine come messaggio*, a cura di F. Sciacca, Caltanissetta Agrigento 20012, pp.37 -70).

¹⁵ F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo 1975 (rist. 2002, 2006).

¹⁶ E. De Castro, *Il pittore dei Chiaromonte: Mastru Simuni pinturi di Curigluni*, in *Corleone. L'identità ritrovata*, a cura di A.G. Marchese, Milano 2001, pp. 96 – 104; B. De Marco Spata, *Trecento siciliano: i pittori di Palazzo Steri*, in "Plumelia. Almanacco di cultura/e" a cura di A. Gerbino, due/tre – materiali del 2005 – 2010, pp.417–422.

¹⁷ E. De Castro, *Il pittore...cit.*; Eadem, *Riflessi...cit.*;

¹⁸ I brani di pittura a fresco sono emersi nel corso dei restauri completati dalla Soprintendenza di Agrigento negli anni novanta del Novecento.

¹⁹ Le sopravvivenze di pitture murali tardo medievali sono emerse nel corso del restauro completato dall'Università di Palermo nel 2010 e resi noti nella brochure stampata nell'occasione della riapertura della chiesa.

²⁰ *Il soffitto dello Steri di Palermo: rilievo fotogrammetrico digitale*, a cura di F. Vergara Caffarelli, Palermo 2009.

²¹ H. Bresson, *Libre et Société en Sicile: 1299-1499*, Palermo 1971.

²² *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, cat., Paris 1981; M. Di Fronzo, *Carlo V il Saggio Re di Francia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (1993)

²³ A. D. Hedeman, *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422*, University of California 199, pp. 117 e segg, fig.83. In particolare le assonanze riguardano le miniature più tarde, riferite alla terza fase dell'esecuzione alla fine degli anni settanta del secolo XIV.

FORMA E SIGNIFICATO DEL QUARTIERE DELLA KALSA NELLA STORIA URBANISTICA DI PALERMO TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

Aldo Casamento

La formazione del quartiere della Kalsa a Palermo e il ruolo da esso assunto nella storia urbanistica della città sono sempre stati al centro degli interessi degli studiosi che hanno indagato sulle vicende insediative palermitane e sui riflessi che tali vicende hanno comportato sulla struttura urbana complessiva. Su questi temi la moderna storiografia è ricca di contributi e di analisi in molti casi fondamentali e determinanti a valutare i processi politici e istituzionali intercorsi tra medioevo ed età moderna e a comprendere le dinamiche sociali ed economiche che ne sono derivate: penso, con riferimento alla Kalsa e al tempo della sua fondazione, alla vasta opera di Michele Amari sulla storia e sulla cultura dei Musulmani in Sicilia e ai successivi studi che da essa hanno avuto origine e sviluppo¹. In queste brevi note ci occuperemo essenzialmente della struttura fisica del quartiere della Kalsa e della forma materiale dei suoi spazi, analizzando sinteticamente tre momenti essenziali della sua vicenda costruttiva: il X, il XIV e il XVI secolo; e indagheremo sul significato del suo percorso costruttivo nel contesto dello sviluppo complessivo della città, rapportandolo con la struttura urbana di cui è parte e collocandolo nel sito sul quale sorge e che ha avuto nel tempo profonde trasformazioni topografiche e fisiche. Trasformazioni che interessano l'intera area insediativa e che non ci consentono oggi di cogliere l'andamento orografico del terreno e di percepire l'immagine complessa e altimetricamente diversificata della città, così come si era andata stratificando dall'età antica almeno sino a tutto il '500.

La storiografia classica ci tramanda una descrizione letteraria sufficientemente chiara e realistica della fondazione di *Panormos* e del sito nel quale l'impianto urbano si sviluppa: uno stretto e lungo promontorio proteso sul mare e solcato sui fianchi da due corsi d'acqua, il Papireto a nord e il Kemonia a sud, che sfociano all'interno di una profonda rada racchiusa tra sponde rocciose e declivi pianeggianti². Secondo una consolidata tradizione interpretativa, delle due parti in cui si articolava l'antica città, il primitivo nucleo fortificato, Paleopoli, risalente al VI secolo a.C., si adagiava sul dorso del promontorio mentre la successiva area d'espansione, Neapoli, anch'essa cinta di mura risalente al III secolo a.C., si estendeva sulla sponda meridionale del Kemonia lungo una fascia di territorio compresa tra l'odierna Albergheria e la Kalsa. Tesi, questa, avvalorata dagli storici d'età moderna, T. Fazello in testa³, e ripresa con decisione nel Seicento da M. Valguarnera⁴ e da altri eruditi del tempo, nonchè da numerosi pittori e incisori che ricostruiscono con fantasiose vedute a volo d'uccello una presunta articolazione delle due parti urbane. E ancora per tutto l'Ottocento gli accurati studi di S. Morso⁵ e V. Di Giovanni⁶ tendono a confermare senza riserve l'impianto di tale ricostruzione al punto da far loro presumere che la cittadella fortificata fondata nel X secolo dagli Arabi sul mare in prossimità del porto prendesse il nome *Al Hallisa*, l'Eletta, per esser posta nella parte più nobile e favorita della Neapoli. (fig. 1).

Spetterà a G. M. Columba pochi anni più tardi⁷, nel primo decennio del Novecento, ribaltare questo impianto interpretativo e dimostrare, con adeguate analisi geologiche e mirati rilevamenti topografici, quella che è ritenuta oggi la versione più accreditata dei fatti: e cioè che sino all'età bizantina la città di Palermo si era sviluppata restando sempre all'interno del perimetro delle mura che cingevano il promontorio, distinta nelle due parti della Paleapoli, o *Galka*, il primo nucleo fortificato posto ad occidente nella parte più interna e arroccata dell'altura, e della Neapoli, il quartiere di nuova espansione che si estendeva in continuità di esso sino all'estremo ciglio orientale sul mare. Prima dell'occupazione araba, pertanto, le sponde opposte dei due corsi d'acqua e, in particolare – con riferimento alla Kalsa – quelle del versante meridionale del Kemonia, non erano state ancora urbanizzate e non presentavano tracce di insediamenti, se si escludono taluni edifici rurali legati ad attività contadine e marinare. (fig. 2)

La questione non è di poco conto se, nell'occuparci del disegno di una struttura urbana e della forma dei suoi spazi, teniamo nella debita considerazione quanto può essere significativo, e determinante per gli esiti, intervenire su un territorio libero da preesistenze e privo, pertanto, di condizionamenti.

Il primo stanziamento abitativo nell'area della Kalsa avviene nel corso della dominazione mussulmana ed è successivo di circa un secolo alla conquista della città da parte degli Arabi, avvenuta nell'831. Eletta capitale della provincia siciliana dell'emirato di Ifrìqia, Palermo trasforma l'assetto e la composizione del suo impianto per adeguarlo ai nuovi mo-



Fig. 1 - Giovanni Peralta,
Carta topografica di Palermo antico, 1827



Fig. 2 - Gaetano Mario Columba,
Il porto antico di Palermo, 1906

delli insediativi e alle nuove funzioni di centro amministrativo e sede di governo; e questo, unito ad una intensa immigrazione di popoli di varia etnia, determina un repentino e impetuoso sviluppo urbanistico soprattutto all'esterno dell'area murata, dove si formano nuovi popolosi quartieri nelle zone che circondano il promontorio e lungo le sponde dei due corsi d'acqua. I forti contrasti, però, e le profonde rivalità tra i diversi gruppi islamici – che comporta il susseguirsi al governo dell'isola di *wali* prima Aglabiti, dal 910 Fatimiti e infine Kalbiti – e, ancor più, le frequenti ribellioni dei palermitani seguite da feroci cruenti repressioni motivano, nel X secolo, la decisione di trasferire la sede del governatore dal palazzo posto nel cuore della città murata in un luogo più sicuro e protetto militarmente⁸. L'occasione la fornisce la tumultuosa sommossa popolare contro il governatore fatimita Salim ibn Rasid sedata nell'autunno del 937 con l'intervento militare di Halil ibn Ishaq, mandato in suo aiuto. Le cronache ricordano la determinazione con cui questi, raggiunta Palermo con un imponente esercito, cingesse d'assedio la città vecchia, o *Qasr*, nella quale si erano asserragliati i rivoltosi, costringendoli alla resa: quindi, abbattute le mura e divelte le porte, fondasse nei pressi del porto, in adiacenza dell'arsenale, una cittadella fortificata, *al-Halisa*, destinandola a nuova sede del governatore.

Le fonti coeve descrivono una fortezza il cui aspetto richiama il modello ricorrente dei tanti *ksar* elevati a difesa del territorio in molte regioni nordafricane: di forma quadrangolare prossima al trapezio, con mura probabilmente turrette e rafforzate da quattro torrioni angolari, organizza all'interno lo spazio come una piccola città il cui tessuto viario si immagina composto di una strada principale (*shari*) e strade secondarie confluenti in vicoli ciechi (*darbi e aziqa*), in aderenza ai principi dell'urbanistica islamica. Vi si accede da quattro porte, due aperte sul fronte occidentale e una su ciascuno dei fronti meridionale e settentrionale; ne è privo il lato orientale parallelo alla costa⁹. All'interno trovano sede il palazzo di governo con gli uffici amministrativi, la residenza dell'emiro, una piccola moschea, due bagni pubblici, caserme per le guarnigioni militari, l'arsenale; per la sua natura di fortilizio manca invece il mercato.

La Palermo che Ibn Hawqal descrive alla fine del X secolo¹⁰ ha ormai raggiunto la conformazione che caratterizzerà il suo sviluppo futuro e mostra già definito l'assetto sul quale si impianterà la città normanno-sveva. Egli distingue cinque parti composte di due *madine* o città murate, il *Qasr* e *al-Halisa*, e, nel mezzo, tre borghi tra loro separati e contigui che costituiscono il *rabad*. (fig. 3) Una descrizione che troviamo appena aggiornata nel testo di Al-Idrisi¹¹, che scrive al tempo di re Ruggero, nel quale la città conquistata dai Normanni appare composta di due parti: il *Qasr*, la città antica, e il Borgo, che circonda la prima da ogni parte comprendendovi anche *al-Halisa*, alla quale erano state abbattute le mura. L'immagine miniata che ci trasmette Pietro da Eboli alla fine del XII secolo è una preziosa testimonianza della complessa e variegata realtà cittadina: tutta l'area urbana è adesso difesa da un muro, fossato e riparo, e sul porto si struttura il *castrum ad marem*, opere probabilmente avviate sotto il dominio arabo ma certamente completate e rafforzate dai nuovi dominatori¹² (fig. 4).



Fig. 3 - Palermo araba al tempo di Ibn Hawqal. Il quadrato in tratteggio indica il sito e non il perimetro della cittadella della *Halisa*.

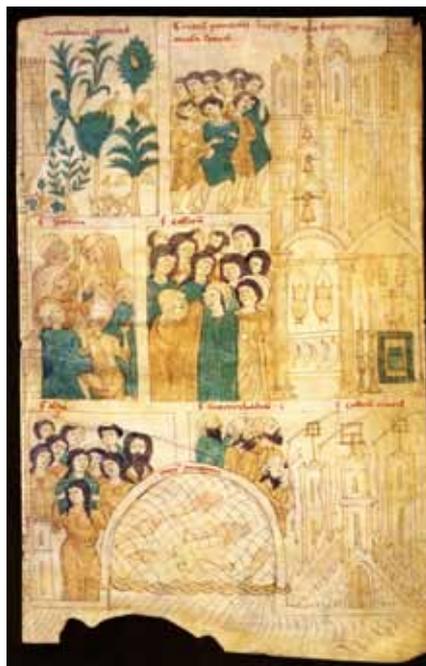


Fig. 4 - Pietro da Eboli, *Lamentatio et luctus Panormi*, 1194

In questo quadro ricostruttivo delle vicende insediative palermitane è utile richiamare due aspetti che non appaiono secondari per definire il senso e la misura del singolare progetto urbano. Innanzi tutto la complessa orografia del sito, che determina la scelta fondativa e condiziona la separazione dei nuclei abitati: da una parte, il promontorio sul quale si insedia la città vecchia, *Qasr*, *Cassaro*, *civitas superior* nei documenti tardomedievali, per il suo imponente emergere, nel paesaggio urbano, fortemente serrata all'interno delle mura; dall'altra, i versanti in lieve declivio sulle opposte sponde del Kemonia e del Papireto dove si sviluppano i nuclei di espansione medievale, *rabad*, Borgo, *civitas inferior*, comprendente più tardi i quartieri dell'Albergheria, di Serralcadi, della Conceria, della Kalsa.

Il secondo aspetto è rappresentato dal posizionamento delle tre sedi fortificate del potere situate nei due nuclei urbani: a monte, all'estremità occidentale della città alta è il *castrum vetus o castrum superior*, l'antica fortezza della Galca, sede del governo aglabita, trasformata in Reggia dai sovrani normanni; sulla costa, lungo il fronte orientale della città bassa, a nord è il *castrum ad marem o castrum inferior*, la fortezza a protezione del porto, e a sud *al-Halisa*, la cittadella fortificata del governo fatimita. Non stupisce considerare come questi tre siti continueranno sempre ad essere, nella storia di Palermo, ciclicamente e in tempi diversi, la sede del governo della città. Principale passaggio e varco di collegamento posto a cerniera tra la città bassa e la città alta è la *Porta maris*,

la *Bab al-bahr* poi Porta Patitelli, sovrastata dalla torre di Baych che con la vicina torre di Pherat forma il più massiccio sistema difensivo sul fronte del porto. La sua posizione segna il baricentro geometrico del sistema triangolare costruito sui tre siti fortificati d'età arabo-normanna il cui impianto indirizza e regola le attività di governo e ha come vertice e polo di convergenza della costruzione urbana il *castrum vetus* divenuto Palazzo reale¹³ (fig. 5).

Su questa base prende corpo e matura una nuova emblematica forma figurativa che



Fig. 5 - Relazione tra le tre sedi fortificate in età arabo-normanna: la *porta maris*, cerniera tra la città alta e la città bassa.



Fig. 6 - Il Sigillum felicitatis urbis Panormi, sintesi dell'immagine della città medievale: in primo piano la porta maris, serrata tra le torri e dominata dall'aquila municipale

nell'arco di un secolo finirà con l'esprimersi concretamente quando Palermo consolida la propria immagine e la propria identità politica, non solo sul piano del simbolismo ideologico ma anche nella fisicità della sua costruzione urbanistica: l'aquila imperiale, con la cui effigie i normanni avevano insignito *Panormus* e che Federico II riconferma come matrice dell'emblema municipale, si ripropone nel disegno stesso della città che, sede stabile della corte sveva, diviene per antonomasia "città in forma di aquila" (fig. 6).

Una forma che si esprime tanto nell'andamento planimetrico della doppia cerchia di mura, quanto nella articolazione orografica del terreno che ne esalta il rilievo plastico: il quartiere del Cassaro identifica il corpo dell'animale messo in evidenza dalle depressioni dei due torrenti Kemonia e Papireto) che lo delimitano; i quartieri di Seralcadi, a settentrione, e dell'Albergharia, a meridione, distesi sul pendio delle opposte sponde, ne raffigurano le ampie ali spiegate; i tre elementi di forza del rapace, il becco e i due artigli, sono rappresentati dai tre siti reali fortificati: a monte, dal castello normanno-svevo nella cittadella della Galca (la testa), ai lati del porto, dalla Halisah e dal Castellammare nei quartieri Kalsa e Conciaria (le zampe)¹⁴.

Sul piano letterario il mito dell'aquila nella definizione dell'immagine urbana di Paler-

mo sarà di lunga durata¹⁵; tuttavia la forte spinta al rinnovamento urbanistico impressa nel Trecento dai sovrani aragonesi comporta l'abbandono dell'impianto tripolare normanno, convergente sul Palazzo reale ormai esaurato del suo significato politico, e la ricerca di una nuova centralità fondata sul Palazzo comunale, edificio-emblema del potere cittadino, che segnerà, per tutti i secoli della storia moderna palermitana, il baricentro fisico e simbolico della città.

La matrice fondativa del progetto urbano, dunque, non sta più nella testa dell'aquila ma nel ventre della figura mitologica antropo-zoomorfica, centro del potere e "ombelico della città", materializzato nella costruzione del primo nucleo della sede comunale, nei primissimi anni del Trecento, esattamente al centro dell'area murata e perfettamente equidistante dai tre siti fortificati.

Sul piano spaziale – nella cui dimensione si concretizza l'architettura della città – tra la Kalsa e il nuovo centro di potere si instaura un legame di interdipendenza il cui equilibrato rapporto è opportunamente governato da adeguate regole metrologiche e di proporzionamento.

In quel primo scorcio di secolo, nel panorama del potentato cittadino, emerge a Palermo la famiglia Chiaromonte: essa segnerà profondamente la storia civile palermitana del XIV secolo e, attraverso la reiterata assunzione di importanti cariche istituzionali da parte dei suoi membri (da Senescalco del Regno a Capitano di Giustizia), svolgerà un ruolo dirigente decisivo nella politica municipale e nella organizzazione urbanistica della città.

Nel 1320 nel quartiere della Kalsa, su un terreno confinante con il tracciato delle mura e della porta settentrionale della Halisah, Manfredi I Chiaromonte, conte di Modica, costruisce l'*Hosterium*, il grande Palazzo di famiglia articolato intorno ad un cortile centrale porticato¹⁶. Nella struttura dello spazio urbano la sua collocazione si rivela simmetrica a quella di un altro imponente palazzo edificato da Matteo Scialfani, conte di Adernò, e congiunto di Manfredi Chiaromonte al confine col tracciato delle mura orientali della Galca, sull'altura del Cassaro. In antitesi con le due sedi reali del Palazzo normanno e del Castellammare, i due fortificati si pongono in posizione bilanciata rispetto all'area centrale e perfettamente equidistanti dalle difese turre di Porta Patitelli, sul fronte del porto. (fig. 7) Innegabile l'apporto offerto dai Chiaromonte alla permanenza e alla dislocazione degli ordini mendicanti nei quartieri della città, e in particolare dei Francescani all'interno della Kalsa, al cui sostegno contribuiscono con il completamento della chiesa e con la costruzione di diverse cappelle interne. Si completa dunque nel primo decennio del Trecento l'impianto canonico della disposizione, nel tessuto urbanistico di Palermo, delle chiese conventuali dei Carmelitani, dei Francescani e degli Agostiniani ai vertici di un triangolo che pone nel baricentro il Palazzo Pretorio. La centralità della sede-simbolo del potere municipale viene così percepita e confermata nel suo rapporto con le sedi mendicanti periferiche¹⁷ (fig. 8).

Con la decapitazione di Andrea Chiaromonte e la trasformazione dell'*Hosterium* in



Fig. 7 - Relazioni tra le componenti d'impianto della città trecentesca: centralità della sede municipale ed equidistanza dalla torre di Pherat dei palazzi Chiaromonte e Sclafani



Fig. 8 - La città degli ordini mendicanti: il sistema dei tre conventi (Francescani, Agostiniani, Carmelitani) centrato sul palazzo comunale

prestigiosa sede della corte aragonese si fa più evidente il predominio della Kalsa sui restanti quartieri della città. Nella storica alternanza dei ruoli tra Cassaro e Kalsa, una concreta prospettiva di crescita spinge quest'ultima a concentrare sul suo territorio gran parte delle attività e delle iniziative di rinnovamento che si manifestano nel corso del Quattrocento. Il quartiere della Kalsa diviene il luogo privilegiato della politica, dell'economia, della finanza, della cultura. Grandi famiglie di aristocratici e imprenditori insieme a numerosi ordini religiosi innalzano palazzi, conventi, chiese lungo le strade di antica e nuova pianificazione, attuando forti investimenti in arte e architettura. L'arteria preferita diviene la via Alloro, storico asse del quartiere, dove si insedia la più facoltosa e intraprendente nobiltà cittadina. Una situazione che permane ancora dopo l'ascesa al potere di Carlo V e la messa in cantiere dei grandi lavori alla cinta bastionata della città. Anzi, proprio nel contesto di tale operazione s'inserisce la decisione del viceré J. de Vega di modificare il percorso delle mura sul fronte del mare e ampliare il quartiere, inglobando il piano di S. Teresa fuori Porta dei Greci¹⁸. Ma una decisione più incisiva prenderà de Vega per il destino della Kalsa e che avrà profonde ripercussioni sul futuro della città: quella cioè di riportare nell'antico Palazzo normanno la sede del governo vicereale, in quegli anni alloggiato nel Castellammare; progetto che, non senza contrasti, egli riesce ad attuare nel 1553. Ma l'allontanamento dal Porto della residenza del governatore richiedeva l'apertura di una lunga strada che in maniera diretta ne

assicurasse il collegamento. E' quanto esprimono i cittadini palermitani nella riunione del Consiglio comunale del 1559 nella quale si propone di rettificare la via Alloro che, pur senza citarla, appare la strada più diretta per unire in un unico percorso il piano della marina con la Corte del pretore e il Palazzo dei Vicerè. Questione che, arenatasi sul rinvio alla demolizione della casa dei Bonanno, il quartiere della Kalsa continuerà a dibattere ancora per diversi anni finché, entrato in competizione con il quartiere del Cassaro, sarà quest'ultimo a realizzare con l'apertura della via Toledo l'ambito progetto della strada lunga e diritta¹⁹.

¹ In particolare, M. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Firenze 1854-1872; IDEM, *Biblioteca arabo sicula*, Torino-Roma 1880-1881.

² Facciamo riferimento al testo di B. PACE, *Arte e civiltà nella Sicilia antica*, Roma-Napoli 1936-1949, nel quale vengono elencate le fonti antiche per lo studio di Palermo e, tra queste, le principali: Tucidide, Polibio e Diodoro Siculo.

³ T. FAZELLO, *De rebus siculis decades duae*, (1558), trad. it. a cura di A. De Rosalia e G. Nuzzo, *Storia di Sicilia*, voll 2, Palermo 1990.

⁴ M. VALGUARNERA, *Discorso dell'origine e antichità di Palermo*, Palermo 1614. Tra gli incisori e i pittori che si sono cimentati sul tema ricordiamo G. B. Maringo (1614) e D. Campolo (1726): cfr. A. CASAMENTO, *Il terremoto del 1726 e le rappresentazioni cartografiche di Domenico Campolo*, in «Il Tesoro delle città», Anno II, Roma 2004, pp. 115-126.

⁵ S. MORSO, *Descrizione di Palermo antica*, Palermo 1827, rist. anast. Catania 1981, contenente una incisione di G. Fecarotta.

⁶ V. DI GIOVANNI, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, voll. 2, Palermo 1889, rist. anast. Palermo 1995; il richiamo è a p. 137.

⁷ G. M. COLUMBA, *I porti della Sicilia*, in «Monografia storica dei porti dell'antichità nell'Italia insulare», Roma 1906, pp. 219-358, rist. anast. Palermo 1991; Idem, *Per la topografia antica di Palermo*, in «Centenario di Michele Amari», II, Palermo 1910, pp. 395-426.

⁸ Cfr. A. DE SIMONE, *Palermo araba*, in «Storia di Palermo» a cura di Rosario La Duca, vol II, Palermo 2000, pp. 77-113.

⁹ AL-MUQADDASI, *La migliore ripartizione per la conoscenza delle regioni*, in M. AMARI, *Biblioteca... cit.*, pp. 670-671.

¹⁰ IBN-HAWQAL, *Descrizione di Palermo*, in «Storia di Palermo» cit., vol II, pp. 115-127.

¹¹ AL- IDRISI, *Il libro di Ruggero*, trad. di U. Rizzitano, Palermo 1996.

¹² P. DE EBULO, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis* (1194), cod. 120, Burgerbibliothek Bern, Sigmaringen 1994, p. 47, c. 98r *Lamentatio et luctus Panormi*. Sul tracciato delle mura della Kalsa tra XII e XIV secolo hanno fornito importanti contributi: E. PEZZINI, Un tratto della cinta muraria della città di Palermo, in «Mélanges de l'école française de Rome», tome 110, 1998, 2, pp. 719-771; F. D'ANGELO (a cura di), *La città di Palermo nel Medioevo*, Palermo 2002.

¹³ Cfr. A. CASAMENTO, *Palermo nel Trecento. Appunti per una analisi della Forma urbis*, in *La città europea del Trecento. Trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani*, «Storia dell'urbanistica/ Sardegna I, 2008, pp. 152-161.

¹⁴ Ibidem, p. 156, fig. 1.

¹⁵ Sul mito dell'aquila e sui riferimenti zoo-antropomorfici nello studio della morfologia urbana cfr. E. GUIDONI, *L'architettura delle città medievali. Rapporto su una metodologia di ricerca*, in «Mélanges de l'école française de Rome», tome 86, 1974, 2, pp. 481-525. Riguardo a Palermo, sono note le descrizioni della città in forma di aquila contenute nelle opere di G. G. ADRIA *De laudibus Siciliae*, mn. del XVI secolo conservato nella Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq C 85, e di C. FILOTEO OMODEO, *Descrizione della Sicilia* (1556-1557), in «Biblioteca storica e letteraria di Sicilia» a cura di G. Di Marzo, vol XXIV, Palermo 1876. La descrizione di Adria è riportata in M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981, pp. 48-49.

¹⁶ S. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo 1972.

¹⁷ Sulle regole di insediamento degli ordini mendicanti nel tessuto delle città, cfr. E. GUIDONI, *Città e ordini mendicanti*, in «Quaderni medievali», 4, 1977, pp. 69-106, ripubblicato in: Idem, *La città dal medioevo al rinascimento*, Roma-Bari 1981, pp. 123-158, e la relativa bibliografia.

¹⁸ Cfr. M. VESCO, *Viridaria e città. Lottizzazioni a Palermo nel Cinquecento*, Palermo 2010; Id., *Un nuovo assetto per il quartiere della Kalsa nel Cinquecento: l'addizione urbana del piano di Porta dei Greci*, infra. Di prossima pubblicazione: A. CASAMENTO, *L'idea di città nel piano di rinnovamento di Palermo di Juan de Vega*, in «Scritti in onore di Enrico Guidoni», in stampa.

¹⁹ A. CASAMENTO, *La rettifica della Strada del Cassaro a Palermo. Una esemplare realizzazione urbanistica nell'Europa del Cinquecento*, Palermo 2000.

Kalsa

UN NUOVO ASSETTO PER IL QUARTIERE DELLA KALSA NEL CINQUECENTO: L'ADDIZIONE URBANA DEL PIANO DI PORTA DEI GRECI

Maurizio Vesco

«La Città Felice situata nel bel e diletto seno della Conca d'Oro giace tutta distesa in un'ampia e nobile pianura, et è poco men che quadra di figura» con queste parole Agostino Inveges nei suoi *Annali* iniziava la complessa descrizione di Palermo, una città di forma pressoché quadrata, divisa a sua volta dalla seicentesca croce di strade del Maqueda in «Quattro gran Città», anch'esse quadrate¹. Non era stato però l'erudito saccente a dare inizio a quella concezione tutta seicentesca che vuole Palermo quadrata e *quadrifida* e che avrebbe trovato espressione in un gran numero di rappresentazioni iconografiche cariche di valenze simboliche²: già prima di lui il cronista Vincenzo Di Giovanni negli anni Venti del XVII secolo nel suo libro secondo del *Palermo Restaurato* aveva definito la città «tutta piana e popolatissima, in forma quadra»³.

Eppure solo da poco tempo la capitale del Regno di Sicilia aveva assunto la forma e la dimensione che le sono per consuetudine attribuite, e ciò in seguito a un importante intervento urbanistico sinora trascurato dagli studiosi: l'addizione urbana del piano *extramoenia* di porta dei Greci con il conseguente ampliamento del quartiere della Kalsa. Questa operazione avrebbe implicato la modifica del perimetro murario con la "correzione" di quella anomalia che la cinta presentava nel suo andamento all'estremità sud-est del quartiere, tra il cinquecentesco complesso monastico di santa Maria dello Spasimo e l'antica porta *Grecorum*.

Erroneamente si è creduto sinora che tale espansione della città fosse stata conseguenza del piano di potenziamento del sistema difensivo cittadino, elaborato dall'ingegnere militare Antonio Ferramolino tra il 1535 e il 1536, o di una sua attuazione in variante. D'altronde, la lettura dei celebri *Ordini* del tecnico bergamasco chiarisce, senza ombra di dubbio, come il progetto non prevedesse in quel punto alcuna modifica nell'andamento del circuito murario medievale, ma unicamente il suo rafforzamento ottenuto con la costruzione di un bastione alle spalle della chiesa olivetana dello Spasimo e l'apertura di una serie di cannoniere nella parte basamentale delle cortine⁴.

Inoltre, sebbene Tommaso Fazello nelle sue *Decades duae* abbia fatto esplicito riferimento all'addizione, tale indicazione, nonostante l'autorevolezza e la notorietà della fonte, è rimasta di fatto inascoltata: riguardo all'antica porta *Grecorum* lo storico domenicano, infatti, annotava come «insieme con le mura fu rovinata l'anno MDLIII per allargar la città»⁵.

In realtà, fu il viceré Juan de Vega a ordinare tale ampliamento urbano, un'operazione motivata non tanto da esigenze di natura insediativa – a quella data rimanevano ancora molte vaste aree inedificate all'interno del circuito murario e nei paraggi si era solo da poco completata la lottizzazione della vigna *dila Maxiuni*⁶ – quanto piuttosto per l'urgenza di rimediare a quella gravissima debolezza delle difese cittadine costituita dalla

pronunciata rientranza, dal profilo seghettato, che le mura presentavano tra il bastione dello Spasimo del Ferramolino, già di fatto inadeguato, e la vecchia torre del Tuono a protezione della porta dei Greci, posta all'angolo con la cortina lungo la spiaggia. Un simile andamento, da ricondurre all'età medievale, non offrendo alcuna possibilità per il fiancheggiamento delle tele murarie, le rendeva pressoché indifendibili dall'artiglieria che il nemico – il Turco primo fra tutti – avrebbe potuto facilmente disporre nel pianoro dinanzi ad esse.

Una raffigurazione di questo stato dei luoghi è fornita, a nostro avviso, dalla rappresentazione in profilo di Palermo pubblicata nel primo libro del *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun del 1572, la stessa che si ritiene ricavata da uno schizzo di artista nordico in viaggio nel Mediterraneo⁷ e per la quale abbiamo già formulato un'ipotesi di retrodatazione all'arco temporale 1536-1552⁸. Essa ritrae, infatti, la città prima dell'addizione urbana promossa da Vega, mostrando in primo piano il pianoro di porta dei Greci, quello dove erano tenute ad adunarsi in armi in caso di necessità le genti della Kalsa⁹, ancora esterno al perimetro fortificato con agli estremi la torre del Tuono e l'alto volume dello Spasimo, nonché le mura ancora non prolungate e bagnate dal mare (fig. 1).



Fig. 1 - Palermo vista dal mare, prima dell'addizione urbana promossa dal viceré Juan de Vega; a sinistra, il piano *extramoenia* di porta dei Greci, ancora esterno alla cinta muraria

È già stato messo in evidenza in studi recenti il ruolo decisivo di Juan de Vega nel processo, non solo di potenziamento del sistema delle difese siciliane¹⁰, ma anche di rilancio e di rinnovamento della capitale dell'isola¹¹ – e ciò nonostante un tesissimo rapporto con l'amministrazione municipale¹² – espressione di un interesse per il progetto della città, che lo avrebbe condotto a cimentarsi, quasi in prima persona, in sofisticate esperienze di sperimentazione urbanistica, come nel caso della fondazione di Carlentini¹³.

Il piano per l'ampliamento urbano di porta dei Greci e per la costruzione di quell'apparato difensivo che in virtù della sua organicità, eterogeneità e persino di una certa autonomia rispetto al resto del circuito murario, sarebbe stato indicato a lungo come «fortezza» o «fortilicium», venne redatto dal tecnico di fiducia del viceré, l'ingegnere regio Pedro Prado. A confermarlo è una lettera inviata da Messina, nel settembre del 1552, da Vega al Senato palermitano con cui si ordinava di approntare strumenti e materiali costruttivi per dare avvio al cantiere e si comunicava l'arrivo dell'ingegnere in città per sovrintendere alle operazioni di tracciamento e picchettaggio: «Non manchereti di

far preparare l'attratto per queste fabrice con la diligenza che scrivete perché si possa sequire la forteleza secondo il designo et non solamenti vi inuviarimo il magnifico di Prado molto presto per ordinare il principio dela trazza, ma ancora per stare per alcuni giorni in quessa città»¹⁴.

Fu, infatti, a partire dal mese di novembre di quell'anno che ebbe avvio il grande cantiere dei nuovi dispositivi di difesa lungo la costa di sant'Erasmo, consistenti in due cortine murarie, a prosiegua di quelle già esistenti dello Spasimo e del fronte a mare, fabbricate *alla moderna*, disposte quindi ortogonalmente fra loro, scarpate e terrapienate¹⁵, nonché protette ai vertici da baluardi con fianchi ritirati e cannoniere casamattate (fig. 2).

Il progetto prevedeva il potenziamento del già esistente ma troppo piccolo bastione dello Spasimo e la realizzazione ex novo di un altro: all'intersezione delle nuove tele murarie venne collocata, infatti, una straordinaria macchina bellica, un baluardo angolare a punta di lancia di grandi dimensioni, a quella data il più imponente a Palermo, che, dapprima denominato sant'Elmo, avrebbe presto celebrato con una nuova intitolazione il suo fondatore:



Fig. 2 - Veduta del quartiere della Kalsa e del fronte a mare con le nuove fortificazioni; a sinistra, l'area già urbanizzata dell'addizione di porta dei Greci

il bastione Vega. A questo si sarebbe aggiunta, solo due anni dopo, una piattaforma¹⁶, la prima in città, eretta laddove sorgeva la torre adiacente all'antica porta dei Greci di cui avrebbe conservato il nome: il baluardo detto del Tuono. Questo fu posizionato, secondo i dettami della più aggiornata trattatistica militare, in mezzeria della adesso prolungata cortina verso mare al fine di garantirne una efficace protezione data l'eccessiva distanza, rispetto alle possibilità di tiro dei cannoni, intercorrente tra il nuovo bastione Vega e la fortezza del Castellammare che sorgeva al di là della Cala.

Ebbe avvio così un cantiere enorme, approntato simultaneamente in più punti attorno al pianoro fuori porta dei Greci, che vide coinvolte decine e decine di squadre di semplici manovali e di operai specializzati – maestri di muro, calcinai, intagliatori, cavapietre e guastatori – in un via vai continuo di carri e bestie da soma impiegati per il trasporto dei materiali provenienti da cave e calcare, nonché delle tante barche che scaricavano lungo la riva la sabbia necessaria per le malte¹⁷.

La complessità delle opere, legata tanto alla loro dimensione quanto ad aspetti strettamente costruttivi, in primo luogo la realizzazione di fondazioni gettate direttamente in mare che abbisognarono di grandi quantitativi di *cinnirazzo* per la composizione delle malte idrauliche¹⁸, avrebbe implicato il ricorso a dispositivi e tecniche non usuali a Palermo: nel pianoro, presto attraversato da condotti per garantire al cantiere il continuo ap-

provvisionamento d'acqua¹⁹, accanto ai bastioni in costruzione svettavano, ad esempio, grandi gru lignee²⁰ per il sollevamento dei blocchi di pietra, mentre più tardi nelle acque antistanti la costa sarebbero stati montati sistemi di paratie per la fondazione di parte del bastione del Tuono nonché della cortina tra questo e il molo della Cala, quasi interamente realizzati in mare²¹.

Una volta eseguito il picchettaggio per la trasposizione al suolo del progetto redatto dall'ingegnere Prado, uno stuolo di manovali cominciò lo scavo per le fondazioni delle nuove mura e del bastione sant'Elmo: man mano che si procedeva alla rimozione dello spesso strato di terra, questi lasciavano il posto alle squadre di cavapietre chiamate a individuare il plateau roccioso su cui impostare le murature. La Regia Corte, preoccupata della buona riuscita di un cantiere così complesso, stipulò tre differenti contratti con cui altrettanti gruppi di muratori riuniti in società e capeggiati da un capomastro accreditato e d'esperienza, si allearono per le opere murarie delle diverse fabbriche: Mariano di Falco²² per il bastione sant'Elmo, Domenico Cascione²³ per le mura costiere e Nicola Facenti²⁴ per il bastione dello Spasimo, tutti personaggi che le ricerche in corso sembrano indicare come alcuni fra i membri principali della corporazione palermitana dei *fabricatores* nella prima metà del Cinquecento. Sul finire del 1552, venne dato incarico a oltre una decina di maestri lapicidi per la realizzazione dei grossi conci intagliati dei paramenti a bugna verrucata che avrebbero marcato la punta e gli orecchioni dei due baluardi²⁵. Colossali quantitativi di terra furono movimentati per anni, durante tutto lo svolgimento del cantiere, impiegati per il riempimento delle cavità racchiuse dai contrafforti interni tanto dei bastioni che della cortina terrapienata²⁶: la terra proveniva sia dagli scavi che il procedere dei lavori di continuo implicava, sia dalle vecchie strutture difensive che si andavano via via abbattendo.

Il primo a essere intaccato fu il bastione dello Spasimo, intorno al quale si cominciò fin da subito a scavare «pro ampliando dittum belguardum»²⁷: solo nel dicembre del successivo 1553, però, dato l'avanzare dei lavori della nuova fabbrica si procedette alla sua demolizione parziale con il riuso dei materiali lapidei intagliati nell'orecchione dell'erigendo bastione sant'Elmo²⁸. L'abbattimento dovette essere completato nel marzo del 1554 quando nella contabilità del cantiere si registrarono numerosi pagamenti «pro diruendo belguardum veterem Spasmi pro faciando de novo»²⁹.

Il complesso cantiere cittadino era stato affidato nei suoi aspetti tecnici – l'ingegnere Prado era presto tornato agli altri cantieri dell'isola – alla supervisione generale del capomastro della città, il *nobilis* Giovan Francesco Scicli³⁰, una figura ad oggi pressochè sconosciuta ma di certo autorevole – la qualifica di *nobilis* conferita a un maestro di muro sembra confermarlo – impiegato nelle operazioni di misura e stima delle opere, preliminari ai pagamenti agli appaltatori. Scicli era coadiuvato, poi, da una serie di sovrastanti preposti al controllo dei diversi sotto-cantieri così come di specifiche operazioni³¹: tra questi va ricordato Vincenzo de Accaria³² che, in virtù delle sue competenze, da lì a poco sarebbe stato nominato capomastro delle torri e dei ponti del regno. Il controllo

su forniture, approvvigionamenti e manodopera era affidato, invece, a due *monitionieri*, il *magnificus* Giovanni Antonio Spatafora e il *nobilis* Filippo Lapi, nominati dai deputati della fabbrica delle mura, i delegati del Senato ai quali era affidata la gestione dell'intera opera pubblica³³.

La realizzazione dell'ambizioso progetto fortificatorio di Vega implicò – cosa anche questa sinora ignorata – una significativa trasformazione nella configurazione fisica di quei luoghi: fin dal gennaio del 1553, infatti, si diede inizio al cosiddetto *gecitto* (o *jettitum ad mare*), il riversaggio in acqua, protrattosi per anni, di enormi quantitativi di blocchi di pietra, pietrame e pezzame di cava per sottrarre terra al mare – da sant'Erasmus alla torre del Tuono prima, da qui sino al molo della Cala poi – formando così l'area di sedime per le difese costiere da costruire e, più in generale, ridisegnando la linea di costa davanti alle nuove cortine³⁴.

Si procedette pure alla demolizione progressiva, porzione dopo porzione, delle antiche mura medievali: Prado e Vega nel loro progetto per il potenziamento delle difese verso mare non avevano infatti previsto di ricorrere a una cittadella, come in maniera sempre più pressante veniva suggerito ormai dai trattati, quanto piuttosto all'addizione di un vero e proprio brano di città murata, rispetto al quale la vecchia cortina era del tutto incompatibile. Grandi tratti di mura, prima quelle fra il bastione dello Spasimo e la porta della Vittoria, poi quelle dell'angolo in corrispondenza dell'odierna piazzetta dei Bianchi, infine la cortina più prossima alla torre del Tuono dove si apriva l'antica porta *Greorum*, vennero demoliti sino alle fondazioni³⁵ lasciando al loro posto grandi cumuli di terra e pietrame da reimpiegare nella costruzione di bastioni e cortine. Solo un tratto venne lasciato in piedi per essere ceduto dalla municipalità all'abbazia di santa Maria della Pietà o del Portulano, fondata nel palazzo Abatellis, al cui giardino faceva da muro di cinta e contenimento, lo stesso ancora oggi osservabile lungo la discesa dei Bianchi³⁶ e forse anche lungo tutto il vicolo dei Nassaiuoli.

Pure la porta urbana non fu risparmiata, ma abbattuta forse per prima, nell'estate del 1553³⁷, allo scopo di agevolare il continuo transito di mezzi, uomini e materiali. Inoltre, si rese necessario livellare il suolo di quella che era stata la spianata antistante le mura, presupposto indispensabile alla ormai imminente urbanizzazione dell'area racchiusa entro il perimetro ampliato, anche raccordandolo alle quote delle strade un tempo *intra-moenia* e che adesso vi confluivano; già da tempo, sempre al fine di facilitare manovre e spostamenti, si era proceduto a colmare il fossato a protezione della vecchia cinta «pro equalando viam»³⁸.

All'ardito progetto di Vega si sarebbero aggiunti, a partire dal 1554, altri due importanti elementi, rappresentati dal *dente* di porta di Termini³⁹ e dalla piattaforma del Tuono, ai quali avrebbe fatto seguito, nel 1556, anche la nuova cortina tra questa e il molo della Cala, che avrebbe rimpiazzato le vecchie mura medievali del fronte a mare⁴⁰ (fig. 3). Come anticipato, per queste due ultime opere fu necessario procedere a un *gecitto* ancora più massiccio di quanto non fosse già stato fatto per il bastione Vega, allo scopo

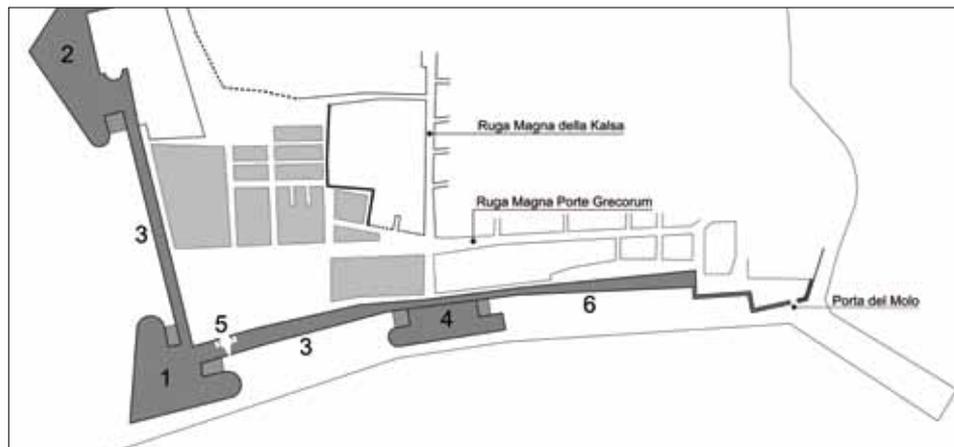


Fig. 3 - L'aggiunta urbana del piano di porta dei Greci (in grigio chiaro) e le fortificazioni volute da Juan de Vega (in grigio scuro): 1. bastione Vega; 2. nuovo bastione dello Spasimo; 3. nuove cortine *alla moderna*; 4. baluardo del Tuono; 5. porta Vega (o Africa, poi dei Greci); 6. nuova cortina tra il baluardo del Tuono e la porta del Molo; in evidenza il tracciato delle vecchie mura medievali

di evitare che ricadessero interamente in mare e di consentire pure un certo transito lungo il litorale dove sarebbe stata aperta da lì a poco la nuova porta urbana. Tuttavia la piattaforma non era prevista nel progetto iniziale: lo provano i lavori con cui, nel luglio del 1554, poco prima dell'inizio del suo cantiere, affidato pure questo al Facenti⁴¹, si provò ad ammodernare la vecchia torre del Tuono. L'obsoleta merlatura medievale venne in quell'occasione sostituita da un sistema di merloni *alla moderna* capaci di resistere ai colpi dell'artiglieria, scelta questa che farebbe pensare, dunque, a un'iniziale ipotesi per il suo mantenimento, poi di fatto scartata⁴².

Ma l'aspetto certamente più significativo del progetto di espansione urbana, in riferimento ai processi di innovazione urbanistica del quartiere della Kalsa, fu quello della pianificazione della nuova superficie *intramoenia*, avviata, almeno per quel che concerne le operazioni di picchettaggio e di tracciamento di strade e isolati, a partire dallo stesso anno 1553⁴³. La paternità del piano va senza dubbio ascritta allo stesso Prado che si era già cimentato, sin dal 1551, in quella che, allo stato degli studi, sembra essere la sua più importante esperienza di pianificazione: il progetto della città-fortezza di Carlentini, promosso dallo stesso Juan de Vega. A conferma del preminente carattere urbano assegnato alla nuova area insediativa rispetto a quello di *fortilicium*, nonostante il frequente ricorrere di quest'ultimo termine per almeno un quarto di secolo, va evidenziato che l'intera superficie aggiunta venne lottizzata, scelta, questa, discutibile nell'ottica della difesa, tanto da essere all'origine – come vedremo – di più tarde accese controversie tra privati e *Universitas*.

I lavori delle fortificazioni procedettero abbastanza rapidamente tanto che nel settembre del 1554 il viceré poteva congratularsi con l'ingegnere per «quanto ni scriviti de lo bon termino che si ritrovano li due bastioni de Spasmo et di san Herasmo»⁴⁴. L'ultima

delle opere da approntare rimaneva adesso la nuova porta urbica, destinata a rimpiazzare quella già demolita, che venne aperta stavolta direttamente sulla riva e alla quale si conferì un marcato carattere monumentale, carico di valenze simbolico-rappresentative⁴⁵, ancor più enfatizzate dalla collocazione in essa dei portoni ferrei di una delle porte della città di Africa⁴⁶ (l'antica Aphrodisium, oggi Mahdia) conquistata dalle truppe spagnole guidate dallo stesso Vega, portati a Palermo con il bottino di guerra. La vasta eco della presa dell'avamposto africano in tutto l'Impero e l'alone epico che da subito avvolse l'impresa bellica del viceré, oggetto di diversi libelli oltre che di un'incisione⁴⁷ (fig. 4), fecero sì che la porta venisse dedicata a quella vittoria e al suo trionfatore, venendo appellata porta Vega o d'Africa, denominazioni che avrebbero avuto, però, scarsa fortuna, soppiantate da quella più antica di porta dei Greci.



Fig. 4 - G. Braun, *Africa olim Aphrodisium*, 1575



Fig. 5 - Porta Vega, facciata verso mare

Nel novembre del 1555 una folta squadra di intagliatori, scelti tra i migliori maestri palermitani, s'impegnava con i deputati delle mura a scolpire e collocare in opera tutti gli elementi d'intaglio per la «portam dettam de Vegha»⁴⁸. Di questa ci rimane oggi quasi integra solo la facciata esterna con il portale lapideo di gusto squisitamente classicista e di ispirazione serliana (fig. 5), che fu concepito, a nostro avviso sempre da Prado⁴⁹, a mó di arco trionfale per il vincitore d'Africa, come dimostrano i festoni di pomi e frutti assicurati da infule agli anelli, che si dispiegano per tutto il fregio, realizzato dal maestro intagliatore Matteo de Arculeo o da qualcuno della sua squadra (fig. 6). Fu invece lo scultore Aloisio de Battista a scolpire tutti i raffinati elementi d'intaglio della controfacciata, non solo il fregio oggi perduto, ma anche i capitelli compositi del fronte sulla piazza d'armi⁵⁰, di cui oggi ne resta solo uno, caratterizzati, come quelli della facciata verso mare, dalla presenza di elementi figurati (fig. 7); al di là della effettiva esecuzione materiale degli intagli, non è da escludere, però, che i loro disegni possano essere stati approntati nella bottega di Fazio Gagini, d'altronde, va segnalato come i blocchi da cui vennero ricavati sia i capitelli sia il fregio furono lavorati proprio nel noto laboratorio dei maestri marmorari adiacente alla Cattedrale⁵¹.



Fig. 6 - Porta Vega, dettaglio degli elementi scultorei della facciata



Fig. 7 - Porta Vega, parti residue della facciata su piazza Kalsa

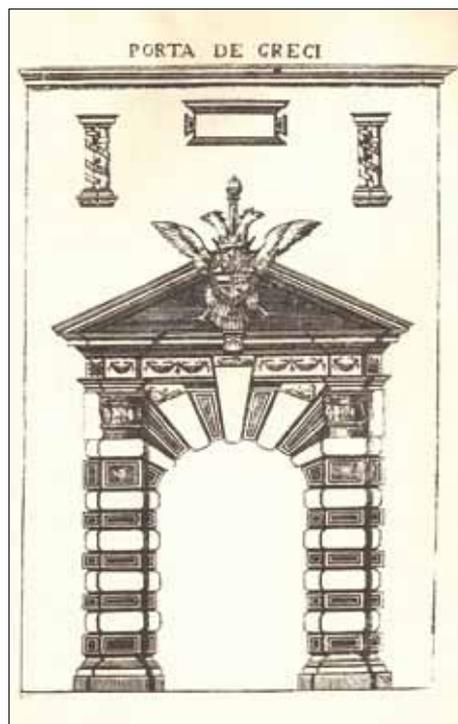


Fig. 8 - Porta de' Greci, 1732

D'altra parte proprio Gagini fu autore degli elementi marmorei a decorazione della porta verso mare⁵², oggi tutti scomparsi (fig. 8): si trattava di una grande aquila bicipite coronata recante le insegne reali, da collocare sul frontone della porta, di due scudi, uno con le armi del viceré e l'altro con l'aquila palermitana, nonché di due tabelle, una delle quali destinata ai versi con cui Antonio Veneziano avrebbe celebrato la presa d'Africa e il viceré, vincitore di uno scontro da lui definito «Quarto bello Punico»⁵³. Questa evidente intenzione autocelebrativa del Vega, ma anche il suo indiscutibile protagonismo, già emerso negli studi su Carlentini, sono confermati anche dai due gruppi scultorei che egli commissionò più tardi sempre al Gagini⁵⁴ perché venissero posti sui fronti del bastione a lui intitolato, oggi perduti ma di cui ci rimane un prezioso disegno settecente-

visione della realtà filtrata attraverso la cultura degli ordini architettonici diffusa dai trattati e il compiaciuto empirismo del mondo della stereotomia e dell'arte del taglio della pietra, così come nelle decorazioni dell'arco esterno della porta sembrano mischiarsi mito e cronaca. Ai lati del *perfidio inimico turco* raffigurato nel concio in chiave, trovano posto guerrieri vestiti all'antica, quasi tratti da un *emblemata*, che non possono non ricordarci, nonostante la loro più modesta qualità scultorea, le figure similari che adornano la porta del forte sant'Elmo di Napoli, realizzata dal celebre Luis Escrivà, dove Prado aveva lavorato solo qualche anno prima, intorno al 1547⁵⁹.

Il ricorso all'ordine e al figurativismo rappresentano comunque digressioni rispetto a una regola tutta cinquecentesca, che aveva trovato eco in certa trattatistica, in base alla quale nelle fortezze «li ornamenti [...] si faccino dell'ordine rustico, come se li conviene»⁶⁰; a questa norma, d'altronde, ci si era attenuti, secondo una prassi diffusissima, nella definizione formale del bastione Vega, quando nel febbraio del 1553 si era optato per una finitura del paramento degli orecchioni «de intaglio abuczato», ossia con bugnato di opera rustica⁶¹.

Della porta, al di là del suo interesse artistico, va messa in evidenza la sua significatività dal punto di vista tipologico, anche in riferimento alle indicazioni dei trattati coevi: non si tratta, infatti, di un semplice varco nella cortina, quanto piuttosto di un vero e proprio edificio, articolato in due vani di passaggio, il più esterno a pianta trapezia fortemente strombata, protetto da una doppia saracinesca con piombatoia intermedia, e quello interno, ove ricadeva la controporta, a pianta rettangolare, coperto da una grande volta rinforzata con due possenti catene ferree⁶¹ e con ambienti su ambo i lati destinati alle guardie di ronda o ai soldati, secondo quel modello di porta-fortezza suggerito, ad esempio, da Giacomo Castriotto o da Giovan Battista Belluzzi⁶³.

Il piano del nuovo insediamento, anche questo di certo redatto da Prado – la concessione a titolo gratuito da parte della Corte di un grosso lotto di terreno fu probabilmente la ricompensa per il lavoro svolto⁶⁴ – prevedeva innanzitutto il prolungamento della *strata Magna porte Grecorum*, la quattrocentesca *placza grandi di la Porta dilli Grechi*⁶⁵ (l'odierna via Butera), alla quale venne conferita nel nuovo tratto, coincidente con l'attuale via Torremuzza, una sezione quasi raddoppiata. Il terreno a occidente del rettilineo venne ripartito con una ricerca di proporzionalità che teneva comunque conto dell'andamento irregolare delle vecchie mura. In esso venne anche aperta un'ampia strada che lo bipartiva, l'odierna via di santa Teresa, che dal *piano* su cui prospettavano il complesso dello Spasimo, la chiesa normanna di santa Maria della Vittoria e l'antico oratorio dei Bianchi giungeva sino al prolungamento della strada *Magna*. In uno di questi due grandi appezzamenti di terreno venne poi tracciata una croce di strade (gli attuali vicolo Savona e via Spadaro), secondo un modello abbastanza diffuso nelle urbanizzazioni cinquecentesche palermitane (dal *viridarium* dei de Franco al Piliere alle *Case Nove* dei Ventimiglia⁶⁶) che assieme ad altre vanelle aperte in direzione nord-sud definiva insule quadrate o rettangolari.

La lottizzazione conseguente all'addizione di porta dei Greci, l'unica di iniziativa pubblica fra le tante attuate a Palermo nel corso del Cinquecento, fin da subito sembrò attrarre gli interessi della classe dominante, forse anche grazie alle accorte manovre del viceré Vega che attraverso la donazione di terreni a membri autorevoli della Corte, primo fra tutti il presidente del Tribunale del Real Patrimonio Modesto Gambacurta, era riuscito a qualificarla come area insediativa privilegiata. Proprio quest'ultimo, ad esempio, vi realizzò un grande palazzo, nucleo del più tardo monastero di santa Teresa, per completare il quale nel 1581, avendo informato il governo di aver «già cominciato un edificio di molto ornamento in quella parte della città che prima era desolata» e spiegato come «sarebbe tanto più l'edificio nobile se vi si facesse un giardino», ottenne la concessione di ulteriore suolo pubblico a scapito del largo pomerio lasciato lungo le mura meridionali, in barba quindi a ogni ragione di difesa⁶⁷.

Mentre l'area a occidente venne urbanizzata abbastanza rapidamente, quella a oriente, compresa tra il bastione Vega e la piattaforma del Tuono, in un primo momento destinata anch'essa ad attività di lottizzazione – era stata interamente assegnata da Vega al conte di Assoro Giovanni Valguarnera⁶⁸ – sarebbe rimasta invece libera, prima per le difficoltà finanziarie del proprietario, poi, negli anni di presidenza del Regno di Carlo Aragona Tagliavia, per la ferma volontà del Senato palermitano di farne un'ampia piazza d'armi a ridosso della porta⁶⁹. Tuttavia, se ancora nel primo quarto del XVII secolo questa era rimasta in buona parte sgombra, tanto che il cronista Di Giovanni poteva annotare come «questo piano è grandissimo e spazioso, da rappresentarvi ogni dimostrazione ed ordine di guerra»⁷⁰, da lì poco sarebbe stata in gran parte edificata in primo luogo con la costruzione del complesso del Noviziato dei Crociferi⁷¹, fino a ridursi in estensione all'odierna piazza Kalsa.

L'ultimo passo nel processo di riconfigurazione urbanistica di questa parte del quartiere della Kalsa sarebbe stato legato all'edificazione due secoli dopo, nel 1784, di nuovo di una porta, la porta Carolina, una porta urbica stavolta del tutto priva di valenze militari, carica ormai solo di significati simbolici e rappresentativi. In quell'occasione si decise di prolungare nuovamente la strada di porta dei Greci, estendendola sino allo stradone extramoenia di sant'Antonino e alla Villa Giulia da poco impiantata, aprendo così un varco nella cortina e demolendo alcune delle case che senza soluzione di continuità vi si erano nel frattempo addossate⁷². All'estremità della nuova via (l'attuale via Nicolò Cervello) venne collocata la porta, enfatizzata dal suo posizionamento al centro di un'essedra composta da edifici residenziali improntati a un'architettura uniforme, mentre i terreni lungo la strada, tracciata tra orti e giardini a ridosso delle mura, furono lottizzati. Poco restava ormai del grandioso *fortilicium* eretto da Vega: del grande baluardo angolare che portava il suo nome rimaneva ormai solo un moncone, a seguito della demolizione, attuata solo un anno prima, del suo intero fronte rivolto verso mare, mentre il bastione del Tuono era già stato integralmente abbattuto nel 1754. Non molto tempo dopo, infine, nel settembre del 1820, in occasione dei moti rivoluzionari, le cannoniere

palermitane avrebbero inferito un colpo mortale alla porta Vega⁷³, causando il crollo di parte delle volte di copertura e delle facciate, prima fra tutte – ahimè – quella monumentale rivolta verso la città, di cui non resta alcuna raffigurazione e che alla fine sarebbe andata di fatto perduta, in parte distrutta, in parte celata sotto il sottile strato d'intonaco e rinzeppo del prospetto dell'ottocentesco palazzo Forcella De Seta, dove rimane dimenticata, in attesa di essere riportata alla luce.

Desidero in primo luogo ringraziare il prof. Aldo Casamento per aver voluto condividere con me il suo invito a prendere parte al Ciclo di Conferenze; un grazie sentito va anche al prof. Marco Rosario Nobile, che ha creduto in questa ricerca, per i preziosi suggerimenti fornitimi. Infine, un ringraziamento speciale al prof. Nicola Aricò, compagno di tante stimolanti conversazioni su Juan de Vega e Pedro Prado. Per le segnature archivistiche sono state adottate le seguenti abbreviazioni: Archivio di Stato di Palermo: ASPa; Archivio Storico Comunale di Palermo: ASCP; Corporazioni religiose sopresse: CRS; Tribunale del Real Patrimonio: TRP; Conservatoria: C; Lettere Viceregie: LV; Memoriali: M; Protonotaro del Regno: PR; Atti del Senato: AS; Notai defunti: ND.

¹ A. Inveges, *Parte seconda degli Annali della felice Città di Palermo...*, Palermo 1650, p. 30.

² Cfr. M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981, pp. 48-62, 96-101.

³ V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, ms. del 1620 ca., edizione critica a cura di M. Giorgianni e A. Santamaura, Palermo 1989, p. 100.

⁴ V. Di Giovanni, *Le fortificazioni di Palermo nel secolo XVI giusta l'Ordini dell'ing. Antonio Ferramolino*, «Documenti per servire alla storia di Sicilia», s. IV, vol. IV, Palermo 1896, in particolare pp. 43-52.

⁵ Ci riferiamo per comodità all'edizione in italiano del *De rebus siculis Decades Duae* (Palermo 1558); T. Fazello, *Le Due deche dell'Historia di Sicilia... tradotte dal Latino in lingua Toscana da P.M. Remigio fiorentino*, Venezia 1574, p. 264.

⁶ M. Vesco, *Viridaria e città. Lottizzazioni a Palermo nel Cinquecento*, Roma 2010, p. 99.

⁷ L. Nuti, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996, p. 87.

⁸ M. Vesco, *Vedute del fronte a mare di Palermo nel Settecento*, in *I punti di vista e le vedute di città. Secoli XVII-XX*, a cura di P. Micalizzi e A. Greco, «Storia dell'urbanistica», 2.11 (2010), pp. 102-103, 105.

⁹ V. Vigiano, *L'esercizio della politica. La città di Palermo nel Cinquecento*, Roma 2004, p. 25.

¹⁰ Ci riferiamo in particolare allo studio, riguardante principalmente il versante orientale dell'isola, di A. Giuffrida, *La fortezza indifesa e il progetto del Vega per una ristrutturazione del sistema difensivo siciliano*, in *Mediterraneo in armi* (secc. XV-XVIII), a cura di R. Cancila, Palermo 2007, pp. 227-288. Segnaliamo come la strategia delle difese di Vega fosse stata già oggetto, più di una ventina di anni fa, di un primo contributo: C. Gallo, *Momenti ed aspetti della politica difensiva del viceré de Vega in Sicilia*, in «Archivio Storico Siciliano», s. IV, V (1979), pp. 35-57.

¹¹ A. Casamento, *L'idea di città nel piano di rinnovamento di Palermo di Juan de Vega*, in *Scritti in onore di Enrico Guidoni*, Roma, in corso di stampa. Alcune anticipazioni sono contenute in Id., *Il progetto per la Grande Palermo. Attrezzature portuali e rinnovamento urbano nella seconda metà*

del Cinquecento, in *Tra storia e recupero. Le città portuali dell'impero spagnolo nell'età di Filippo II*, a cura di T. Colletta, «Storia dell'urbanistica/Campania», IX, Roma 2009, pp. 56-58.

¹² Sull'argomento, cfr. V. Vigiano, *L'esercizio della politica...*, cit., pp. 52-61.

¹³ N. Aricò, *Pedro Prado e la fondazione di Carletini*, in *Fondazioni urbane. Città nuove europee dal medioevo al Novecento*, Roma 2012, pp. 167-208.

¹⁴ ASPa, TRP LV, vol. 384, c. 7r.

¹⁵ L'eterogeneità di queste cortine, costruite secondo tecniche aggiornate, rispetto al resto del più antico circuito murario è confermata anche dalle più tarde parole del Visitatore generale di castelli e fortezze del regno di Sicilia, Carlo Maria Ventimiglia: «E' circondata la città di muri antichi di canni una di larghezza, alti canni cinque in sei, senza scarpata, eccetto le due cortine che sono nella strata Colonna; e l'altra che è tra il belguardo Vega e quello dello Spasmo. [...] Questi muri sono poco atti alla difesa, poiché in alcuni manca il terrapieno; in altri è incompiuto e inutile; come anco sono i parapetti di essi muri, ecetto quelli che sono fatti di nuovo nelle cortine di strada Colonna»; C.M. Ventimiglia, *Descripción de Sicilia y sus ciudades*, (1635-40), Biblioteca Nacional de España de Madrid, ms. 787, f. 4r; già in C.M. Ventimiglia, F. Negro, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640*, edizione critica a cura di N. Aricò, Messina 1992, p. 11.

¹⁶ Per piattaforma si intende «una forma di balluardo piatta», un elemento a difesa di lunghi tratti di cortina alternativo al cavaliere, anche questo generalmente disposto fra due bastioni eccessivamente distanti ma non sporgente: «delle piattaforme si sono serviti solo in mezzo a' Balluardi troppo lontani, facendo ne' fianchi di quelle non due cannoniere per piazza, ma una sola, per esser queste fabbriche picciole, che sporgono poco in fuori»; G. Maggi, G. Castriotto, *Della fortificatione delle città di M. Girolamo Maggi, e del Capitan Iacomo Castriotto...*, Venezia 1583, r.a. Roma 1982, pp. 20, 26-27.

¹⁷ Ad esempio, nel febbraio del 1553 si pagavano 165 carichi di sabbia giunti via mare «pro fabrica que fit extra portam Grecorum»; ASPa, ND, st. I, min. 2934, 13 febbraio 1553.

¹⁸ Segnaliamo la fornitura di cento carri di *cinnirazzo* portato «ex stazonis ad belguardum sancti Helmi pro appedamento maris»; ivi, 14 gennaio 1553. Con questo termine si indicava «la cenere della fornace e del sapone mescolata con calcina»; A. Traina, *Nuovo Vocabolario Siciliano-Italiano*, Palermo 1861, r.a. Napoli 1991, p. 199.

¹⁹ Nel novembre del 1553 era già in costruzione la conduttura lignea «pro transeundo aquam pro impastando calcem»; ivi, min. 2935, 18 novembre 1553. Questa doveva presentare una discreta lunghezza se nell'aprile dell'anno seguente ben dodici carichi di lastre di pietra vennero impiegate «pro cooperiando conduttum aque que intrat in civitate pro impastando calcem pro fabrica belguardi santi Elmi»; ivi, 12 aprile 1554. Una enorme quantità d'acqua, d'altronde, era richiesta pure dall'esecuzione delle opere murarie dato che, come previsto dalla pratica del buon costruire e ormai teorizzato nei trattati, nonché espressamente richiesto nei contratti d'opera, tutte le murature andavano abbondantemente e lungamente bagnate: «la città sia tenuta darli acqua undi sarrà bisogno tanto per murari quanto per gictari supra li maragmi»; ivi, reg. 6857, c. 561r.

²⁰ Nell'aprile del 1554 veniva pagata, ad esempio, una squadra di falegnami e carpentieri «pro conficiendo gruam pro apportando lapides in fabricam belguardi Pasmì»; ivi, min. 2935, 18 aprile 1554. Questa doveva essere stata completata nel successivo mese di giugno, quando si procedeva al compenso del fornitore di corde, catene, cestoni e altre parti metalliche necessarie al suo funzionamento; ivi, 9 giugno 1554.

²¹ Alla fine di febbraio del 1556 venivano pagati alcuni falegnami che avevano lavorato in cantiere «in faciendū gavitonos ad effectum fabricandi ex apedamentis intus mare in supraditto beluardo Troni»; ivi, Giuseppe Cannatella, reg. 6858, c. 113r. Per comprendere meglio la natura dell'opera segnaliamo come alla fine di ottobre del 1556 si pagavano oltre 40 giornate di manovali impiegati, in vista dell'avvio delle fondazioni in mare delle mura, «pro stando ex mane ad seram intus aquam maris ad elevandum alicam et fangum pro dicta cortina», a cui faceva seguito, una ventina di giorni dopo, il pagamento dei falegnami che avevano costruito «caxias pro fabricando in mare»; ivi, reg. 6859, 31 ottobre e 21 novembre 1556.

²² De Falco risulta attivo con i soci in quest'opera sin dal gennaio del 1553, venendo pagato regolarmente «in comptum maragmatum fattarum et faciendarum in belguardo sancti Elmi»; ivi, min. 2934, 14 gennaio 1553. Inoltre, egli aveva assunto il cantiere della nuova cortina muraria tra i bastioni Vega e dello Spasimo sin dal novembre dell'anno precedente; ivi, 12 novembre 1552.

²³ Alla fine di febbraio del 1553 vengono registrati i primi pagamenti in suo favore «in comptum maragmatum fattorum et faciendorum cum aliis sociis suis in muro novo ipsius civitatis quod fit extra portam Greorum»; ivi, min. 2935, 25 febbraio 1553.

²⁴ Sin dai primi giorni di aprile del 1553 risultano pagamenti in favore del maestro e degli altri riuniti con lui in società per la costruzione di una generica «maragma extra portam Greorum», probabilmente uno dei due tratti di cortina. A partire dal mese di dicembre, però, dopo aver vinto l'appalto per il bastione dello Spasimo, egli verrà pagato «in comptum maragmatum fattorum et faciendorum in belguardo Pasmi per ipsum et socios et in altero loco extra portam Greorum»; ivi, 2 dicembre 1553. Il primo cantiere dovrebbe essersi concluso non molto tempo dopo se nel marzo dell'anno successivo la sua società veniva pagata unicamente per il prosieguo delle opere del bastione; ivi, 10 marzo 1554.

²⁵ Questi si impegnarono a realizzare gli intagli necessari «pro constructione spicorum et nasorum duorum belguardorum noviter construendorum versus portam Greorum, videlicet unum secus ecclesiam sancti Helmi prope mare et alterum prope Pasimum»; ivi, min. 2934, 29 dicembre 1552. Venne stabilito che i conci sarebbero stati forniti in tre differenti misure: un terzo da un palmo *de lecto*, un terzo da uno e mezzo e un terzo da due, evidentemente per meglio ammorsare l'opera d'intaglio nello spessore della muratura, rendendola così più resistente ai colpi nemici.

²⁶ A titolo di esempio delle tante apoche relative a pagamenti per questo tipo di opere, segnaliamo come già ai primi di febbraio del 1553 si pagarono 155 giornate di manovali impiegati «pro elevando terras ante perratores et implendo contrafortes meniorum civitatis que fabricantur in ditto plano»; ivi, min. 2934, 4 febbraio 1553.

²⁷ Ivi, 17 dicembre 1552.

²⁸ Un tal Girolamo Cordua veniva pagato per il trasporto di 52 conci intagliati provenienti «ex lapidibus dirutis ex fianco belguardi Pasimi» e utilizzati «pro fabrica nasi belguardi sancti Elmi versus ipsum Pasimum»; ivi, min. 2935, 16 dicembre 1553.

²⁹ L'appalto per la demolizione del vecchio bastione venne preso da maestro Sebastiano de Balsamo; ivi, 13 e 23 marzo 1554.

³⁰ Egli, per la sua opera prestata «uti capiti magistro dittarum fabricarum», riceveva un salario mensile di onze 2.15, il più alto fra quelli corrisposti ai funzionari pubblici coinvolti nel cantiere; ivi, min. 2935, 3 febbraio 1554. Dovette ricoprire il ruolo di capomastro della città di Palermo per almeno un decennio: infatti, se non conosciamo la data della sua nomina, sappiamo invece che egli morì tra

la fine di gennaio e i primi di febbraio del 1565, poiché il 13 di quest'ultimo mese il Senato nominò al suo posto il più noto Giuseppe Spatafora; ASCP, AS, vol. 191-13, c. 123r. A riprova delle sue competenze e del credito di cui godeva in seno alla comunità palermitana segnaliamo che, quando nel settembre del 1539 il vicario del convento di sant'Agostino diede incarico al celebre pittore Antonello Crescenzo di decorare il tabernacolo della chiesa e di dipingere alcuni cicli pittorici, rimise allo Scicli non solo il controllo, ma la definizione di tutta l'opera; ASPA, ND, st. I, reg. 2856, c. 162v.

³¹ Tra questi, ad esempio, i *nobiles* Vincenzo de Marino e Gerardo Calandrino in servizio negli anni 1553 e 1554; *ivi*, min. 2935, 18 novembre e 9 dicembre 1553.

³² Il maestro, che faceva tra l'altro parte della società di *fabricatores* che aveva preso in appalto la costruzione delle mura verso mare, nel 1554 era impiegato nel grande cantiere cittadino anche con il compito di vigilare «super fabricatoribus ut facient bona maragmata extra portam Grecurum»; *ivi*, min. 2934, 15 aprile 1553 e min. 2935, 13 maggio 1554, 20 maggio 1554. Il suo incarico pubblico di *capud magister fabricatorum pontium et turrium*, che di certo attesta una specifica abilità costruttiva nonché perizia in questioni strutturali, è confermato dalla relazione di stima che questi redasse su ordine dello *spectabilis* Giovanni Sollima sulla torre di Capo Zafferano costruita da Mariano Di Falco; *ibidem*, 1 giugno 1554.

³³ *Ivi*, min. 2935, 3 febbraio 1554. In realtà, l'unico dei tre deputati tradizionalmente eletti ogni anno a risultare presente sia in cantiere sia alla stipula dei contratti e a cui risulta corrisposto regolarmente uno stipendio è il *magnificus* Colantonio Carbone; questi sarebbe stato sostituito a partire dal marzo del 1554, per ragioni di salute, dal figlio Girolamo; *ivi*, min. 2935, 23 marzo 1554. La gestione amministrativa del cantiere vedeva coinvolto anche il tesoriere della città, il *magnificus* Paolo Valdaura, a cui erano affidati i libri contabili.

³⁴ Nel gennaio del 1553 si pagano già i primi cavapietre «pro faciendo truppellos pro gectito in belguardo santi Helmi versus mare»; *ivi*, min. 2934, 14 gennaio 1553. Nel settembre dello stesso anno si pagavano i manovali impiegati «pro ajustando truppellos in jetto quod fit in mare ante turrim Troni»: era infatti in corso il *jettitum* pure dinanzi alla torre; *ivi*, min. 2935, 2 settembre 1553. Per comprendere la portata dell'opera segnaliamo come in un solo giorno di quel mese vennero pagati oltre 270 carri di conci intagliati «pro serviendo ad jettitum in mare apud turrim Troni»; *ivi*, 16 settembre 1553.

³⁵ Già nel novembre 1553 squadre di cavapietre erano impegnate «pro cavando appedamentum muri civitatis infra portam Grecurum et Vittoriam ut lapides serviant fabrice que fiunt in torre Troni»; *ivi*, min. 2934, 11 novembre 1553. Nel maggio del 1554 si lavorava, poi, «pro diruendo certam parte meniorum civitatis juxta Vittoriam et angulum dittorum meniorum ut lapides serviant fabrice belguardi sancti Elmi», mentre in luglio «pro diruendo murum civitatis intra turrim Troni et portam Grecurum pro fabricando murum noviter fabricatum inter dittam turrim et belguardum santi Elmi»; *ivi*, min. 2935, 13 maggio e 8 luglio 1554.

³⁶ Il muro è già segnalato in E. Pezzini, *Un tratto della cinta muraria della città di Palermo*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 110 (1998), 2, pp. 729-730.

³⁷ Ad esempio, riportiamo come un gruppo di guastatori fu impiegato «pro dirupando appedamentum porte Grecurum et muri novi apud dittam portam pro lapide serviendo fabrice turris Troni»; ASPA, ND, st. I, min. 2935, 26 agosto 1553. Questo documento conferma, dunque, la data riportata da Fazello.

³⁸ *Ivi*, 26 agosto 1553.

³⁹ Quest'opera venne affidata a un gruppo di *fabricatores* riuniti in società sotto la direzione di maestro Pietro Induglio; *ivi*, reg. 6858, c. 85v.

⁴⁰ L'opera, la «fabrica cortine que fit in mari», venne data in appalto, nei primi giorni di gennaio del 1557, a un gruppo di maestri di muro guidati da Antonio Pizzulanti; ivi, reg. 6859, 23 gennaio 1557.

⁴¹ Lo prova il pagamento al calcinaio Bartolomeo Mascardo per una certa fornitura di calce pagata dalla Regia Corte per conto di Facenti e soci «pro fabrica per eos capta ad stagiatiam in beloardo turre Troni»; ivi, 2 settembre 1555.

⁴² Un squadra di guastatori venne adoperata «pro diruendo mergulones turre Troni ut reficerentur nove forme et manere fortiores»; ivi, min. 2935, 21 luglio 1554.

⁴³ Fu, infatti, già in quell'anno che il viceré assegnò i primi grandi lotti di terreno a personaggi vicini alla Corte.

⁴⁴ ASPa, TRP, LV, vol. 411, c. 20v.

⁴⁵ Riteniamo, infatti, che anche i tre personaggi scolpiti sul concio in chiave e su quelli ai suoi lati dell'arco della facciata esterna trovino ragione nella retorica che ispira l'intero progetto della porta Vega: in quello al centro della composizione, sotto la mensola del frontone, si riconosce il Turco, raffigurato nella sua iconografia classica, sofferente perché schiacciato simbolicamente dalla grande aquila imperiale in origine posta sopra di lui.

⁴⁶ Alla fine di settembre del 1556 il moro convertito Giovanni Monteagut veniva pagato «pro apportavisse duas portas ferri Africe intus Spasimum ad portam Vegam et pro introeundo et assectando dictam portam»; ivi, ND, st. I, reg. 6859, 26 settembre 1556.

⁴⁷ Ci riferiamo all'incisione contenuta nel *De Aphrodisio Expugnato* di Juan Cristobál Calvete de Estrella, edito ad Anversa nel 1551, che avrebbe conosciuto una ben diversa diffusione una volta inclusa nel secondo libro del *Civitates Orbis Terrarum*; G. Braun, *Civitates Orbis terrarum*, Colonia 1575. Sulla veduta, cfr. M. Vesco, *Los signos de la grandeza urbana: el Civitates Orbis Terrarum*, in A. Cámara Muñoz, C. Gómez López, *La imagen de la ciudad en la edad moderna*, Madrid 2011, pp. 178-181.

⁴⁸ Si trattava dei maestri Matteo e Antonino de Arculeo, Giovanni e Tommaso Gianguzzo, Giovanni Vitali, Matteo de Marco e Carlo Maneri; a questi si sarebbe aggiunto, poco più di due settimane dopo, anche l'intagliatore Pinuccio de Marco; ASPa, ND, st. I, reg. 6858, cc. 358r. e 359r.

⁴⁹ Sebbene l'ingegnere fosse morto da circa sei mesi – risulta defunto in un documento datato 4 aprile 1555 –, riteniamo assai credibile che egli avesse approntato il disegno della porta, più probabilmente della sua sola facciata esterna, già tempo prima, alla stesura del piano di ampliamento; ivi, TRP, M, vol. 23, c. 163r.

⁵⁰ Nel settembre del 1556 de Battista veniva pagato «pro intagliando tres capitellos factos et assectatos in intaglio rivellini porte Veghe», mentre nel marzo dell'anno successivo riceveva un anticipo «in comptum facture frixii quem facit pro ponendo super arcus rivellini porte Veghe»; ivi, ND, st. I, reg. 6859, 19 settembre 1556 e 6 marzo 1557. Per una breve nota biografica di Aloisio de Battista, nipote del più celebre Gabriele, cfr. M.C. Gulisano, *Di Battista Luigi*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, III, ad vocem.

⁵¹ Ad esempio, nello stesso mese, sempre il Monteagut veniva pagato «pro delatura introeundi capitellos intus apotecam», mentre nel successivo mese di marzo, una volta eseguiti i pezzi, il moro convertito Pietro Sangecta riceveva il suo compenso «pro delatura capitellorum ex dicto loco pro rivellino»; ASPa, ND, st. I, reg. 6859, 19 settembre 1556 e 11 marzo 1557. Pochi giorni dopo un altro schiavo affrancato riceveva il suo compenso «pro apportavisse frixium ex Mayori Ecclesia ad revillinum et assectavisse super dicto revellino»; ivi, 20 marzo 1557.

⁵² Ivi, reg. 6858, c. 357r. La paternità gagesca dell'aquila era nota sinora grazie all'indicazione fornita da Francesco Baronio Manfredi nel *De maiestate Panormitana*, la stessa più tardi riferita da Antonino Mongitore che definì la scultura «di singolar lavoro»; L. Triziano (pseudonimo di A. Mongitore), *Le porte della città di Palermo al presente esistenti...*, Palermo 1732, r.a. Palermo 1988, p. 59.

⁵³ La targa, apposta nel 1556 e ancora *in situ* nel 1732, andò perduta in occasione di lavori di ristrutturazione del casino del principe di Cattolica, eretto al di sopra della porta urbica e nucleo del più tardo palazzo Forcella De Seta, forse quelli successivi agli eventi bellici dei moti rivoluzionari del 1820 in cui dovrebbe essere andata perduta anche la grande aquila marmorea del Gagini, per lungo tempo erroneamente scambiata con quella collocata nel frontone del portico neoclassico del Monte di Pietà e proveniente invece da porta Vicari: «il Senato palermitano di allora fece incidere dalla parte esteriore sopra la medesima una iscrizione, composta da Antonino Veneziano, che per darsi luogo al balcone, che vi sovrastava della casina già del Principe della Cattolica, oggi più non esiste, come più non esistono le due piccole colonnette che erano ai fianchi della detta iscrizione, coll'epigrafe plus ultra»; G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858, r.a. Palermo 1984, pp. 682-683. Segnaliamo, comunque, come della lapide marmorea si conservino oggi entro il vano scala di una delle ali del palazzo alcuni frammenti di grandi dimensioni recanti brani dell'iscrizione del Veneziano. Per il testo dell'iscrizione, cfr. L. Triziano, *Le porte della città di Palermo...*, cit., pp. 57-58.

⁵⁴ Nel marzo del 1557 Fazio Gagini ricevette 68 onze per il pagamento sia delle due erme con gli scudi sia delle quattro colonne d'Ercole della simbologia asburgica («tam duorum scutorum festinatorum cum suis terminis que sunt posita in frontibus beloardi Veghe etiam pro factura quatuor columnarum Plus Ultra super porte Africe»; ASPa, ND, I, reg. 6859, 5 marzo 1557.

⁵⁵ Il disegno fa parte di un album in cui sono rappresentate le targhe e i gruppi scultorei apposti a porte, bastioni e cortine della città di Palermo, databile alla prima metà del XVIII secolo e forse da riconnettere all'erudito Antonino Mongitore o alla sua cerchia. Del taccuino è in programma una edizione critica a cura di chi scrive e della dottoressa Sabina de Cavi.

⁵⁶ Prima di queste due elaborate sculture era stata collocata sul bastione solo una targa, giudicata però dal viceré e dal suo delegato, il segretario regio Agostino Gisulfo, troppo modesta e poco leggibile, di cui si decise la sostituzione con gli scudi marmorei da apporre stavolta su entrambi i fronti del baluardo: «circa la marmora chi sta nel mezzo del bastione dove dice *Dedit auctor Vega et nomen et formam* che non sta bene detta marmora perchè devi stari un scuto di marmora spicato del bastione et li paroli preditti posti nel scuto molto più grandi di lettere di quelle che sonno al presenti con la sua proportione [...] advertendo de farla mettere detta marmora tanto in la una facciata del bastione como in l'altra»; ivi, *TRP*, LV, vol. 249, c. 48r. Anche questa vicenda conferma il controllo assoluto, quasi maniacale, esercitato da Vega su ogni aspetto dei progetti da lui promossi, anche quello apparentemente più marginale: ad esempio, nello stesso frangente disponeva di alzare di un palmo (25 cm) la targa già apposta sulla porta Vega ordinando pure che gli venisse inviato al più presto il testo dell'iscrizione perchè lo approvasse; *ibidem*.

⁵⁷ Ci riferiamo alla scelta per il portale di un arco policentrico molto ribassato, quasi a manico di paniere, all'utilizzo per la suddivisione della facciata di paraste giganti leggermente aggettanti, secondo un modello fortemente radicato a Palermo, nonché al rincasso che sembra racchiudere l'intera composizione. Il prospetto, inoltre, rievoca soluzioni adottate nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli o nella più tarda facciata interna di Porta Nuova, ma anche nella porta Vescovo di Verona

(dal 1520) sia per la continuità tra paraste e arco sia per l'adozione di paraste binate, nel caso palermitano poste non in facciata, ma nel vano interno a reggere l'arco della porta.

⁵⁸ Così Belguardo, capomastro della città e del Regno, viene significativamente indicato da un notaio; su Antonio Belguardo, cfr. M. Vesco, *Committenti e capomastri a Palermo nel primo Cinquecento: note sulla famiglia de Andrea e sull'attività di Antonio Belguardo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 2, 2006, pp. 41-50; F. Scaduto, *Antonio Belguardo, in Gli Ultimi Indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di E. Garofalo, M. R. Nobile, Palermo 2007, pp. 181-203; M. Vesco, *Cantieri e maestri a Palermo fra tardogotico e rinascimento: nuove acquisizioni documentarie*, «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», n. 5/6 (2007-2008), pp. 47-64.

⁵⁹ A Pedro Prado va ascritta, in particolare, la costruzione della cappella del forte napoletano, come ricordato in una lapide; cfr. J.J. De Castro Fernandez, F. Cobos Guerra, *El debate en las fortificaciones del imperio y la monarquía española 1535-1574*, in *Las fortificaciones de Carlo V*, a cura di C. J. Hernando Sánchez, Madrid 2000, p. 253.

⁶⁰ *Nuove inespugnabili forme diverse di fortificazioni*, ed. critica a cura di M. Sartor, Padova 1989, p. 272. Ci riferiamo, in particolare, al trattato rimasto manoscritto dell'anonimo napoletano *Nuove inespugnabili forme diverse di fortificazioni* conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Ne fu autore, tra il 1556 e il 1558, un ingegnere militare napoletano – a Napoli come abbiamo visto aveva lavorato anche Prado, forse per aver fatto parte dell'entourage di Escrivà – che, guarda caso, nel 1551 era venuto in Sicilia per partecipare al dibattito, cui presero parte numerosi tecnici, voluto proprio da Juan de Vega per il progetto di una fortezza sullo Stretto, poi non realizzata; ivi, pp. 138-139.

⁶¹ ASPa, ND, St. I, min. 2934, 9 febbraio 1553.

⁶² Per la costruzione sia del «dammuso magno» sia dell'arcone del *rivellino* fu necessario approntare grandi casseforme in legno; nel febbraio del 1557 il fabbro Francesco Aurifichi riceveva sei onze «in compositum clavium ferri quos facit pro dammuso magno rivellini»; ivi, reg. 6859, 20 febbraio 1557.

⁶³ Riteniamo che tale configurazione sia stata frutto di una variante al progetto di Prado: all'originario varco nella cortina terrapienata si aggiunse, infatti, a partire dall'estate del 1556, un ulteriore dispositivo di difesa della porta, un corpo di fabbrica su due livelli, indicato con il termine ambiguo di *rivellino*, ma di certo riferito al manufatto addossato ad essa, in cui venne aperta la controporta monumentale, costruito da maestro Girolamo Marraffa. Sulle proposte di porte "moderne", cfr. G. Maggi, G. Castriotto, *Della fortificazione delle città...*, cit., pp. 15-16.

⁶⁴ ASPa, C, reg. 147, c. 45r.

⁶⁵ Così è appellata la strada nell'*Ordinamento per le bettole della città* del 1434; E. Pezzini, *Un tratto della cinta muraria...*, cit., p. 740.

⁶⁶ Cfr. M. Vesco, *Viridaria e città...*, cit.

⁶⁷ ASPa, PR, reg. 372, c. 280v.

⁶⁸ L'area assegnata era infatti indicata come «illud terrenum vacuum quod incipit a muro turris vulgariter nuncupate delu Trono et procedit usque ad latus extreme partis dicti fortillicii»; ivi, ND, st. I, min. 8613, c. 45r.

⁶⁹ Sull'argomento, cfr. M. Vesco, *Carlo d'Aragona e la politica urbanistica del Senato palermitano: alcuni progetti per il rinnovamento della città*, in *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, a cura di A.G. Marchese, Palermo-São Paulo 2010, vol. II, pp. 238-242.

⁷⁰ V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, cit., p. 144.

⁷¹ M.R. Nobile, *Il Noviziato dei Crociferi. Misticismo e retorica nella palermo del Seicento*, Palermo 1997.

⁷² Ad esempio, la municipalità «si come per causa del taglio della muraglia della città collaterale al Monasterio di santa Teresa [...], fatta per la formazione della Nuova Porta da piantarsi in prospetto la pubblica Villa Giulia, furono diroccate n. 4 case solerate e terrane» ricostruì a sue spese la casa di uno degli espropriati; ASPa, *CRS*, Sant'Anna e Teresa, vol. 90, 13 novembre 1784.

⁷³ Facciamo riferimento al bombardamento del casino del principe di Cattolica, eretto al di sopra della porta urbana e nucleo del più tardo palazzo Forcella De Seta. Per una raffigurazione dell'evento, cfr. C. De Bernardis, *Diroccamento della Casina del Sig. Ppe della Cattolica, eseguito il giorno 28 settembre 1820 dalle barche Cannoniere Siciliane*, 1821.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1 - G. Braun, *Palermo*, 1572 (ma 1536-1552).

Fig. 2 - G. Braun, *Palermo*, 1588 (ma 1570-1576).

Fig. 4 - da J. C. Calvete, *De Aphrodisio expugnato*, Antwerp 1551.

Fig. 8 - da L. Triziano (alias Antonio Mongitore), *Le porte della città di Palermo al presente esistenti* ..., Palermo 1732.

Kalsa

LA KALSA: SPAZI EFFIMERI E CITTÀ STORICA

Vincenzo Guarrasi

“Coloratissime, esplicitamente giocate sull’artificio glamour e su un’ironia aggressiva nel rimescolare moda, kitsch e pubblicità, le foto di David LaChapelle campeggiano da ieri per le strade della Kalsa abbarbicate su ponteggi e rovine. Uno degli appuntamenti di arte visiva più attesi di questa edizione 2005 di Kals’art, se non altro per vedere l’effetto che fa il corto circuito tra lo scenario di degrado dell’antico quartiere palermitano e la lucida patina postmoderna del fotografo americano”.

Così osserva Sergio Troisi su *La Repubblica* del 9 agosto 2005. L’evento che il critico d’arte segnala sulle pagine locali dell’importante quotidiano nazionale ci offre l’opportunità per interrogarci su una serie di questioni di rilevanza decisiva per quanto riguarda i rapporti tra: performance artistica e spazio urbano, cultura postmoderna e città antica, spazi effimeri e luoghi della memoria. Tutto questo, evidentemente, nell’agosto del 2005 deve aver prodotto un vero e proprio shock culturale se è vero che le foto di LaChapelle hanno suscitato la veemente reazione da parte delle suore di Madre Teresa di Calcutta, quelle suore che per tanti anni hanno espresso il proprio apostolato, operando in uno dei quartieri più degradati della città, la Kalsa, per l’appunto, a contatto con gli emarginati e i migranti che risiedono nel Centro Storico di Palermo.

“Le suore di Madre Teresa di Calcutta hanno deciso bene di passare dal pensiero all’azione. Non si sono lasciate convincere dalle promesse dell’amministrazione comunale e hanno fatto tutto da sole. Prima con abbondanti dosi di vernice azzurra e poi con energici strappi. Poco importava se l’oggetto del contendere era una foto d’autore, e se l’autore era David LaChapelle, e se la megastampa era una delle tante che si sono materializzate una notte d’agosto in giro per il quartiere della Kalsa di Palermo.” – osserva un altro critico d’arte, Davide Lacagnina, sulla rivista *on line* “exibart.com” del 6 settembre 2005 – “L’episodio non è solo un aneddoto divertente; e di là dal fatto che in nessuna città del mondo sarebbe venuto in mente a qualcuno di appendere un LaChapelle al muro di un convento di religiose, il punto non è questo. [...] LaChapelle: già perché LaChapelle? Cosa le sue patinatissime fotografie hanno a che spartire con la Kalsa di Palermo?”

Con le valutazioni di Lacagnina mi sembra che chiaramente convergesse Sergio Troisi nel citato articolo su *La Repubblica*, e gli cedo la parola perché non saprei valutare con altrettanta competenza un evento che ha visto apparire, come protagonista, sulla scena palermitana un artista contemporaneo, e dei più noti e acclamati:

“Classe 1969, notato ai suoi primi passi newyorkesi da Andy Warhol, LaChapelle è diventato nel corso degli anni Novanta uno degli artefici di quella società dello spettacolo dominata dal gusto del feticcio, dell’eccesso e del travestimento, e dove ogni occasione è il pretesto per mettere in scena l’iperrealismo di una immaginazione sbrigliata e disinvolta. Non a caso LaChapelle ha contribuito come pochi all’attuale iconografia



pop, lavorando (tra gli altri) con Madonna, Elton John, Britney Spears e Naomi Campbell, spesso rivisitando l'efflorescenza grafica e cromatica dell'ondata psichedelica degli anni Settanta. Con cinico disincanto naturalmente, come si conviene a questo tempo di feroci disillusioni, ma anche avendo ben presente la lezione contaminatoria della pop art e la carica al fondo lugubre e vagamente minacciosa di oggetti e personaggi già enunciata da Warhol. La rassegna palermitana si snoda in diversi formati tra piazze e vicoli della vecchia cittadella araba: dalla Magione allo Spasimo al piazzale dei Bianchi, passando per via Alloro, via Palagonia, via Torremuzza e via Castrolifippo. Un itinerario scandito dalle icone della celebrità fashion come dalle scene

surreali in cui una lattina di Coca Cola o un hamburger formato gigante precipitano su ignari passanti o sulle carrozzerie di automobili tirate a lucido, sullo sfondo di quella, che da Hopper in poi, è l'immagine della città americana di provincia: casette linde, larghe strade semideserte, cieli ampi e striati di nuvole. L'operazione messa in opera alla Kalsa è perfettamente in linea con l'ortodossia (e non di rado il conformismo) montante di tanta arte contemporanea, sia quando è allestita nei musei che quando sceglie l'ambientazione negli spazi pubblici: giocare programmaticamente di contrasto, sorpresa e spiazzamento, allestire un ottovolante di stupori visivi, strizzare l'occhio ai meccanismi conosciuti e riconoscibili di video e pubblicità. Ma se le rovine possono prestarsi a location per un servizio di moda, la loro desolazione è tale da riassorbire nel degrado anche le immagini ipertrofiche di LaChapelle, che nella prospettiva slabbrata di piazza Magione vengono facilmente fagocitate dalla compresenza quotidiana (questa sì autenticamente postmodern) di ruderi e reperti pubblicitari."

Il paesaggio urbano con rovine, noi lo sappiamo, è una delle attrattive della città di Palermo. Non esiste, infatti, altra città in Europa e nel mondo che esibisca ancora le ferite inferte dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Palermo è in qualche modo l'emblema della decadenza e della morte, come autorevolmente ci ha ricordato Wim Wenders con il suo *Palermo shooting* (2008) e come ribadisce ogni turista, e sono



i più numerosi, che privilegi nel suo tour urbano la visita alle Catacombe dei Cappuccini con il loro lugubre corredo di morti incappucciati. Lo spettacolo della città è anche questo, lo sappiamo. Nel contrasto tra il degrado e l'avanzato stato di decomposizione di certe vie e piazze del Centro Storico di Palermo e la performance artistica di LaChapelle, però, c'è qualcosa di più, qualcosa che va oltre le dubbie vocazioni culturali di un'amministrazione comunale che ha voluto poi, a conclusione del suo mandato, lasciare la città nella desolazione più assoluta. Non avrebbe senso, oggi, inferire su un'esperienza amministrativa ormai esaurita, che comunque ha lasciato la città in un evidente stato di prostrazione. Preferiamo, piuttosto, dedicare la nostra attenzione a un tema di interesse più generale: il paradosso della conservazione della memoria urbana nella società del presente.

LA SOCIETÀ DEL PRESENTE E LA MEMORIA

Qui occorre fare qualche passo indietro. Prendiamo, dunque, la rincorsa e partiamo da François Hartog per spiegare perché all'equivoca espressione "mondo contemporaneo" – da cui deriva, ad esempio, la stessa "arte contemporanea" – preferiamo sostituirla un'altra, e cioè "società del presente". Una delle caratteristiche costitutive della società del presente, a mio giudizio, consiste proprio nel fatto che non sia affatto detto che ciò che avviene oggi sia per ciò stesso a noi contemporaneo. Ma procediamo con ordine.

La nostra società ha elaborato, secondo lo storico francese, un suo peculiare regime di storicità: il "presentismo" (Hartog, 2003). L'esperienza del tempo varia da un'epoca all'altra e la nostra è segnata dal predominio del presente sul passato e sul futuro. Quanto più il tempo tende a divenire oggetto di consumo e di mercato, tanto più avviene che si esaltino, per contrasto, espressioni come memoria, patrimonio, nazione e identità. Assumiamo, dunque, quanto afferma Hartog come punto di partenza per avviare una riflessione sul rapporto attuale tra i Centri Storici e la città che cambia.

Nella società del presente, il rapporto con il passato merita un'attenzione strategica. La memoria culturale, d'altronde, non è mai stata affidata al caso. Anche nelle società antiche, medievali e moderne sono stati elaborati complessi dispositivi di elaborazione e di accumulazione dell'informazione. La costruzione della memoria è stata oggetto in tempi diversi di almeno tre distinti approcci e contributi interpretativi: dall'invenzione della tradizione (Hobsbawm, Langer, 1983), dall'analisi del ricordo collettivo nelle grandi civiltà antiche (Assmann, 1992) al rapporto tra memoria sociale e mezzi di comunicazione (Esposito, 2001).

L'invenzione della tradizione è stata trattata come uno dei dispositivi costitutivi delle moderne società da Hobsbawm e Langer nel loro suggestivo approccio al tema della "tradizione". L'egittologo Jan Assmann ha sottolineato il fatto che ogni cultura sviluppa una sorta di struttura connettiva tra la dimensione sociale e quella temporale. Il nesso tra scrittura, ricordo e identità politica viene mantenuto vivo in forme che mutano nel tempo e che, nelle civiltà antiche, trapassano dalla coerenza rituale alla coerenza testuale. Elena Esposito, infine, si è interrogata sul legame evolutivo esistente tra le forme della memoria collettiva e lo sviluppo delle tecnologie della parola: dalla scrittura alle recenti tecnologie elettroniche.

In tale contesto dinamico ed evolutivo, è legittimo porsi tre domande: quale è la memoria tipica della nostra civiltà informatizzata e telematica? Che rapporto esiste tra tale tipo di memoria e il particolare regime di storicità che caratterizza il mondo contemporaneo e lo orienta a privilegiare il tempo presente rispetto al passato e al futuro? Che posto occupano nella costruzione della memoria le principali nozioni geografiche, cioè tutto il complesso di strategie cognitive che mobilita paesaggi e immagini cartografiche, luoghi concreti e spazi astratti? Ovviamente, la terza domanda è quella che propone il quesito più squisitamente geografico e pertinente al tema che in questa sede ci troviamo ad affrontare.

Proviamo ad abbozzare tre risposte: (1) La memoria tipica di una società informatizzata e telematica è di tipo *analogico e digitale*. Analogico per il ruolo significativo assunto dall'immagine rispetto alla parola, digitale per il formato che tende a essere sempre più diffusamente adottato. (2) La memoria analogica e digitale, dettata dalla società del presente, che tende a premiare la dimensione spaziale rispetto a quella temporale (cfr. tutta la letteratura "postmoderna") ha posto in grande risalto il linguaggio e il discorso dei geografi, di fatto concepiti come specialisti dell'analisi spaziale. In Italia tutto questo ha

portato al centro dell'attenzione degli studiosi sia la dimensione iconica del paesaggio che la ragione cartografica (Farinelli, 2003), le dinamiche dettate dall'interazione spaziale e la formazione delle strutture reticolari nell'articolarsi dei fatti urbani (Dematteis, 1995). (3) Spazio e luogo tornano, così, a contendersi il primato anche come dispositivi della memoria e imprimono un'ulteriore accelerazione alla riflessione geografica. Toccherà all'analisi spaziale e ai suoi supporti tecnologici (Sistemi Informativi Geografici, foto aeree e immagini da satellite) il compito di costruire gli archivi del futuro? o, piuttosto, alla geografia umanistica e culturale di approntare nuovi atlanti dei patrimoni, orientati a esaltare la pluralità dei luoghi e la diversità delle culture?

Sul terreno delle immagini geografiche passi significativi sono stati fatti in Italia in termini di critica della ragione cartografica sulle orme di Franco Farinelli. Ma il terreno più fecondo di contatto e di conflitto tra la società del presente e la memoria è costituito dagli spazi e dai luoghi urbani e, tra essi, un ruolo indubbiamente rilevante assumono i Centri Storici. Questo perché, quando vengono estese le norme di tutela e di salvaguardia, concepite per singoli monumenti o beni culturali, a parti intere della città – lo stesso avviene all'altro estremo dello spettro naturalità/storicità, cioè alle aree protette e ai parchi naturali – non può non evidenziarsi l'attrito tra la fluidità delle forme della vita quotidiana e la rigidità dei vincoli e delle norme poste a tutela del paesaggio e del patrimonio.

I CENTRI STORICI: FATTI O FETICCI?

Nelle città europee contemporanee i centri storici costituiscono una sorta di lascito, di deposito della memoria. In Italia, in particolare, da quando sono stati vincolati nel loro insieme come monumenti, essi hanno ospitato una strana dialettica tra ciò che è invariante e durevole e ciò che è effimero e evenemenziale (lo stesso accade, peraltro, all'interno dei musei e dei parchi naturali). Ma, ancora una volta, procediamo con ordine. La prima domanda che dobbiamo porci è la seguente: i centri storici sono fatti o feticci (*idola mentis*)?

La mia risposta che, di seguito, proverò ad argomentare è che sono l'uno e l'altro, fatti e feticci. E per far questo adotterò l'imbarazzante neologismo introdotto nelle scienze sociali da Bruno Latour (2005) e parlerò d'ora in poi dei centri storici italiani come "faticci urbani". Come spesso accade agli esseri deboli e deformi – tale è la parola, ma soprattutto la cosa a cui ci si riferisce – raccomando al lettore un atteggiamento improntato all'accoglienza e all'amore. I faticcini urbani sono mostri, naturalmente, ma tanto teneri e bisognosi di cura e di affetto.

Da che cosa deriva l'evidente deformità? Dal perimetro che li separa dal contesto urbano e che, riparandoli dalle pratiche irruenti e pervasive della città contemporanea, li avvia a un destino segnato dall'esclusione e dalla diversità. Come vedremo, però, il corpo vivo della città nella sua frenetica e adolescenziale vitalità, non rispetta argini e non conosce vincoli. Come l'incredibile Hulk tende a strappare il vestito normativo, che una pietosa urbanistica gli drappeggia addosso.

LE IMPRONTE DIGITALI DELLA STORIA

L'Italia è uno dei paesi al mondo più ricchi di centri storici. Questo è un fatto indubitabile, ma non è il fatto a cui intendo riferirmi. Ancora negli anni settanta del Novecento, quando era in pieno rigoglio la mobilitazione di urbanisti, intellettuali e cittadini finalizzata a fare affermare nell'opinione pubblica e nelle istituzioni l'esigenza di adeguate politiche di restauro e di conservazione, si richiamava l'attenzione sullo stato di estremo degrado di un patrimonio storico di ingente valore: tra i più attivi, ad esempio, Italia Nostra segnalava la presenza in Italia di un patrimonio edilizio storico composto da 23.880.000 abitazioni (di cui ben 12.621.000 costruiti prima del 1861) e non meno di 20.000 centri e nuclei storici distribuiti sul territorio nazionale.

Avviene così che nella Legge Urbanistica del 1967 si prescriva che gli interventi all'interno dei centri storici siano subordinati all'adozione di un piano particolareggiato previa la delimitazione – perimetrazione – del centro stesso. Di conseguenza, nei Piani Regolatori Generali di nuova generazione, si opera suddividendo la città in zone con diverse destinazioni¹, con diversi vincoli e indici di fabbricabilità. All'interno di ciascun Piano, si individua una zona A, che delimita i quartieri sottoposti a vincoli particolari, in cui, per un verso, siano vietati sventramenti e sostituzioni, e in cui, per l'altro verso, l'amministrazione pubblica possa impedire la trasformazione d'uso e attuare l'esproprio di singoli immobili o interi isolati.

L'atto performativo di individuazione e perimetrazione delle zone A fa sì che si esca dalla fase costituente e si inauguri una fase nuova in cui i centri storici entrano a pieno titolo a far parte della costituzione materiale del nostro paese. Oggi, questa stagione può considerarsi compiuta e, domati anche i casi più riottosi all'adozione di una severa strumentazione urbanistica, possiamo prendere atto di una situazione nuova: l'esistenza di circa 8.000 casi di studio per chi voglia intraprendere l'analisi del patrimonio abitativo storico del territorio italiano.

Ecco il fatto a cui mi riferivo e l'istanza, che ne deriva, di avviare una nuova stagione di studi sui centri storici, cui dedicare - come avvenne con le ricerche sulle dimore rurali² - l'attività di una nuova generazione di geografi, urbanisti e scienziati sociali. A un trentennio di distanza dalla Dichiarazione di Amsterdam del Consiglio di Europa, in cui si afferma che "il patrimonio architettonico comprende non solo gli edifici isolati di un valore eccezionale e il loro contesto, ma anche gli insiemi, quartieri di città e villaggi che presentano un interesse culturale" è possibile valutare, caso per caso, fino a che punto le politiche di conservazione messe in atto dalle amministrazioni comunali abbiano centrato il paradossale obiettivo di trattare i centri storici come patrimonio collettivo e di mantenere in loco la popolazione residente. Anche se sottratte alla brutale logica del mercato immobiliare, il compito di tutelare il bene comune e, insieme, la composizione sociale esistente all'atto dell'intervento, appare in evidente contrasto con le tendenze della città come organismo vivente di esprimere diverse forme di mobilità sociale e territoriale. Ben di rado ritengo che le politiche di conservazione siano riuscite a contenere, ad esempio,

l'esodo forzato delle componenti più povere della popolazione o la crisi delle attività tradizionali (commercio e artigianato) e ad arginare la pressione di ceti emergenti, mosse dalla logica della *gentrification*, o di attività turistiche e commerciali destinate a mutare la fisionomia stessa della città storica.

Ma questa è valutazione da farsi, per l'appunto, caso per caso, in quanto attiene ormai allo statuto stesso dei luoghi. Ogni centro storico è un caso a parte, che muta sì per effetto delle politiche degli enti pubblici e degli operatori privati, ma anche per un concorso di fattori che muove nel suo complesso il singolo agglomerato urbano nelle sue peculiari logiche di sviluppo. L'approccio nomotetico (basato, come sappiamo, sull'analisi delle tendenze generali dei fenomeni) deve, dunque, a questo punto del ragionamento cedere il campo all'approccio idiografico (centrato piuttosto sulla peculiarità dei singoli casi di studio) e a un'accurata ricognizione dei "fatticci urbani". Si impone una strategia cognitiva orientata a acquisire, attraverso una combinazione di rilevazioni empiriche e sopralluoghi mirati, di metodologie quantitative (analisi di dati statistici e somministrazione di questionari), ma soprattutto qualitative (osservazione diretta, interviste e colloqui in profondità, documentazione audiovisiva, ecc.), un quadro articolato e coerente delle trasformazioni in atto (Guarrasi, 2006).

Il tutto, senza trascurare la natura del tutto speciale di parti della città a cui, per effetto della perimetrazione e della progettazione, si assegna il compito di conservare tracce del passato in un contesto di fatti urbani che esalta piuttosto il presente e che alle sue mosse reticolari espone ogni ostacolo o barriera. Dopo la caduta del muro di Berlino, sembra veramente ingenuo pensare che un perimetro costituito da norme e vincoli possa operare come dissuasore rispetto all'azione di soggetti economici e sociali che stentano persino a percepire frontiere nazionali e dettati costituzionali.

Il centro storico, inteso come fatto identitario – impronta digitale della storia sul territorio italiano – rischia di apparire come un mero simulacro di se stesso, un feticcio innalzato su una terra desolata, ormai segnata dal disincanto del mondo, dal dominio della contingenza (Rorty, 2001) e dalla dittatura del presente.

CITTÀ STORICA E SPAZI EFFIMERI: UN'ESPERIENZA URBANA

Trent'anni fa ho avuto occasione di occuparmi di un'indagine sulla partecipazione del pubblico ai progetti di risanamento del Centro Storico di Palermo all'interno di un'équipe interdisciplinare coordinata da Vieri Quilici³. Tale inchiesta era stata commissionata dall'Unesco e fu poi pubblicata con il titolo: *Palermo Centro Storico: una questione di metodo* (Quilici, 1980). Tale ricerca si iscriveva in un periodo fecondo per l'esperienza sul campo nelle scienze sociali e, in ambito geografico, corrisponde temporalmente al Convegno organizzato a Firenze da Geografia Democratica su *L'inchiesta sul terreno in geografia* (27-28 aprile 1979), cioè al più significativo sforzo collettivo, operato dalla geografia italiana del dopoguerra per misurarsi, attraverso l'indagine sul terreno, con le sfide della società italiana contemporanea.

L'indagine dedicata al centro storico di Palermo si sviluppò a vent'anni di distanza dalle pionieristiche indagini dedicate alla povertà e al degrado urbano nel Mezzogiorno d'Italia avviate da Danilo Dolci con *Inchiesta a Palermo* (1957), e rimase iscritta in quella che abbiamo definito la fase costituente dell'azione del recupero dei Centri Storici in Italia (Canigiani et alii, 1981). A Palermo questa fase fu particolarmente lunga e travagliata e segnò la mobilitazione della migliore cultura urbanistica e architettonica italiana (impegnando ingegni del calibro di Leonardo Samonà, Giancarlo De Carlo, Pier Luigi Cervellati e Leonardo Benevolo)⁴. Il travagliato iter di messa a punto dello strumento urbanistico arrivò a compimento soltanto nel 1990 con l'approvazione del Piano Particolareggiato esecutivo. Con tale atto amministrativo si chiuse la lunga fase intercorsa tra l'apposizione del vincolo sull'intero perimetro concluso dalle mura del Cinquecento e l'approvazione di uno strumento che si traducesse in concrete politiche urbane ispirate ai principi della conservazione e del restauro.

Nella fase attuale si assiste all'intreccio tra le prime rilevanti azioni di recupero – che, dati l'estensione del centro storico stesso (ben 246 ettari) e l'avanzato stato di degrado, non può non avvenire a macchia di leopardo – e fenomeni sociali ed economici di segno diverso e contrastante: le forme di *gentrification*, che interessano pochi luoghi e un ristretto numero di isolati, si mescolano a significativi processi di mobilità in entrata e in uscita, in cui un ruolo non trascurabile assumono le popolazioni migranti (provenienti dal vicino Maghreb, dall'Africa subsahariana o dal lontano Oriente) che occupano non soltanto spazi residenziali ma anche, e soprattutto, il piccolo commercio al minuto⁵.

Su tutto si afferma incontrastato il dominio della contingenza: mentre muta l'aspetto fisico e la consistenza edilizia, grazie al recupero degli immobili per iniziativa dell'amministrazione o dei privati, di alcuni contesti di particolare pregio, si rinnova senza sosta la composizione sociale e lo stesso profilo economico e commerciale del centro storico nel suo complesso. Il tutto enfatizzato - in qualche modo esasperato - dalle politiche dell'immagine e del marketing urbano che spingono gli amministratori a utilizzare la parte storica e monumentale della città come un palcoscenico per la realizzazione di Grandi Eventi.

Il centro storico di Palermo – ma il fenomeno mi pare di portata almeno europea – come spazio effimero? Come si concilia il recupero della memoria con un trattamento che sembra instaurare forme d'uso e di fruizione da parco tematico? È eccessivo parlare di una sorta di disneyzzazione del paesaggio urbano e evocare lo spettro della *surmodernità* alla Marc Augé?

La mutazione del senso dei luoghi è così profonda – e al tempo stesso superficiale, in quanto le politiche dell'immagine si disegnano come *maquillage*, peircing e tatuaggi sulla pelle della città – da indurmi piuttosto a privilegiare i toni pasoliniani impressi da Daniele Cipri e Franco Maresco all'immagine cinematografica di Palermo (Morreale, 2003) e a sospendere il giudizio fino a che non sarà concluso il ciclo di ricerche dedicato ai mercati storici della città⁶.

I mercati storici – come mi sembra sia risultato evidente anche dagli altri casi di studio discussi a Firenze⁷, e cioè dalle ricerche su San Lorenzo a Firenze, e sul rapporto tra commercio urbano e centri storici di Milano, Venezia e Napoli – costituiscono con la loro evoluzione uno degli indicatori più sensibili dei mutamenti in atto. A Palermo, dal secondo dopoguerra ad oggi, hanno rappresentato i luoghi di più intensa e ostinata vitalità in un contesto fisico e sociale, che sembrava destinato alla decomposizione e alla morte. Per questo motivo, appare quanto meno paradossale che, mentre tutto il resto si rimette in moto, l'insidia agli spazi del commercio provenga proprio da quella società dello spettacolo (Debord, 2004; Minca, 2005) che non poteva non privilegiarne le forme.

Nel caso della Vucciria, ad esempio, che insieme alla Kalsa, costituisce il caso più evidente e più noto, l'immagine mediatica, alimentata dal quadro di Renato Guttuso, prima, e dalla cinematografia⁸ di Roberta Torre, poi, come una camicia di Nesso sembra destinata ad avvincherla in una stretta mortale. Così avviene che mentre, grazie ad un'accorta politica di marketing urbano un quartiere degradato del Centro Storico di Palermo si trasforma come per magia in un marchio commerciale da esportare in tutto il mondo – con la Kalsa si è prodotto Kals'art - un insieme di commercianti di un mercato alimentare della città storica si trasforma in un cast cinematografico prima e in una serie di improvvisati mercanti d'arte e di antiquariato poi. Esseri umani e merci soccombono al mercato della loro immagine⁹ o, se vogliamo, sperimentano sul piano artistico e mediatico nuove forme di sublimazione.

LA MISURA DEL PARADOSSO

I mercati storici di Palermo con la loro evoluzione recente ci offrono insieme l'immagine e la misura del paradosso. Un paradosso che ha conosciuto nella serie di manifestazioni organizzate da "Addio al pizzo" uno dei momenti di massima spettacolarizzazione. I giovani impegnati nel contrasto alle pratiche estortive della criminalità organizzata hanno organizzato alcuni di tali eventi a piazza Magione, cioè in uno dei luoghi più desolati della città¹⁰. Così è avvenuto che in giornate di gioia e di speranza, in cui si alternavano i canti e i giochi delle scolaresche e si attrezzavano le bancarelle dei commercianti mobilitati in una manifestazione antiracket, l'insegna dell'impegno civile e democratico si piantasse proprio nel centro di uno scenario urbano che, con le sue quinte divelte e le sue storie di vita spezzate, racconta una cronaca segnata dalla guerra e dal terrore¹¹. Si tratta di uno degli effetti più contraddittori che deriva dall'affermarsi dell'attuale regime di storicità. Se si predilige il presente sul passato e sul futuro, la dialettica tra evento e durata non può che mutare di segno. Ecco che torna utile il proverbio cinese che recita: "quando il saggio indica la luna, lo stupido guarda il dito". Ma torna utile se lo sottoponiamo alla logica del "non solo ... ma anche ...". Nella società del presente non possiamo permetterci il lusso di essere saggi. O meglio, dobbiamo sforzarci di essere saggi e stupidi al tempo stesso e di guardare la luna e il dito. Fuor di metafora: i centri storici italiani sono un fatto acquisito ormai, ma sono anche un feticcio. Se non vogliamo che le città

contemporanee ostentino se stesse e la propria storia come un simulacro, dobbiamo assumere come oggetto di studio sia i fatti urbani che le retoriche che li producono. Sorge il dubbio che per contrastare le retoriche della società del presente non basti più attingere alle risorse critiche della migliore tradizione delle scienze sociali e territoriali italiane. Si impone un cambio di strategia, dettato dalle modalità stesse dell'agire contemporaneo: quando ciò che è paradossale diviene banale (Ourednik, 2006) e la società si chiude a riccio sul presente e volge le spalle al passato, che rinnega, e al futuro, che paventa, si può solo provare a stanare la talpa che si annida alla superficie degli eventi e anticipare le mosse di chi, istituendo nuovi perimetri di sacralità, tende a ridurre la parte storica a pura "messa in scena" – *location* – della città e a scacciare verso le periferie i reduci dell'abitare metropolitano. Salvo poi ad assistere con orrore – come è avvenuto nelle *banlieues* francesi – al ritorno dei demoni della città futura.

¹ Per la verità, come sappiamo, la distinzione in zone era stata già introdotta dall'art.7 della Legge Urbanistica del 1942.

² Mi riferisco alla grande impresa collettiva, che di fatto impegnò la parte più significativa della comunità geografica italiana dal 1938 al 1970: il programma di "Ricerche sulle dimore rurali" promosso dal CNR.

³ Si trattò di un'esperienza molto formativa. Dell'équipe di ricerca facevano parte tra gli altri due giovani ricercatori, destinati negli anni successivi ad avere un ruolo importante nelle politiche regionali inerenti alla salvaguardia e alla valorizzazione del territorio: Giuseppe Gini dirigerà l'opera di redazione delle Linee guida del Piano Paesistico Regionale, nella qualità di coordinatore dell'Ufficio del Piano, e Maj Borsellino curerà la realizzazione della Carta dell'Utilizzazione del suolo nella qualità di direttore della Cartoteca Regionale dell'Assessorato al Territorio.

⁴ Il livello della sfida è percepibile attraverso le pagine di due straordinari documenti mandati a stampa dai principali protagonisti dell'epoca: Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo. Per il Piano-Programma del Centro Storico 1979-1982 (Ajroldi et alii, 1994) e la testimonianza in forma di romanzo Il progetto Kalhesa resa da Giancarlo De Carlo sotto lo pseudonimo di Ismé Gimdalcha (1995).

⁵ Mentre le aree residenziali degli extracomunitari sono disseminate nei vicoli e nei cortili più interni, le attività commerciali sono molto più visibili perché si collocano lungo gli assi principali, le vie di attraversamento e di contorno e in prossimità delle più significative emergenze monumentali, modificando in modo significativo anche l'immagine turistica della città.

⁶ Si tratta di una serie di tesi di laurea, che ha visto impegnati alcuni dei miei allievi più curiosi e intraprendenti a partire dall'anno accademico 1998/99: in quell'anno Daniele Palermo si è laureato con una tesi su Ballarò: un mercato nel Centro Storico; mentre alla Vucciria è stata dedicata la ricerca di Linda Barbera nell'anno 2001/02 e al Capo un lavoro, più recente, di Rosalia Mistretta dal titolo "Mercati storici e gentrification" (2005/06).

⁷ Nel corso dell'incontro di studio dal titolo "Il Centro Storico nella città che cambia. Il quartiere di san Lorenzo a Firenze" (via San Gallo 10, Firenze, 15 marzo 2006) organizzato da Mirella Loda e pro-

mosso dall'Università e dal Comune di Firenze in collaborazione con la Società di Studi Geografici e l'Associazione dei Geografi Italiani.

⁸ La spettacolarizzazione della Vucciria, peraltro, non costituisce che una delle forme più evidenti di un fenomeno che riguarda tutta la città di Palermo, la cui trasformazione in un set cinematografico – presso il Comune di Palermo è stato attivato un apposito sportello destinato a soddisfare la nuova domanda di spazi urbani da parte di operatori del cinema e della televisione – è uno degli effetti della teatralità di una delle più sofferte vicende della storia contemporanea italiana, il conflitto tra mafia e antimafia che tanto spazio ha saputo occupare negli scaffali delle librerie e nei palinsesti televisivi e cinematografici.

⁹ Non è questo il tema cui Garrone, il regista di *Gomorra*, ha dedicato la sua più recente opera cinematografica dal suggestivo titolo di *Reality*?

¹⁰ Ma anche dei più simbolici, se pensiamo che in quella piazza, tra una cortina di macerie della seconda guerra mondiale, giocavano da ragazzi Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, i due eroi civili della Palermo, che ha saputo trovare efficaci misure di contrasto alla criminalità organizzata.

¹¹ L'effetto di straniamento era ulteriormente accentuato dal fatto che tutto avveniva sui prati e tra i cipressi impiantati in occasione dell'ultimo evento promosso dalla giunta presieduta da Leoluca Orlando: la Conferenza ONU per la Lotta contro il crimine organizzato.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ajroldi C. et alii (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo. Per il Piano-Programma del Centro Storico 1979-1982*, Roma, Officina edizioni, 1994.
- Amin A., Thrift N., *Città. Ripensare la dimensione urbana*, ed. it., Bologna, Il Mulino, 2005.
- Assmann J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, ed. it., Torino, Einaudi, 1997.
- Canigiani F., Carrazzi M., Grottanelli E. (a cura di), *L'inchiesta sul terreno in geografia*, Convegno di Studio organizzato da Geografia Democratica (Firenze, 27-28 aprile 1979), Torino, Giappichelli, 1981.
- Cannarozzo T., "Palermo. Ieri, oggi, domani" in *L'universo*, 4 (2003), pp. 458-480.
- Cresswell T., *Place. A short introduction*, Oxford, Blackwell, 2004.
- Debord G., *La società dello spettacolo*, ed. it., Baldini&Castaldi, Milano 2004.
- Dematteis G., *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- De Spuches G., Guarrasi V. (a cura di), *Paesaggi virtuali*, Dipartimento di Beni Culturali – Università di Palermo, 2002.
- De spuches G., Guarrasi V., "Palermo" in *L'universo*, 4 (2003), pp. 436-456.
- Dolci, D., *Inchiesta a Palermo*, Torino, Einaudi, 1957.
- Esposito, E., *La memoria sociale. Mezzi per comunicare e modi di dimenticare*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- Farinelli, F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Gimdalkha I., *Il progetto Khaleda*, Padova, Marsilio, 1995.
- Guarrasi V., "L'indagine sul terreno e l'arte del sopralluogo" in Marengo M. (a cura di), *La dimensione locale. Esperienze multidisciplinari di ricerca e questioni metodologiche*, Roma, Aracne, 2006, pp. 53-68.

- Hartog F., *Régimes d'Historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Hobsbawm E., Ranger T. (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, ed. it., Torino, Einaudi, 1983.
- Latour B., *Pétite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Synthélabo Groupe/Les Empecheurs de penser en rond, 1996; ed. it. : *Il culto moderno di fatticci*, Roma, Meltemi, 2005.
- Magnaghi A. (a cura di), *La rappresentazione identitaria del territorio. Atlanti, codici, figure, paradigmi per lo sviluppo locale*, Firenze, Alinea, 2005.
- Minca, C. (a cura di), *Lo spettacolo delle città*, Padova, Cedam, 2005.
- Morreale, E., *Cipri e Maresco*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2003.
- Ourednik P., *Europeana. Breve storia del XX secolo*, Palermo, Duepunti edizioni, 2006.
- Quilici V. (a cura di), *Palermo Centro Storico. Una questione di metodo*, Roma, Officina, 1980.
- Rorty R., *La filosofia dopo la filosofia*, ed. it., Roma-Bari, Laterza, 2001.

RIVEDREMO L'ALTARE DI ANTONELLO GAGINI ALLO SPASIMO?

Aggiornamenti sulle ricerche intorno all'*Altare dello Spasimo*

Maria Antonietta Spadaro

PREMESSA

La conferenza è stata tenuta il 9 marzo 2012, nell'ambito del Ciclo di incontri *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, quando il Complesso monumentale dello Spasimo era chiuso per consentire lavori sul tema della sicurezza. Ad oggi, febbraio 2013, non ci sono novità di rilievo al riguardo e non si parla della ricostruzione dell'Altare di Antonello Gagini, operazione annunciata più volte nel corso degli anni: si ricorda che l'Altare, dato per disperso, è stato ritrovato dalla sottoscritta nel 1986.

Parlare dell'Altare del Gagini senza contestualizzarlo nella più ampia vicenda dello Spasimo, riguardante la chiesa, il convento, il bastione e il dipinto di Raffaello, sarebbe oltremodo riduttivo, pertanto ho deciso di ripercorrere, sebbene per grandi linee, alcuni aspetti di tale complessa vicenda.

Desidero altresì ringraziare, per aver contribuito in vario modo a definire questa fase della ricerca, relativa all'Altare del Gagini, il Dott. Carmelo Bajamonte, l'Arch. Giuseppe Scuderi e la Dott.ssa Agata Villa. Ringrazio, naturalmente, la Dott.ssa Giovanna Cassata e la Dott.ssa Maddalena De Luca, per avermi invitato a discutere un tema a me tanto caro.

1. LA CHIESA E IL CONVENTO DI SANTA MARIA DELLO SPASIMO E LA COSTRUZIONE DEL BASTIONE

La costruzione della Chiesa di Santa Maria dello Spasimo¹, ebbe inizio nel 1509, approvata quello stesso anno con bolla papale da Giulio II, e fu promossa dal giureconsulto Giacomo Basilicò, il quale metteva così in atto le volontà testamentarie della defunta consorte Eulalia Rosolmini, la quale era devota alla Vergine, in modo particolare al dolore (*Spasimo*) da lei provato vedendo Gesù cadere sotto la Croce sulla via del Calvario. La chiesa, costruita appena fuori dal vecchio medievale perimetro murario della città, venne realizzata da maestranze provenienti dal levante spagnolo, con strutture e forme essenzialmente tardo-gotiche, che fanno uso di volte a crociera costolonate lanciate verso l'alto soprattutto nel presbiterio e nella bellissima abside. In corso d'opera l'ambizioso progetto originario dovette subire delle modifiche, a causa dell'insufficienza dei finanziamenti (Mendola 2009, p. 20), infatti alle forme slanciate e alla straordinaria qualità dell'intaglio lapideo della parte del santuario non corrispondono le strutture e le forme delle tre navate, costruite, come sempre avveniva, in un secondo tempo. Alle coperture voltate della parte absidale e delle campate laterali, corrispondeva una copertura a travature lignee nella navata centrale e nell'incrocio tra la navata e il transetto, ormai inesistenti ma testimoniate da dipinti e incisioni ottocentesche (fig. 1). L'ingresso era preceduto da un narcece, aperto da un grande arco ribassato, affiancato da due simmetriche cappelle coperte da cupolette impostate su nicchie angolari.

Le tormentate vicende subite dalla chiesa di Santa Maria dello Spasimo sono essen-



Fig. 1 - La chiesa di Santa Maria dello Spasimo in una incisione del 1834

antiche caratteristiche torri di difesa medievali, ma adesso si intervenne con i più aggiornati sistemi fortificatori del tempo e con un progetto unitario: il vero pericolo era costituito dalla pirateria, turca e barbaresca, che minacciava con la sua ferocia le popolazioni dei centri costieri dell'isola.

Lungo il perimetro murario – che modificava in parte quello preesistente – con relativo fossato d'acqua, si realizzarono così dodici massicci bastioni (imponenti strutture costituite da masse di terra contenute da scarpate in pietra con la tipica forma frecciata) e si aprirono diverse porte, alcune derivanti dalla trasformazione di organismi preesistenti ed altre di nuova realizzazione. I bastioni erano, a partire dal Palazzo reale, in senso orario, quelli di S. Pietro, di S. Giacomo o di Guccia, di Aragona, di S. Vito, di S. Giuliano, di S. Giorgio, del Tuono, di Vega, dello Spasimo, di Vicari, di S. Agata, di Montalto (oggi i bastioni superstiti sono quelli dello Spasimo, S. Pietro e S. Giacomo). Intanto si rafforzava anche il *Castellammare* ad opera di Domenico Giunti, succeduto al Ferramolino ed impegnato anche nelle fortificazioni di Messina; il castello, così strategicamente situato, diventava una cittadella fortificata, i cui bastioni più grandi però erano rivolti minacciosamente verso la città e non verso il mare, come era più logico aspettarsi. Anche il palazzo reale aveva un grande bastione rivolto verso l'esterno, il San Pietro, e due bastioni più piccoli rivolti verso la città. Questi vennero abbattuti dai palermitani durante i moti del 1848. Il Gonzaga per creare il fossato attorno alle mura escogitò uno stratagemma per risparmiare sul lavoro e la manodopera. Nella sua *Relazione delle cose di Sicilia fatta*

zialmente legate alla realizzazione del Bastione dello Spasimo, pertanto desidero soffermarmi su tale vicenda.

Nel sec. XVI Palermo venne del tutto rifondata urbanisticamente per diverse ragioni². L'esigenza militare, in primo luogo, portò al ridisegno di una nuova *cinta muraria bastionata* attorno alla città: imponente operazione commissionata dal viceré Ferrante Gonzaga³ (1535-1546) all'ingegnere militare di Bergamo, Antonio Ferramolino, nel 1536, e realizzata nei decenni successivi (l'opera venne completata nel 1572). Ricordiamo in tal senso le esperienze del Sangallo a Firenze (1526), del Sammicheli a Verona (1527) e del Peruzzi a Siena (1528).

Già dalla fine del '400 a Palermo si andavano sostituendo con baluardi le

all'imperatore Carlo V del 1546 scrive: «Il fosso con alcune difficoltà vi si può fare, perché essendo di tufo non vi si può cavare se non con picconi, che se ne portano grandissimo tempo né vi è migliore espediente, che quello trovato da me, cioè che coloro, i quali fabbricano case dentro la città, facciano cavare le pietre dal luogo di detti fossi, et con questo verranno a farsi senza spesa.»

Ancora scriveva Gonzaga su Palermo: «lo l'ho circondata di bastioni che l'un vede l'altro ... io l'ho per inexpugnabile». (Fagiolo-Madonna, p. 27)

I lavori per la costruzione dei bastioni si attuarono ricorrendo al "lavoro coatto imposto ad ogni cittadino, e alle comunità vicine a Palermo, obbligate ad inviare 50 uomini ogni 15 giorni." (Guidoni, p. 274)

Lo stesso Ferramolino considerò prioritaria l'edificazione del bastione dello Spasimo (1537) (fig. 2) seguirono Castellammare e Porta Carini, senza tuttavia, almeno nelle intenzioni, provocare danno ai monaci benedettini olivetani (che però alla fine dovettero abbandonare il complesso monastico). Il bastione inglobò la chiesa e l'incompiuto monastero addossando il terrapieno sul lato meridionale della chiesa, all'altezza delle navate laterali.



Fig. 2 - *Il Bastione dello Spasimo*, da un disegno del Di Giovanni, 1896

«L'anno 1537 di Ottobre si fece parlamento in Palermo per la nova dell'armata del turco e la città fece anche parlamento per le fortificazioni, s'imposero la gabella della farina di tt. 2 e tt. 5, la salma per un anno tantum, e del denaro sen'ha da fare un bastione e la chiesa di S. Maria dello Spasimo, molto grande, con un fossato, cavaliere e murature infino alla città». (Cotroneo, p. 30)

La chiesa, sorta in origine fuori dal vecchio perimetro murario, sarebbe venuta così a trovarsi dentro la nuova cortina muraria.

In una supplica del 10 novembre 1536, inviata dall'Abate, fra Nicola da Cremona, al Senato palermitano, si legge: «Item comenzano a scippari la vigna del ditto monasterio et a gittare la terra e mettrli a lato di lo muro di la ecclesia ...». Quindi i lavori erano già iniziati nel 1536 tanto che i mastri Antonio de Baudo e Antonio Belguardo in quell'anno stimano per conto dei monaci le fabbriche da diroccare per la costruzione del bastione (Mendola 2006, p. 387).

I lavori tuttavia vennero interrotti più volte, tanto che ancora nel 1553 l'ingegnere militare Pedro de Pedro, succeduto al Ferramolino morto nel 1550 durante l'assedio di Mahadia, scriveva: «In primis se continue al fianco adesso principiato del bulvardo dello Spasimo senza contrafforti». (Cotroneo, p. 32)

La chiesa intanto svolgeva la sua funzione ed era molto ammirata dalla città: nel 1541 venne concessa una cappella allo Spasimo al ricco Giacomo de Aversa e l'anno successivo ebbe sepoltura nella chiesa il pittore Antonello Crescenzo.

Ancora nel 1545 il maestro genovese Francesco Scalone si impegnava a costruire un *dammuso a concharizzo* come gli altri due già costruiti e un pilastro nel cantone sul quale è prevista la costruzione del campanile nuovo (Mendola 2006, p. 388). I monaci quindi avevano imparato a convivere con la lenta realizzazione delle opere di fortificazione a loro prossime.

Ancora, nel 1568, la chiesa risultava situata al di fuori delle vecchie mura.

Comunque il 7 marzo del 1553 il Consiglio Civico deliberava: «...parendo alli signori nostri di pigliarne la fabrica del Spasimo poi chi quilli frati stanno scomodi et a noi fanno danno per trovarsi ditta ecclesia et stancij di dietro la muraglia et belguardo di la cita ... et a dicti frati li porremo accomodare de uno loco atto in quella della cita quali noi mettirimo di dietro ponendoli bene. Il spediente del dinaro potranno dar per comprare ditta fabrica [...] lo Spasimo ancora altri volti si ha ragionato di pagare la spisa alli monaci chi stanno di jntro e chi la citati si lo pigliasse come cosa necessaria per la difesa di essa cita maximi chi si ponnu fari alcuni magazeni di li quali la cita teni molto bisogno». (Cotroneo, p. 34)

Circa vent'anni dopo, il 31 ottobre 1572, l'abate e i monaci approvavano la ricerca di una sede alternativa allo Spasimo, in considerazione de «lo tanto tristo et inferme ayro esistenti in detto monastero ... sempri li fossi se ritrovano chini di acqua dove genera et causa vapuri captivissimi ... et genera humidità tale che passigiando solamenti intro la ecclesia si ammalano li personi ...» (Mendola 2006, p. 389).

Così il baluardo verrà infine completato, secondo l'idea del Ferramolino, con la sua forma di triangolo scaleno ad angoli arrotondati collegato alle mura della città e inglobante la chiesa dello Spasimo. Sul lato destro il bastione presenta una serie di archeggiature (ancora visibili) ammirate da E. Rocchi (*Le origini della fortificazione moderna*, Roma 1894).

Nel 1575 i monaci si trasferirono definitivamente nella chiesa cistercense di S. Spirito, assegnata loro l'anno precedente. Il Senato acquistò l'immobile per 10.000 scudi che però i monaci ebbero solo nel 1597, dopo la conferma sancita con bolla pontificia da Papa Gregorio XII.

La chiesa così, con l'ispessimento delle mura dell'abside e del transetto, emergeva imponente all'interno del bastione, configurandosi quale torrione difensivo. All'interno invece venne usata come teatro, come magazzino del Senato, lazzaretto e ospedale. Divenuto ospedale "Umberto I" nel 1886, il complesso modificò il suo assetto: la chiesa



Fig. 3 - *La chiesa di Santa Maria dello Spasimo oggi*

divenne uno spazio esterno su cui si affacciavano le finestre delle sale dell'ospedale. Una delle due cappelle cupolate venne demolita e l'altra divenne santuario di una nuova cappella dell'ospedale, che utilizzava come aula una delle navate laterali della chiesa.

Chiuso l'ospedale nel 1985, lo stato di abbandono provocò crolli e dissesti, a cui pose rimedio un primo intervento di restauro che rese agibile il complesso monumentale. Questo, inaugurato nel 1995, ha ospitato, negli anni seguenti, spettacoli, mostre, concerti, e varie manifestazioni culturali, in un contesto ambientale affascinante, qualificato in particolare dalla magnifica chiesa che, privata della copertura lignea, offre lo spettacolo insolito delle grandi arcate in muratura proiettate nel vuoto (fig. 3).

2. IL DIPINTO DI RAFFAELLO SUL TEMA DELLO SPASIMO DI MARIA VERGINE

Raffaello Sanzio (Urbino 1483-Roma 1520) intorno al 1515 lavorava a Roma, alle dipendenze di papa Leone X, affrescando le splendide sale vaticane, e nel contempo, nella sua fiorente bottega, produceva con l'aiuto di validissimi collaboratori, straordinari capolavori commissionategli da diverse parti d'Italia e d'Europa. Non sappiamo in quale anno esatto, gli sia giunta la commissione da Palermo per la realizzazione della tavola dello Spasimo. Il soggetto, *La Caduta di Cristo sotto la Croce sulla via del Calvario o Spasimo di Maria Vergine* (fig. 4), richiesto da Basilicò, rispecchia esattamente la descrizione che lo stesso dettò al notaio nell'atto di fondazione dell'abbazia (Patricolo 1987).

Sono conservati disegni di Giulio Romano, allievo dell'urbinate, e dello stesso Raffaello riguardanti particolari del dipinto, che compositivamente ricorda l'incisione sullo stesso tema, realizzata da A. Dürer nel 1499⁴.

Sul modo con cui la grande tavola dello Spasimo giunse a Palermo, ci illumina Giorgio Vasari il quale, nelle sue celeberrime *Vite*, racconta del naufragio avvenuto nei pressi di Genova della nave su cui era imbarcato il dipinto, del ritrovamento dello stesso da parte dei genovesi che volevano appropriarsene e, infine, dell'intervento di papa Leone X perché fosse riconsegnato ai palermitani.

Nel 1517 sappiamo che il dipinto era stato eseguito poiché l'incisore, Agostino Veneziano, amico di Raffaello, ne aveva, in quella data, realizzato delle incisioni. Pertanto, considerate le vicissitudini del trasporto, verosimilmente non prima del 1518 l'opera sarà approdata a Palermo, per essere collocata nella cornice marmorea del Gagini, all'interno della cappella Basilicò, nel braccio meridionale del transetto della chiesa.



Fig. 4 - Raffaello Sanzio, *La Caduta di Cristo sotto la Croce sulla via del Calvario*, Museo del Prado, Madrid

Ancora Vasari ci dice che in Sicilia il dipinto di Raffaello stava eguagliando per fama il monte Etna, e possiamo credergli, perché nessuna opera all'epoca poteva paragonarsi per modernità stilistica a questa. E' naturale quindi che tutti o quasi gli artisti, operanti in Sicilia, si siano cimentati a "copiare" quel testo di pittura rinascimentale, sbalorditivo per la sua novità e assoluta perfezione: almeno una ventina di copie ho rintracciato nella mia ricerca, soltanto in Sicilia.

Per quanto si dica che nel dipinto siano leggibili tratti di mani diverse, è indubbio che la concezione compositiva e prospettica, nonché la definizione ultima del testo pittorico, siano da attribuire al maestro, che infatti appose la sua firma all'opera. Questa è la più grande tavola dipinta da Raffaello, se si esclude l'incompiuta *Trasfigurazione* in Vaticano.

Seppure egli abbia tratto ispirazione dal tema iconografico di Dürer, il risultato è del tutto diverso rispetto al segno duro e spezzato dell'artista tedesco. Qui, in sintonia con i tipici modi raffaelleschi improntati ad una assoluta armonia formale e cromatica, equilibrio compositivo, rigore prospettico, ecc., egli riesce ad esprimere in modo contenuto il dolore della Vergine, mentre Cristo, vestito, non appare sfigurato dalle torture della Passione. Nulla nei suoi dipinti deve turbare una composta visione dei Vangeli, dove tutto rientra nella serena contemplazione dei misteri della fede, che egli rivela ai nostri occhi con piena naturalezza. Nessun trauma, nella forma e nel contenuto del dipinto, deve sconvolgere il fedele, al contrario deve condurlo a trascendere ogni scoria violenta della storia sublimando l'azione in un equilibrio appunto soprannaturale tra storia e natura.

La tavola, tanto venerata dai palermitani, seguì i monaci olivetani quando questi si trasferirono, come si è detto, nel convento di Santo Spirito. In particolare nel 1573 una solenne processione, guidata dall'arcivescovo, scortò il dipinto verso la sua nuova dimora, dove insieme all'altare del Gagini, trovò sistemazione nell'abside maggiore della chiesa. La posizione decentrata della chiesa rispetto alla città, il mutato gusto pittorico orientato verso gli esiti del barocco, la insaziabile sete di danaro e chissà quale altra ragione, portarono nel 1661 l'abate del monastero di Santo Spirito, Clemente Staropoli, a donare il dipinto di Raffaello al sovrano spagnolo Filippo III, per tramite del viceré Francesco de Ayala⁵. Un gesto sconsiderato, che privò la città di un inestimabile capolavoro, che avrebbe dovuto assicurare all'abate e al monastero rendite favolose, così come promesso dalla corte spagnola, la quale però mai mantenne quanto pattuito.

Regolarmente assicurato, il dipinto fu imbarcato per giungere in Spagna ed essere collocato nella cappella reale all'Escorial di Madrid dove, nel corso del sec. XVIII, rischiò di venire distrutto in un incendio. Ma le avventure del dipinto non finirono lì, infatti il quadro, entrato nel turbine delle razzie artistiche napoleoniche, nel 1812 fu portato in Francia e qui avvenne il trasporto del dipinto dalla tavola alla tela, ad opera del restauratore Bonnemaison. Restituito, in seguito alla sconfitta di Napoleone, alla Spagna, oggi il dipinto fa parte delle collezioni del Museo del Prado di Madrid. Tra i tentativi siciliani di restituzione del dipinto alla nostra città, ricordiamo quello del 1941 da parte dell'Arcivescovo di Palermo, Cardinale Luigi Lavitrano, che non ottenne risposta (Spadaro 2006).

Il grande dipinto, restaurato negli ultimi anni, è stato esposto recentemente nella grande mostra del Louvre, *Raffaello. Gli ultimi anni*⁶.

3. L'ALTARE DI ANTONELLO GAGINI

Pur non essendo supportati da documenti possiamo ragionevolmente sostenere che Basilicò abbia commissionato l'altare marmoreo, che avrebbe incorniciato il dipinto di Raffaello, nella cappella destinata alla propria famiglia, ad Antonello Gagini intorno al 1516.

Siamo altresì abbastanza certi che nel 1519 l'altare e il dipinto siano stati al loro posto nella cappella Basilicò all'interno della chiesa dello Spasimo, ammirati da tutti i cittadini e non solo: infatti la Nazione dei Genovesi commissionava al Gagini nel 1519 un altare per la cappella di San Giorgio in San Francesco d'Assisi, chiedendo allo scultore che fosse simile a quello dello Spasimo. Tuttavia forse il fondatore di tutto, Giacomo Basilicò non riuscì a veder completata la propria cappella, essendo deceduto nel 1517.

L'altare seguì per un certo tempo le vicende degli Olivetani a Palermo: così quando questi nel 1572 furono costretti a lasciare la loro bella chiesa dello Spasimo – essendo stata questa espropriata per ragioni militari, in conseguenza della creazione del bastione omonimo – l'altare trovò nuova dimora nell'abside maggiore della chiesa di Santo Spirito, ancora con il capolavoro di Raffaello tra le colonne marmoree. Come si è detto, nel 1661 tale dipinto verrà donato al re di Spagna Filippo IV, e sarà sostituito con una copia. Nel 1721 il Mongitore darà accurata descrizione dell'altare, in Santo Spirito, altare che aveva mantenuto la sua configurazione originaria, affiancato da sei tondi, tre per lato, con le figure di profeti.

Ma quando i monaci si trasferiranno in San Giorgio in Kemonia, non porteranno con loro l'altare, che nel 1782 verrà invece collocato nella chiesa del Collegio Massimo dei Gesuiti sul Cassaro. Per essere adattato nella cappella di San Luigi Gonzaga, nel 1789, all'altare furono apportate delle modifiche dallo scultore Giosuè Durante⁷ – noto per i suoi lavori "alla maniera del Gagini" – per incorniciare il rilievo, *Apoteosi di San Luigi*, di Ignazio Marabitti del 1763 (fig. 5). Vennero eliminati i sei tondi laterali e venne posta la mensa a marmi mischi, disegnata da Angelo Italia, analoga a quelle degli altri altari della chiesa. Abbiamo le descrizioni di tale assetto da parte di Gaspare Palermo (1818)



Fig. 5 - L'altare di Antonello Gagini montato nella chiesa dei Gesuiti sul Cassaro (foto ante 1888)

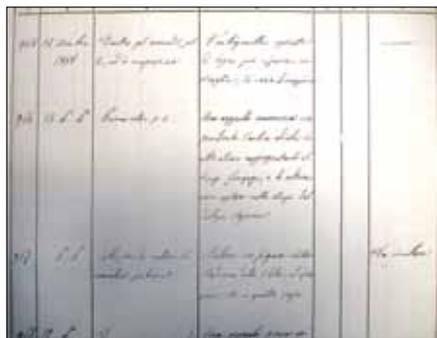


Fig. 6 - Registro d'ingresso delle opere al Museo Nazionale di Palermo dal quale si evince la data d'ingresso dell'altare (13 dicembre 1888)

e di Gioacchino Di Marzo (1883) ed anche una interessante foto che mostra l'altare del Gagini nella chiesa, poco prima che venisse trasferito al Museo Nazionale. Risulta infatti da documenti del 1886 e 1887 (Fascicolo "Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Sicilia in Palermo") la proposta di trasferire al Museo Nazionale l'altare dello Spasimo, e contestualmente si auspicava che "quel pezzo di tanta importanza sia sempre tenuto d'occhio dal suo governo". L'altare venne quindi trasferito al Museo Nazionale il 13 dicembre del 1888, come risulta dal registro d'ingresso delle opere nel museo (Fig. 6). Nel 1907 lo troviamo infatti collocato nella sala San Giorgio del Museo Nazionale, come si legge nella Guida di Sebastiano Agati (p. 71), con introduzione di Enrico Mauceri, che recita: « Nel braccio destro della sala: Edicola di S. Luigi; la parte architettonica, del sec. XVI, fu già la cornice dello *Spasimo di Raffaello*; l'apoteosi di S. Luigi è scultura di Ignazio Marabitti (1763, dalla chiesa del collegio dei pp. Gesuiti) ...». Siamo anche in possesso della foto che mostra l'altare nell'allestimento di tale sala del museo (fig. 7). Da ciò si deduce che l'altare del Gagini fu trasferito al museo ben prima che la chiesa di S. Maria della Grotta dei Gesuiti venisse spogliata di tutti i suoi altari, che furono rimossi intorno al 1928-30. Ma già nel 1902 Gioacchino Di Marzo, sulla rivista *L'Arte*, scriveva dell'altare dello

Spasimo confrontandolo con quello di San Giorgio, allora esposto nella stessa sala del Museo Nazionale. Lo studioso in quel testo dubitava della paternità gaginiana dell'altare dello Spasimo, tuttavia con argomenti discutibili: probabilmente non lo convincevano gli inserti scultorei settecenteschi di Giosuè Durante.

Ma anche dal museo l'altare dovette traslocare per una destinazione che ne oscurò per decenni l'esistenza. Avvenne, come sappiamo, che nei primi anni '50 del '900 le ricche collezioni del Museo Nazionale presero diverse strade: rimasero nell'ex convento dell'Olivella le collezioni archeologiche, mentre quelle d'arte medievale e moderna andarono



Fig. 7 - *L'altare* montato nella sala di S. Giorgio al Museo Nazionale di Palermo (dal 1888 al 1954)



Fig. 8 - Una delle due colonne dell'altare sistemate nel giardino della villa di San Cataldo a Bagheria (dal 1954 al 1997)

nella sede di Palazzo Abatellis, restaurata per accoglierle, con il magnifico allestimento di Carlo Scarpa.

Probabilmente l'ingombrante altare del Gagini non potè essere ospitato all'Abatellis, pertanto venne restituito ai Gesuiti, i quali lo sistemarono, smembrato, negli spazi della loro sede di Villa San Cataldo a Bagheria (fig. 8). Gli studi succedutisi negli anni intorno alla figura di Antonello Gagini, in particolare il volume di H.W. Kruff (1980) davano per disperso il nostro altare, quasi fosse stato polverizzato dalle bombe della seconda guerra.

Sono stata felice di aver riportato alla luce non solo la memoria dell'altare, ma l'altare stesso, al termine di una ricerca, i cui esiti furono inizialmente pubblicati negli atti di un convegno sul complesso monumentale dello Spasimo, tenutosi a Palermo nel 1986. Trovai i pezzi dell'altare a Villa San Cataldo e, subito dopo la prima campagna fotografica, diedi incarico agli amici architetti Rossella Bonanzinga e Gianni Cardamone di rilevarne ogni singolo pezzo per assemblarli secondo l'immagine dell'altare, come risultava dalla foto inedita che avevo trovato negli archivi della soprintendenza e che fu guida insostituibile per il buon fine della ricerca.

Devo molto alle indicazioni dello studioso gesuita, Padre Salvo, che ha indirizzato il mio studio, che è ancora in corso: non tutto infatti è stato chiarito riguardo le complesse vicende di cui ho trattato in questa sede. Le ricerche documentarie, pubblicate in questi ultimi anni da Pina Cotroneo Catania, Giovanni Mendola e altri sull'argomento, hanno contribuito a chiarirne molti aspetti; mentre indicazioni preziose mi sono giunte da ricercatori amici, che mi hanno aiutato a comporre questo affascinante mosaico.

CRONOLOGIA DELL'ALTARE DELLO SPASIMO DI ANTONELLO GAGINI (1517)

- 1515-17 intorno a questi anni Jacopo Basilicò commissiona l'altare ad Antonello Gagini.
- 1519 l'altare è allo Spasimo con il dipinto di Raffaello.
- 1572 gli Olivetani lasciano lo Spasimo e collocano l'altare nell'abside maggiore della chiesa di S. Spirito ai Vespri con il dipinto di Raffaello.
- 1661 l'altare ospita una copia del dipinto di Raffaello, poiché l'originale è spedito in Spagna.
- 1721 Mongitore descrive l'altare collocato a S. Spirito.
- 1782 l'altare è trasferito nella chiesa del Collegio Massimo dei Gesuiti, con adattamenti ad opera di Giosuè Durante, nella Cappella di S. Luigi, con rilievo di I. Marabitti (foto antecedente al 1888).
- 1858 Gaspare Palermo (G. Di Marzo Ferro) nella sua guida descrive l'altare nella chiesa del Collegio.
- 1883 G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, (pag. 278) descrive l'altare nella chiesa del Collegio dei Gesuiti (foto nella chiesa).
- 1887 si parla di trasferire l'altare al Museo dell'Olivella.
- 1888 l'altare fa il suo ingresso al Museo Nazionale il 13 dicembre (foto dell'altare al museo).
- 1902 G. Di Marzo, su *L'Arte*, confronta l'altare di S. Giorgio con quello dello Spasimo, entrambi al Museo Nazionale.
- 1907 Sebastiano Agati nella sua guida (introduzione di Enrico Mauceri) testimonia la presenza dell'altare nel Museo Nazionale all'Olivella.
- 1954 l'altare è trasferito e collocato (smembrato) nella sede gesuitica di Villa S. Cataldo a Bagheria.
- 1986 l'altare, dato per disperso, in seguito alle ricerche di M. A. Spadaro viene individuato (smembrato) presso la sede gesuitica di Villa S. Cataldo a Bagheria e viene fatto un rilievo delle parti esistenti.
- 1997 novembre, l'altare è riportato, dopo 400 anni circa allo Spasimo (riaperto dopo lavori nel 1995). Un ufficio del Comune ha l'incarico di rilevare i pezzi e redigere il progetto per il montaggio; si avvia anche il bando per la ricomposizione.
- 2013 ad oggi non è stato ancora montato, mentre il complesso dello Spasimo da mesi è chiuso per lavori.

¹ Si veda la bibliografia essenziale alla fine del testo.

² Esigenze militari portarono alla realizzazione delle nuove fortificazioni e del nuovo porto, creato anche per motivi commerciali, infine il decoro urbano portò al prolungamento, alla retifica e all'ampliamento del Cassaro.

³ Ferrante Gonzaga (1507-1557), figlio terzogenito di Isabella d'Este e Francesco Gonzaga, fu uomo d'armi legato all'imperatore Carlo V, principe-mecenate e viceré di Sicilia.

⁴ A. Dürer realizzò sul tema della *Passione di Cristo* due serie di incisioni; è altresì noto che i due artisti si scambiassero incisioni e disegni.

⁵ Sull'altare del Gagini venne posta una copia del dipinto di Raffaello, che oggi si può vedere nella chiesa di San Giorgio in Kemonia, dove gli Olivetani la portarono nel sec. XVIII.

⁶ T. Henry, P. Joannides, a cura di, Raffaello. Gli ultimi anni, Catalogo della mostra al Louvre, Parigi, 11 ottobre 2012 – 14 gennaio 2013, pp. 94-102 e pp. 342-345.

⁷ Il documento relativo all'incarico dato a Giosuè Durante è pubblicato in M. A. Spadaro *Da Antonello Gagini a Raffaello: un altare per lo Spasimo di Sicilia*, in "S. Maria del Bosco di Calatamauro" (a cura di A. Marchese), Palermo 2006, p. 491.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

G. Di Marzo, E. Mauceri, *Antonello Gagini e l'altare di S. Giorgio*, "L'Arte", V, 1902, pp. 180-185.

S. Agati, *Guida di Palermo*, Palermo 1907, p. 71.

W. Kruff, *Antonello Gagini e la sua scuola*, Monaco 1980.

M. Fagiolo, M. L. Madonna, *Il teatro del sole*, Roma 1981.

E. Guidoni, *L'arte di costruire una capitale*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1983.

P. Cotroneo, F. Brancato, *La chiesa di S. M. dello Spasimo a Palermo*, Palermo 1986.

R. Patricolo, *Lezione introduttiva: alle origini di Santa Maria dello Spasimo*, in mesi è chiuso per lavori. "Atti del Seminario di studio sul Complesso monastico-militare di Santa Maria dello Spasimo", Palermo 1987, pp. 11-46.

M. A. Spadaro, *Opere d'arte in Santa Maria dello Spasimo*, in "Atti del Seminario di studio sul Complesso monastico-militare di Santa Maria dello Spasimo", Palermo 1987, pp. 121-134.

M. A. Spadaro, *L'altare dimenticato*, in *Kalós*, n.1 anno 2, Palermo 1990.

M. A. Spadaro, *Raffaello e lo Spasimo di Sicilia*, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, Palermo 1991.

G. e V. Scuderi, *Dalla Domus Studiorum alla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana*, Palermo 1995.

A. M. La Fisca, G. Palazzo, *Santa Maria dello Spasimo*, Palermo 1996.

T. Pugliatti, *Lo Spasimo di Raffaello, la sua influenza ed alcuni umori di marca iberica nella pittura palermitana del Cinquecento*, in *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Occidentale 1484-1557*, Napoli 1998.

M. A. Spadaro, *Il complesso dello Spasimo e l'altare di Antonello Gagini* in T. Viscuso (a cura di), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, Palermo 1999, pp.39-47.

M. A. Spadaro, *Da Antonello Gagini a Raffaello: un altare per lo Spasimo di Sicilia*, in A. Marchese (a cura di), *S. Maria del Bosco di Calatamauro*, Palermo 2006, pp.483-491.

G. Mendola, *Da Calatamauro allo Spasimo: gli olivetani a Palermo*, in A. Marchese (a cura di), *S. Maria del Bosco di Calatamauro*, Palermo 2006, pp. 381-409.

G. Mendola, *I monaci olivetani a Palermo*, in *La chiesa di San Giorgio in Kemonia*, Palermo 2009, pp. 14-71.

S. Grasso, *Le arti figurative*, in *La chiesa di San Giorgio in Kemonia*, Palermo 2009, pp. 158-201.

T. Henry, P. Joannides (a cura di), *Raphaël. Les dernières années*, Catalogo della mostra, 11 ottobre 2012 – 14 gennaio 2013, Museo del Louvre, Paris 2012.

Kalsa

IL PROGETTO SEICENTESCO DI PALAZZO SAN MARCO-MIRTO E LE DIMORE NOBILIARI DEL QUARTIERE KALSA A PALERMO

Stefano Piazza

Nell'ambito delle complesse dinamiche sociali che hanno governato il centro storico di Palermo tra il basso medioevo e l'età moderna, è ormai storiograficamente assodato il ruolo cardine assunto dall'area della Kalsa. Non si intende in questa sede entrare nel merito dei processi formativi del quartiere sotto la dominazione araba, e dei suoi successivi sviluppi nel corso di quella normanna e di quella sveva, quanto piuttosto soffermarsi brevemente sul suo legame con la classe dirigente siciliana e le conseguenti ricadute architettoniche. In relazione all'attuale consistenza del patrimonio storico, va ribadito che l'origine del consolidarsi del quartiere come luogo privilegiato dai ceti più elevati della società urbana può essere ricondotto al XIV secolo e, in particolare, all'insediamento del potente casato dei Chiaromonte. La realizzazione del monumentale "osterio" a partire dal 1308¹, in corrispondenza del margine nord orientale del quartiere, ebbe infatti un effetto di certo attrattivo verso l'area compresa tra la via Alloro, la via Merlo e la via Paternostro, in rapporto soprattutto al ruolo assunto dall'imponente dimora come centro del potere e del prestigio baronale. Resta tuttavia da chiarire quanto la scelta della famiglia fu connessa a una già preesistente vocazione nobiliare dell'area o, piuttosto, determinata da altri motivi, quali l'opportunità di sfruttare un'ampia area libera in prossimità del porto e simbolicamente alternativa all'antica residenza dei re normanni.

Le costanti stratificazioni architettoniche subite dal quartiere non consentono di avere contezza della consistenza architettonica tra XIII e XIV secolo ma il riemergere, anche in tempi recenti, di rilevanti tracce, come quelle del palazzo del duca di Cefalà in via Alloro, dimostra comunque che il processo di "nobilitazione" del tessuto viario fosse già in atto nel corso del Trecento.

La fine del potere chiaromontano nel 1392 comportò inoltre la trasformazione del loro palazzo prima in residenza cittadina dei re aragonesi e, in seguito, fino al primo quindicennio del XVI secolo, in sede della corte vicereale e delle riunioni parlamentari, destinazione, quest'ultima, che continuò ad avere nel corso del Cinquecento anche dopo il trasferimento della sede vicerale nel vicino Castello a Mare². Bisogna poi considerare che, nel 1508, la via Alloro era stata posta in comunicazione diretta anche con il palazzo Pretorio, attraverso la realizzazione della «Discesa dei Giudici», divenendo l'asse di comunicazione tra la sede del potere monarchico e quella del potere cittadino.

Grazie alla fondamentale testimonianza del *Palermo Restaurato*, di Vincenzo Di Giovanni (1515 c.)³, dove vengono riportate le collocazioni di tutte le dimore delle principali famiglie cittadine, resta comunque un fatto storicamente accertato che, entro il primo decennio del Cinquecento, l'area delimitata a sud dalla piazza Fieravecchia e da via Alloro, a ovest dalla piazza della Misericordia, a nord dalla via Parlamento e a est dalla via Butera (fig. 1), ospitava quasi il 40% delle oltre 200 dimore citate, configurandosi quindi come il quartiere più signorile della città⁴.



Fig.1 - Palermo, pianta del centro storico (ricostruzione del tessuto urbano in base al catastale del 1877). Individuazione delle principali dimore signorili esistenti tra la fine del Cinquecento e il primo quindicennio del Seicento. Cerchio nero, famiglie nobili; cerchio bianco, famiglie non titolate. 1. palazzo Chiaromonte; 2. palazzo San Marco-Mirto.

L'area fu scelta come luogo della propria dimora cittadina sia da esponenti di rilievo del patriziato urbano - formato dalle più facoltose famiglie non titolate, spesso legate alle alte cariche dello stato - sia dai titolari dei casati nobiliari, il cui vertice era costituito dal baronaggio parlamentare, ristretta *élite* della nobiltà terriera, proprietaria di feudi comprendenti centri abitati e, come tale, avente diritto di voto nel Parlamento siciliano.

Come abbiamo avuto modo di argomentare in altra sede⁵, la vocazione sociale del quartiere si rivelò in realtà definitiva, almeno fino ai primi dell'Ottocento. La continuità con la memoria storica della città ebbe di certo un valore fondamentale per il baronaggio feudale più antico il cui legame con la tradizione, soprattutto dopo la svendita dei titoli nobiliari portata avanti dal governo spagnolo nel Seicento, costituiva un essenziale supporto ideologico di legittimazione dei propri privilegi e del proprio potere, da ribadire in tutti gli ambiti, non per ultimo quello architettonico. A questa logica va quindi ricondotta la tendenza da parte dei casati feudali a mantenere le postazioni medievali anche dopo il radicale rinnovamento urbanistico cinque-seicentesco (si pensi alla rettifica e al prolungamento di via Toledo e alla creazione di via Maqueda), che invece sembra avere influenzato in modo evidente le scelte insediative dei nuovi titolati e della ricca borghesia⁶. Va tuttavia precisato che le ricadute architettoniche di questo fenomeno furono comunque fortemente differenziate nel corso dell'età moderna soprattutto per quanto riguarda le iniziative costruttive del potente baronaggio. Il forte radicamento allo *status* feudale, l'attenzione alla continuità del potere esercitato sul territorio e sulla popolazione attraverso il perpetuarsi del ceppo maschile e del patrimonio familiare, la rigida salvaguardia dei privilegi di casta, prerogative uniche di questo gruppo sociale, resero infatti, almeno fino alla seconda metà del Seicento, il suo rapporto con la città non esclusivo e variabile in funzione dell'impegno dedicato alla diretta gestione dei possedimenti terrieri. Nonostante la necessaria partecipazione alla vita di corte e il costante interesse per le più prestigiose cariche cittadine, quali quella di pretore e di Capitano di Giustizia, per i grandi casati feudali Palermo fu quindi, per diversi secoli, solo uno dei luoghi dove abitare ma non necessariamente il luogo dove passare la propria esistenza e concentrare, di conseguenza, i maggiori sforzi costruttivi. Non è un caso pertanto che le maggiori residenze palermitane del Quattrocento quali i palazzi Abatellis, Ajutamicristo, o ancora le prestigiose dimore cinquecentesche dei Di Gregorio e Ferreri⁷, si debbano all'iniziativa di famiglie originariamente non titolate, la cui fortuna era stata determinata dalle attività finanziarie e dottorali.

Solo nel corso del Seicento e soprattutto del Settecento, l'effettivo inurbamento dei titolari dei casati feudali diede vita alla realizzazione di dimore cittadine di grande prestigio legate alla nobiltà parlamentare che, in molti casi, giunsero a porsi in ambito siciliano come insuperati modelli di magnificenza aristocratica⁸. Nel contesto del quartiere della Kalsa ne sono chiare testimonianze i palazzi Butera, Lungarini, San Marco-Mirto, Cattolica e Valguarnera-Gangi.

IL PALAZZO SAN MARCO-MIRTO

Nell'ambito dei fenomeni storico-architettonici fin qui sinteticamente tracciati, le vicende costruttive della dimora dei Filangeri conti di San Marco, poi principi di Mirto, costituiscono una testimonianza emblematica.

Il nucleo originario della residenza è stato individuato in un palazzetto di proprietà del giudice della Gran Corte Vincenzo De Spuches, da ricondurre alla struttura corrispondente al tratto di muro su via Merlo, lasciato a vista dopo il restauro degli anni ottanta del Novecento (fig. 2).



Fig. 2 – Palermo, *Palazzo San Marco-Mirto*, prospetto su via Merlo, bifora dell'originaria dimore dei De Spuches.

La dimora, acquisita dai De Spuches nel 1578, nel 1594 passò nelle disponibilità di Pietro Filangeri Lanza, dei conti di San Marco, in seguito al suo matrimonio con Francesca De Spuches, figlia unica del giudice⁹.

Il matrimonio tra la figlia di un alto magistrato e il rampollo di una famiglia baronale rientrava pienamente nella logica "simbiotica" dei due ceti sociali, secondo la quale il patriziato conquistava la dignità della nobiltà parlamentare e, dall'altro canto, il baronaggio feudale acquisiva nuove e vitali sostanze economiche.

In questo caso si trattava di un matrimonio ai vertici della vita sociale palermitana. Il patrimonio dei De Spuches sembra fosse particolarmente cospicuo¹⁰, mentre la nobiltà dei Filangeri era tra le più antiche e prestigiose dell'isola, poggiando sul feudo di San Marco, concesso alla famiglia nel 1398 ed elevato a contea nel 1453.

Già alla fine del Quattrocento i Filangeri di San Marco rientravano tra le dieci famiglie più potenti del Regno di Sicilia, con quattro voti parlamentari, corrispondenti ad altrettante baronie popolate, complessivamente, da più di settemila vassalli¹¹.

Come si evince dai dotali della sposa, Pietro Filangeri avrebbe abitato nella residenza dei De Spuches insieme ai suoceri. Si trattava, in effetti, di una dimora modesta, in rapporto al rango dei giovani coniugi e all'assetto architettonico di altri palazzi cittadini realizzati a partire dalla fine del Quattrocento, come quelli degli Abatellis, con torre e grande corte quadrangolare, e degli Aiutamiristo, dalla monumentale facciata estesa sulla nuova via di Porta Termini. Nel corso del Cinquecento, prestigiose dimore come quelle dei Ferreri, dei Castrone e dei Roccella avevano poi rilanciato lungo via Toledo

il tema della facciata signorile¹², mentre altre residenze, quali quelle dei Valguarnera in piazza Croce dei Vespi e dei Di Gregorio, avevano invece orientato le scelte progettuali sugli ampi cortili quadriporticati.

Al di là delle sue reali dimensioni, ancora oggi non del tutto chiare (fig. 3), quello che di certo mancava al palazzetto De Spuches era insomma un'ampia facciata e un cortile porticato, discriminanti fondamentali per un'architettura di prestigio. In merito, bisogna innanzi tutto considerare che, al momento del matrimonio, Pietro Filangeri (m.1619) era un rampollo in attesa di ricevere ancora l'investitura dei titoli familiari, fatto che avvenne solo nel 1603, dopo la morte del padre Girolamo. Considerando poi che si trattava del primogenito e designato erede del vasto patrimonio terriero, si è indotti a pensare che, in realtà, per i futuri conti di San Marco, quella di via Merlo fosse



Fig. 3 – Palermo, Palazzo San Marco-Mirto, pianta del piano nobile; in grigio ipotetica estensione della dimora nei secoli XV e XVI.

sostanzialmente una sorta di *pied-à-terre* palermitano, facente parte di un più ampio sistema di residenze, comprendente i più prestigiosi palazzi feudali. In quel periodo, un interesse totalmente sbilanciato verso le dimore feudali è del resto riscontrabile nelle scelte abitative di gran parte delle 75 famiglie baronali che, alla fine del Cinquecento, formavano il Braccio Militare del Parlamento, delle quali solo 33 possedevano una dimora palermitana¹³.

Per quanto già alla fine del Cinquecento lo stesso Pietro Filangeri acquisisse altri immobili limitrofi¹⁴, allo scopo evidente di ampliare la dimora della consorte, il salto di qualità della residenza dei Filangeri si ebbe soltanto nell'ultimo ventennio del Seicento, ad opera di Vincenzo Giuseppe Filangeri, in un periodo in cui il rapporto tra la capitale del regno e il baronaggio parlamentare iniziava ormai a cambiare radicalmente.

Già nel corso della prima metà del Seicento i potenti casati dei Bosco di Cattolica, dei Branciforte di Raccuja e degli Aragona di Terranova avevano avviato ambiziosi programmi di ampliamento delle proprie dimore cittadine, ai quali si erano affiancati, poco dopo, anche quelli degli Alliata di Villafranca e dei Ventimiglia di Geraci, delineando i nuovi parametri cittadini della magnificenza nobiliare. Da ricondurre al XVII secolo è anche l'ampia facciata del palazzo del marchese di Lungarini¹⁵, nato dall'accorpamento e riconfigurazione di presistenti unità abitative, secondo una prassi più che consueta.

La volontà di Vincenzo Giuseppe Filangeri di affermarsi nel contesto della vita cittadina è testimoniata dalla sua carriera, inizialmente orientata a raggiungere i vertici della ge-

rarchia nobiliare ottenendo il titolo di principe, concessogli nel 1643 sul feudo di Mirto. L'ambizioso feudatario si dedicò poi all'ascesa politica: tra il 1651 e il 1668 fu nominato due volte membro della Deputazione del Regno, organo ristretto ed esecutivo del Parlamento, e Pretore di Palermo, carica quest'ultima rinnovatagli anche nel 1676 e nel 1685. La frequentazione dell'*entourage* elitario palermitano gli consentì inoltre di imbastire più saldi legami con la corte vicereale, e quindi con la Corona, i cui frutti, grazie anche alla tradizionale fedeltà dimostrata dal suo casato nei riguardi della Spagna, non tardarono a concretizzarsi. Nei drammatici anni della rivolta di Messina (1674-1678), in cui il controllo di Madrid sulla Sicilia vacillò, Vincenzo Giuseppe riuscì infatti a inanellare le cariche di Governatore di Siracusa, Sergente Generale di Battaglia e Vicario Generale, divenendo probabilmente, almeno in quegli anni, il nobile più influente dell'isola. Sulla scia paterna, anche il figlio, don Antonio, designato erede del patrimonio feudale, suggellò il suo legame con Palermo, ottenendo la carica di Capitano di Giustizia nel 1686 e di Pretore nel 1688.

Il programma di ampliamento della dimora palermitana promosso da Vincenzo Giuseppe - riconducibile, fino a pochi anni fa, solo ai frammenti seicenteschi del prospetto su via Lungarini - è oggi noto grazie alla rappresentazione dell'intera facciata riportata in un dipinto della collezione Alba di Siviglia (fig. 4) databile tra il 1694 e il 1726¹⁶.



Fig. 4 – Autore ignoto, *Processione di Santa Rosalia*, fine del XVII sec. inizi del XVIII, (Siviglia coll. privata), dettaglio raffigurante la facciata del palazzo San Marco secondo il progetto di ampliamento

Ponendosi sulla scia della competizione giocata sulla lunghezza della facciata, piuttosto che sulla consistenza volumetrica dell'edificio, difficilmente perseguibile considerato il lotto a disposizione, il progetto di palazzo San Marco, avviato presumibilmente intorno al 1683¹⁷, aveva lo scopo di imporsi come nuovo primato cittadino, raggiungendo gli 85 metri di lunghezza¹⁸, scanditi da tre portali al piano terra e 15 finestre al piano nobile, superando così i 77 metri della facciata di palazzo Geraci in corso Vittorio Emanuele, effettivamente realizzata, e gli 80 metri di quella pensata ma solo in parte costruita di

palazzo Villafranca in piazza Bologni. Non del tutto chiaro resta il motivo del ribaltamento del fronte principale del palazzo da via Merlo a via Lungarini. E' possibile che il principe intendesse entrare in diretta competizione con la facciata del palazzo Lungarini considerando anche che, scegliendo questo scenario urbano, l'effetto prospettico della nuova facciata si sarebbe potuto apprezzare fin dall'invaso di piazza Marina. La via Lungarini godeva poi di una maggiore concentrazione di dimore signorili ed era quindi evidentemente più frequentata. Non è da escludere tuttavia che il nobile avesse semplicemente avuto l'opportunità di acquisire gli immobili su quel fronte piuttosto che su quello originario in via Merlo.

Incrociando i dati del dipinto con le tracce realizzate, la facciata incompiuta del palazzo San Marco è da ritenere un'opera emblematica delle nuove tendenze progettuali del tempo, non solo per la tensione verso l'estensione del prospetto principale ma anche per la puntuale applicazione di due criteri progettuali che sembrano comuni e distintivi dell'ambito del Seicento palermitano: la semplificazione compositiva del piano di facciata e l'aggettivazione scultorea di alcuni elementi architettonici. La superficie della facciata, se si escludono le fasce cantonali e la cornice sommitale, è semplicemente intonacata di bianco e del tutto priva di partizioni verticali e orizzontali, riprendendo



Fig. 5 – Palermo, *Palazzo San Marco-Mirto*, portale incompiuto del prospetto su via Lungarini

una soluzione che si era già andata delineandosi nel corso del XVI secolo, in alternativa all'uso delle cornici marcapiano, imprescindibili nelle architetture del Trecento e del Quattrocento siciliano, e all'uso dei telai costituiti dalla sovrapposizione degli ordini che, nel corso del secondo Cinquecento, avevano conosciuto in città diverse e singolari applicazioni. Al piano di facciata, inteso come indifferenziato "foglio" bianco, il progetto per il palazzo San Marco associava al piano terra l'inserimento di tre portali ad arco con ghiera bugnate, affiancati da grandi telamoni reggenti tratti ricurvi di timpani spezzati. Si tratta di un significativo indizio sull'impiego di un tema architettonico, non contemplato dalla storiografia dedicata al Seicento siciliano, la cui diffusione nel corso del secolo

potrebbe essere stata maggiore di quanto fin oggi creduto. Ai giganti di palazzo San Marco - dei quali rimane solo una labile traccia nei conci appena sbozzati fiancheggianti l'unico portale del progetto seicentesco realizzato (fig. 5) - vanno infatti associati i

telamoni di certo realizzati e oggi scomparsi del portale di palazzo Tarallo - rintracciabili nello stesso dipinto di Siviglia ma noti anche da altre due fonti iconografiche¹⁹ - il portale scomparso di una dimora signorile prospettante presumibilmente sul piano del Castello a Mare²⁰, quello ancora esistente nei pressi della chiesa di San Francesco Saverio, appartenuto probabilmente alla casa di Antonino Muzio, senatore di Palermo nel 1711 (fig. 6), e ancora gli atlanti disposti ai lati dell'arco trapezoidale dei portali laterali di palazzo Ugo, risalenti forse ai primi del Settecento. Una versione zoomorfa era poi rappresentata dai leoni rampanti fiancheggianti il portale di accesso alla scuderia di palazzo Raccuja, realizzati tra il 1629 e il 1636 ed eliminati nei primi dell'Ottocento, quando la dimora venne trasformata in Monte dei Pegni²¹.



Fig. 6 - A sinistra, Palermo, portale in piazza Castello in una foto d'epoca (da F. Fichera, Giovan Battista Vaccarini ...). A destra, Palermo, Casa Muzio, portale.

Nel prospetto di palazzo San Marco, ai portali con i telamoni si associa, lungo i due piani superiori, l'impiego di balconi sorretti da grandi mensole scultoree fortemente aggettanti, il cui ritmo serrato si pone come principale componente qualificante il lungo fronte su strada. La stessa soluzione è ancora leggibile nel palazzo Lungari ed è riportata in tutte le facciate palazziali rappresentate nel quadro di Siviglia, tanto da non lasciare dubbi sulla generalizzata diffusione di questo elemento nell'architettura cittadina del tempo.

L'origine cinquecentesca dei balconi su mensoloni scultorei in Sicilia è certa e documentata. In ambito palermitano i primi balconi collocabili cronologicamente risalgono agli anni cinquanta-settanta del XVI secolo ma è molto probabile che, già diversi decenni prima, questi elementi si fossero andati diffondendo insieme agli altri elementi archi-

tettonici marmorei, attraverso i quali - e tramite l'opera di scultori di provenienza prevalentemente toscana e lombarda - il linguaggio del classicismo iniziò a imporsi nell'isola anche nel contesto dell'architettura civile. Inteso inizialmente, al pari di molte opere italiane, come elemento eccezionale, spesso connesso alla soluzione angolare, come testimoniato da quello marmoreo del palazzo Vescoville (Vincenzo Gagini, 1579), già nel corso del secondo Cinquecento il balcone fortemente aggettante iniziò a diffondersi sulla scena urbana della capitale dell'isola attraverso la sua reiterazione lungo le facciate, come testimonia il palazzo Castrone Santa Ninfa (1558-1567 circa) e, soprattutto, la lunga sequenza dei nove balconi del piano nobile di palazzo Ajutamicristo, ognuno retto da tre mensole a doppia voluta in marmo, fedelmente desunte da modelli italiani, già in circolazione nel secolo precedente, e divenute successivamente un modello da imitare, come dimostrano quelle del già citato palazzo Lungarini.

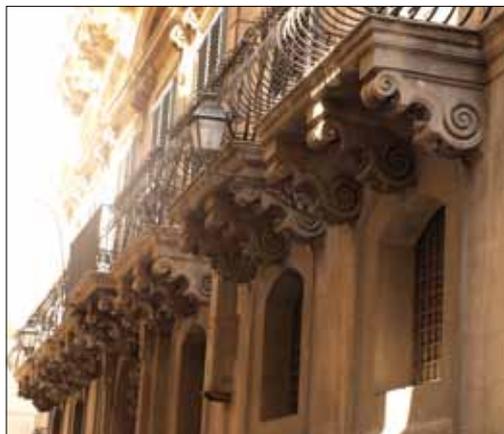


Fig. 7 – Palermo, *Palazzo San Marco-Mirto*, prospetto su via Lungarini, sequenza delle mensole del piano nobile.

Le mensole dei balconi di palazzo San Marco costituiscono invece una sorta di rielaborazione barocca di questi modelli, basata sul triplice movimento di volute contrapposte, decorate da motivi floreali, la cui reiterazione lungo la facciata doveva produrre effetti chiaroscurali dall'indiscusso impatto visivo, come si può ancora evincere osservando la parte realizzata del prospetto, nonostante la semplificazione decorativa subita dalle mensole nella fase di completamento della fine del Settecento e in occasione dei successivi interventi di restauro (fig. 7).

Quali sarebbero state le conseguenze all'interno del palazzo della realizzazione dell'intero progetto?

La dimora padronale sei-settecentesca effettivamente realizzata (quella costituente il cosiddetto piano nobile) è impostata secondo un criterio del tutto consueto per la cultura abitativa del periodo.

La sala d'ingresso (attuale stanza da pranzo) disimpegnava due appartamenti: il quarto piccolo, contenente in genere le retrocamere e gli ambienti più intimi e di uso quotidiano della residenza, e il quarto grande, dedicato invece agli spazi di rappresentanza (fig. 8). Si può dedurre, in base allo stato attuale delle conoscenze, che la sala e il quarto piccolo facessero parte della dimora quattro-cinquecentesca, considerando anche che, in quei secoli, lo spazio più ampio e di maggiore rappresentanza dei palazzi era proprio la sala.

Il quarto grande era composto da una prima anticamera (oggi denominata "lo Studio")

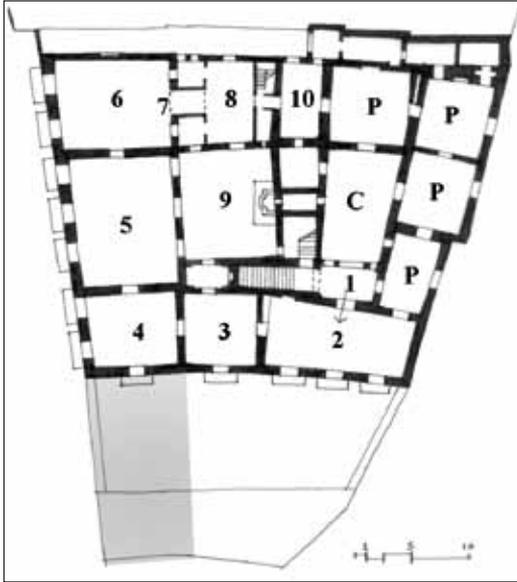


Fig. 8 – Palermo, *Palazzo San Marco-Mirto*, pianta del piano nobile, saggio ricostruttivo della destinazione d'uso degli ambienti nel XVIII secolo.

1. loggia; 2. sala; 3. prima anticamera; 4. seconda anticamera; 5. camerone (o camera dello strato); 6. camera da parata con alcova; 7. alcova; 8. prima retrocamera o camera d'inverno; 9. terrazza della fontana; 10. seconda retrocamera del quarto grande; P quarto piccolo; C cortile; in grigio ipotetica posizione della galleria del progetto di ampliamento.

una seconda anticamera (oggi salotto Pompadour), un camerone (detto anche camera dello strato, oggi salone del baldacchino) e una camera da parata con alcova (oggi salone degli arazzi), che nelle dimore aristocratiche costituiva sempre il punto di arrivo dell'*enfilade* degli spazi di rappresentanza e, al contempo, l'ambiente di raccordo con le retrocamere²². Gli ambienti lungo via Lungarini fanno evidentemente parte del progetto di ampliamento della dimora rappresentato nel quadro di Siviglia. Ma se il programma costruttivo fosse stato portato a termine, al nuovo braccio del palazzo sarebbero state aggiunte altre dieci finestre per piano, cinque verso piazza Marina e cinque verso palazzo Lungarini, realizzando, all'interno del piano nobile, la più imponente ed estesa *enfilade* di spazi di rappresentanza nel contesto dell'ar-

chitettura residenziale palermitana del periodo. Si è indotti a pensare che cinque di queste finestre mancanti avrebbero illuminato una galleria, spazio quasi inspiegabilmente assente nella dimora. Grande ambiente preposto all'esposizione dei quadri e delle collezioni più preziose, la galleria era stata tipologicamente messa a punto nel corso del Cinquecento in Italia e in Europa, come luogo preposto all'ostentazione del prestigio culturale ed economico del committente. Nell'ambito dell'architettura seicentesca palermitana, questo tipo di ambiente era stato di certo posto al centro dell'attenzione di alcuni dei più ambiziosi progetti di rinnovamento delle dimore nobiliari. La prima di cui abbiamo notizie documentali è quella realizzata come imponente quadreria nell'ampliamento di palazzo Branciforte di Raccuja, posto in opera nei primi decenni del secolo²³. La galleria aveva avuto poi un ruolo fondamentale negli interventi di rinnovamento del palazzo dei duchi di Terranova all'Olivella, promossi nel 1640 da Diego Aragona Tagliavia. Andata distrutta, insieme all'intero palazzo, nei primi del Novecento, la galleria dei duchi di Terranova era costituita da un salone monumentale - che superava i 20 metri di lunghezza e i cinque di altezza - preceduto da un'anticamera e illuminato su entrambi i lati lunghi da una serie di balconi²⁴. In attesa di riscontri documentali, non c'è

motivo di non pensare che spazi del genere venissero in quegli anni concepiti anche per gli altri grandi progetti di ampliamento dei palazzi nobiliari palermitani.

Vincenzo Giuseppe morì nel 1699, dopo avere sofferto la perdita del suo erede Antonio, spentosi nell'estate del 1695. Non è da escludere che, per un certo periodo, il cantiere del palazzo venisse portato avanti dal nuovo titolare del casato, Giuseppe Filangeri Di Napoli, fratello minore di Antonio. Con il passare del tempo il progetto comunque si arenò definitivamente.

I primati architettonici pensati da Vincenzo Giuseppe Filangeri erano, in realtà, destinati ad essere realizzati, nello stesso quartiere della Kalsa, da altri nobili feudatari. La più sontuosa e imponente *enfilade* di anticamere, camerone e galleria fu realizzata, intorno al 1758, da Pietro Valguarnera, nel suo palazzo in piazza Croce dei Vespri. La facciata più lunga, con ben 22 finestre per piano, fu invece raggiunta dal palazzo dei Branciforte di Butera, grazie ad una serie di acquisizioni immobiliari completate nei primi anni dell'Ottocento.

La memoria dei sogni di magnificenza architettonica dei conti di San Marco e principi di Mirto resta affidata al pennello di un artista ignoto.

¹ Ci si limita a indicare il fondamentale G. Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo 1972. Si veda anche il contributo più recente, cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche: D. Sutura, *Palazzo Chiaromonte (Steri)*, in *Palermo e il Gotico* a cura di E. Garofalo e M. R. Nobile, Palermo 2007, pp.32-38.

² Sul tema cfr. V. Capitano, *Mentre la struttura si trasforma, Piazza Marina a Palermo*, Palermo 1974; C. De Seta, L. Di Mauro, *Palermo*, Roma-Bari, 1980; M. Giuffrè, *La città verso il mare*, in *Palermo 1070-1492. Mosaico di popoli, nazione ribelle: l'origine dell'identità siciliana*, a cura di H. Bresc e G. Bresc-Bautier, Messina 1996, pp.170-178.

³ La datazione del manoscritto si basa sostanzialmente sul fatto che, nella cronologia dei viceré, l'autore si ferma al Duca d'Ossuna, in carica dal 1611 al 1616. È possibile tuttavia che Di Giovanni abbia compiuto dei parziali aggiornamenti nel testo fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1627. Gli studi svolti sul volume si riferiscono alla versione a stampa curata da M. Giorgianni e A. Santamaura (Palermo 1989).

⁴ Cfr. S. Piazza, *Strategie insediative della classe dirigente nel secondo Cinquecento a Palermo*, in *L'Urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, Atti del Convegno a cura di A. Casamento e E. Guidoni (Roma, 30-31 ottobre 1997), in «Storia dell'Urbanistica», *Sicilia/III*, Quaderni diretti da Enrico Guidoni, Roma, ed. Kappa, 1999, pp.218-226.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. S. Piazza, *I palazzi di via Maqueda a Palermo tra Sei e Settecento*, in *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di M. Caperna e G. Spagnesi (Roma, Castel Sant'Angelo 24-27 nov. 1999), in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», Università degli Studi Roma "La Sapienza", n. s., fasc.34-39 (1999-2002), Roma, ed. Bonsignori, 2002, pp.469-474.

⁷ Oggi, rispettivamente, palazzo Mazzarino in via Maqueda e palazzo Lardereria in corso Vittorio Emanuele.

⁸ Per un quadro complessivo sui palazzi baronali palermitani del Seicento e del Settecento a Palermo cfr. S. Piazza, *Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo 2005.

⁹ Sull'origine di Palazzo Mirto cfr. G. Davì, E. D'Amico, P. Guerrini, *Palazzo Mirto: cenni storico-artistici ed itinerario*, Palermo 1985; *Palazzo Mirto*, a cura di T. Du Chaliot, con testi di G. Davì e G. Meli, Palermo 1999. Nuove ricerche sulla dimora sono state recentemente svolte in D. Sciara, *Palazzo Mirto a Palermo: analisi storica e ipotesi ricostruttiva*, tesi di laurea, relatore prof. Marco Rosario Nobile, Facoltà di Architettura di Palermo, a.a.2008-2009, della quale lo scrivente è stato correlatore.

¹⁰ Cfr. G. Davì, E. D'Amico, P. Guerrini, op. cit., p.24.

¹¹ Cfr. D. Ligresti, *La feudalità parlamentare siciliana alla fine del Quattrocento*, in *Signori, patrizi, cavalieri nell'età moderna*, a cura di M. A. Visceglia, Roma-Bari 1992, pp.18-19.

¹² Cfr. F. Scaduto, *Architettura committenza e città nell'età di Filippo II. Il palazzo Castrone a Palermo*, Palermo 2003.

¹³ Cfr. D. Ligresti, *Mutamenti nella composizione interna della feudalità parlamentare siciliana (sec. XVI)*, in *Città e feudo nella Sicilia moderna*, a cura di F. Benigno e C. Troisi, Palermo 1995, pp.73-92; S. Piazza, *Dimore feudali in Sicilia fra Seicento e Settecento*, Palermo 2005, p. 11.

¹⁴ Cfr. Palazzo Mirto .. cit., p.13.

¹⁵ Sul palazzo, con particolare riferimento alle preesistenze cinquecentesche cfr. F. P. Mineo, *Palazzo Settimo: un esempio di facciata graffita in Sicilia*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», pp.109-113.

¹⁶ Il quadro è stato pubblicato in M. Fagiolo, *Introduzione alla festa barocca. Il laboratorio delle Arti e la Città Effimera*, in *Le capitali della Festa. Italia Settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, pp.37-40. Ulteriori immagini e approfondimenti conoscitivi del dipinto si trovano in D. Sutura, *Architettura dipinta. Prospetti chiesastici di Palermo in un quadro della collezione Alba di Siviglia*, in *Ecclesia Triumphans, architetture del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di M. R. Nobile, S. Rizzo e D. Sutura (Caltanissetta 10 dic. 2009-10 gen. 2010), Palermo 2009, pp.72-77; S. Piazza, *I palazzi del Seicento a Palermo in una raffigurazione pittorica della collezione Alba di Siviglia*, in *Studi sul Seicento*, numero monografico di «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», nn.10-11, Palermo febbraio 2011, pp.41-48.

¹⁷ Anno in cui Vincenzo Giuseppe Filangeri acquisisce in enfiteusi altri immobili limitrofi. Cfr. *Palazzo Mirto ... cit.*, p.13.

¹⁸ Un puntuale raffronto tra opera dipinta e opera costruita è stata svolta in D. Sciara, op. cit., dalla quale dipende la determinazione della lunghezza originaria della facciata progettata.

¹⁹ La facciata con il portale fiancheggiato da telamoni viene riprodotta in P. Vitale, *La felicità in trono sull'arrivo, acclamazione e coronazione delle Reali Maestà Vittorio Amedeo duca di Savoia e di Anna d'Orleans*, Palermo 1714, p.118. La stessa facciata è poi il soggetto di uno dei disegni di Giacomo Amato (Galleria Regionale della Sicilia, fondo Giacomo Amato, tomo IV, n.35).

²⁰ L'unica fotografia del portale, andato distrutto presumibilmente a causa dei bombardamenti del 1943, è stata pubblicata, con la semplice didascalia "Portone in piazza Castello", in F. Fichera, *Giovan Battista Vaccarini e l'architettura del Settecento in Sicilia*, Roma 1934, p.11, fig.13.

²¹ Il portale nella configurazione originaria è noto grazie a un disegno di progetto conservato presso l'Archivio di Stato di Palermo. Il disegno è pubblicato in E. Campisi, *Materiali e tecniche secondo le*

fonti documentali, in *Manuale del recupero del centro storico di Palermo*, a cura di F. Giovannetti, Palermo 1997, pp.225-259, figg.11-14; S. Piazza, *Architettura ... cit.*, p.38.

²² Il percorso di un visitatore del palazzo nel Settecento era quindi opposto a quello di oggi - dovuto ai rimaneggiamenti interni della dimora tra Ottocento e Novecento - che parte dal primo ambiente del quarto piccolo per giungere alla fine alla sala d'ingresso.

²³ Cfr. V. Abbate, *La stagione del grande collezionismo, in Porto di mare (1570-1679). Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Palermo 31 mag.-31 ott. 1999), Napoli 1999, pp.107-140; S. Piazza, *Architettura ... cit.*, pp.36-38. Il grande ambiente fu distrutto per fare spazio ai depositi del Monte dei Pegni istituito nel palazzo nei primi dell'Ottocento.

²⁴ Cfr. M. Vesco, *Un cantiere barocco a Palermo: il palazzo di Diego Aragona e Tagliavia, duca di Terranova (1640-1642)*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», n.10/11, 2010, pp.98-102.

Kalsa

LA COMPAGNIA DEI BIANCHI E GLI ORATORI COME SEGNO E MEMORIA DELLA REALTÀ SOCIALE E CULTURALE DELLA KALSA

Pierfrancesco Palazzotto

«1790, Mercredy 6 janvier : jour des Rois, le matin, travaillé à l'Orto Botanico. Les confrères des *Bianchi* donnaient à dîner aux prisonniers»¹. Così scrive, tra le cose degne di memoria nel suo diario privato, il forestiero Léon Dufourny, architetto francese dimorante a Palermo, artista e intellettuale².

La "confraternita" dei Bianchi, di cui parla, è l'antica ed arcinota compagnia del SS. Crocifisso, citata dall'erudito memorialista Vincenzo Di Giovanni intorno al 1627 fra le grandezze «che arricchiscono e d'onore e di commodità» la città di Palermo³, la prima compagnia (escludendo quelle del SS. Sacramento istituite all'interno delle parrocchie), fondata nel 1541, e la più illustre. Era anche la compagnia dei nobili per eccellenza, insieme a quelle della Carità e della Pace, il memorialista Valerio Rosso, infatti, scriveva intorno al 1590 che non poteva entrare alcuno nella compagnia che non fosse «cavaliere, di vero signore titolato, eccettuati li preti»⁴. D'altronde essa era l'unica che godeva di un privilegio fuori dall'ordinario: il diritto di grazia per un condannato a morte il giorno di Venerdì Santo.

Ricordiamo che stiamo parlando di un'associazione di laici a fini religiosi e spirituali con scopi pietistici, diversa dalle più antiche confraternite (per composizione, regole, luoghi di riunione, etc.) ed anche dalle congregazioni (in genere composte in maggior numero da chierici e allocate all'interno di conventi)⁵.

Ma andiamo per ordine. Il sodalizio fu creato sostanzialmente per volere del viceré Ferdinando Gonzaga cui si era rivolto pubblicamente il francescano Pietro Paolo Caporella durante un'omelia quaresimale. Il padre aveva incitato il viceré affinché costituisse a Palermo una congrega sulla falsariga di quella napoletana – dei Bianchi, per l'appunto – che accompagnava i condannati "a ben morire". Fu, dunque, scelta una sede provvisoria, la chiesa della Madonna della Candelora, dietro l'ospedale di San Bartolomeo, non più esistente, ovvero dove era stata creata nel 1533 l'Unione della Carità, che, di lì a poco, si sarebbe trasformata in compagnia sull'esempio dei nuovi confratelli. D'altronde gli iniziali componenti della moderna associazione furono quaranta «nobili e persone decorate» di quella Unione, che, per altro, proseguirono a raccogliere le elemosine per gli infermi il giorno di sabato per conto del nuovo sodalizio⁶. Dopo qualche tempo i confrati furono accolti nella chiesa di San Nicolò lo Reale, sede dell'antichissima confraternita medievale eponima e, infine, raccolte le risorse sufficienti, si dedicarono alla realizzazione di un proprio esclusivo oratorio.

La compagnia fin dall'inizio frui dei favori che inevitabilmente gli derivavano dal potente fondatore e dalla sempre più rilevante aggregazione di aristocratici. Difatti, quasi subito i confratelli furono tutelati da possibili molestie durante le questue settimanali e si stabilì che il colore dell'abito non potesse essere utilizzato da altri. D'altronde esso era uno

dei principali elementi di riconoscibilità per le associazioni laicali, che dalla tinta erano facilmente individuabili come gruppo, per esempio, nell'ambito delle grandi manifestazioni di devozione popolare, come le processioni sacre. Tra queste spiccava il corteo del *Corpus Domini* per il quale vi era una sequenza precisa dei partecipanti, stabilita da un protocollo che si rifaceva all'anno di iscrizione in un'apposita lista. Nel Ruolo del 1727, cioè in quell'elenco che fissava la gerarchia, i Bianchi (infine chiamati semplicemente con il colore che li contraddistingueva) erano al primo posto, seguiti dalla Carità (fondata come compagnia nel 1543)⁷. Un gustoso episodio che illustra efficacemente le dispute sorte intorno alla tinta dei "sacchi" dei confrati, e per stigmatizzare i favori di cui godeva la compagnia, è narrato nei *Diari* del Paruta e del Palmerino il 27 maggio 1592, giorno della processione del *Corpus Domini*: «Il giorno del santissimo Sacramento fu la prima volta che li quattro portieri del pretore portaro li vestiti di damasco rosso in detta processione. Nello stesso giorno ebbero contrasto l'ill.mo D. Coriolano di Bologna pretore ed il sig. D. Francesco Lombardo con la compagnia del Nome di Gesù in S. Zita delli Verdi [cui avrebbe aderito molto più tardi Giacomo Serpotta]⁸ con D. Lorenzo di Bologna, che era in detta compagnia. E fu perché detto pretore avea fatto buttare bando, per lo quale prohibia a tutti li compagni di portare sacchi bianchi come quelli dei Bianchi perché detto pretore era della compagnia delli Bianchi. E vedendo venire l'altra compagnia con li sacchi bianchi, incominciò ad avere parole con li fratelli di detta compagnia, nella quale vi era D. Lorenzo di Bologna giurato. E dopo aversi ributtato l'uno e l'altro, dicendo detti fratelli di aver avuto licenza dall'arcivescovo, foro alle mani, ed avia successo un gran rumore: ma per grazia del Signore si quietò»⁹. La veste era composta da «tela bianca sottile con cordone di filo e corona di dieci di legno pendente dal fianco sinistro, mantello di panno bianco, che si usa soltanto nell'inverno, scarpe guanti e cappello ugualmente tutti bianchi; nella visiera dalla parte di sinistra vi è attaccata una immagine dipinta a colori del Crocifisso, che il Superiore deve portarla sul petto a distinzione degli altri fratelli»¹⁰. Lo si distingue facilmente in un'antica pittura dal titolo *Palermo liberata dalla Peste*, attribuito generalmente a Simone de Wobreck¹¹ e dipinto nel 1576 come ex voto per la peste dell'anno precedente, in maniera da collocarsi sull'altare principale della nuova chiesa di S. Rocco alla Guilla di Palermo (poi reintitolata ai SS. Cosma e Damiano), per ricordare il felice esito della manifestazione devozionale e ringraziare il Santo titolare della sua intercessione¹² (Fig. 1).

Vi sono rappresentati l'Onnipotente con le frecce del flagello (come dardi sono quelle che colpiscono le vittime del morbo nel quattrocentesco *Trionfo della morte* di Palazzo Abatellis), - scoccate per punire i palermitani dei loro peccati (difatti le pestilenze erano considerati castighi divini) - seguono nel livello inferiore: Cristo, la Vergine e, ancora più in basso, i Santi Rocco, Cristina, Ninfa e Sebastiano che impetrano la grazia per il popolo di devoti sottostante. Quest'ultimo è raffigurato nel piano terreno come un'immensa turba impegnata nella processione penitenziale con il SS. Crocifisso ligneo trecentesco dono dei Chiaromonte e custodito tuttora in Cattedrale, insieme a coloro che, al centro, erano



Fig. 1 - Simone De Wobreck (attr.), *Palermo liberata dalla peste*, 1576, Museo Diocesano Palermo



Fig. 2 - Simone De Wobreck (attr.), *Palermo liberata dalla peste* (part.), 1576, Museo Diocesano Palermo

evidentemente considerati i suoi principali rappresentanti: Don Carlo Aragona duca di Terranova e principe di Castelvetro, Presidente del Regno (plausibile promotore dell'opera), e i Bianchi con cappucci e flagelli¹³ (Fig. 2). I cappucci, anziché celare l'identità come forma di segretezza, dovevano garantire anonimato tra i confrati come segno di umiltà, equiparandoli nel momento degli esercizi, rendendoli solamente dei devoti intenti ad opere di cristiana pietà. L'identificazione è confortata ancora dai Paruta e Palmerino che scrivono il 7 ottobre 1575: «venerdì ad ora una di notte. Uscio lo Crocifisso della madre chiesa. E lo detto Crocifisso andao sopra un carro con una croce lunga palmi 25. e fu una grandissima processione, cosa che allo mundo non si è fatta. Ci foro li Bianchi e tutte altre compagnie e fratrie, ed una grandissima processione di luminarie. E la detta processione fu per davanti la Badia nova....»¹⁴. La cronaca è dirimente perché, in effetti, sia prima che dopo l'istituzione della compagnia, non dovevano essere poche le congreghe con "sacchi" assai simili, per quanto qui si leggano chiaramente anche i mantelli invernali previsti nei capitoli. Ad esempio, i fratelli di S. Nicolò lo Reale, arciconfraternita fondata nel XIII secolo¹⁵, rappresentati in adorazione del *Cristo alla colonna nel Ruolo dei Confrati defunti* di Antonio Veneziano del 1388 del Museo Diocesano¹⁶,

e che, come abbiamo visto, avevano accolto temporaneamente nei propri locali la compagnia del SS. Crocifisso, non sono del tutto distinguibili almeno iconograficamente se non, forse, dai dettagli¹⁷ (Fig. 3). Lo stesso accade con la confraternita di San Michele Arcangelo di Sciacca, di cui si conservano, sempre al museo, alcune mattonelle maiolicate con i nomi dei confrati, fino a poco tempo fa confusi proprio con i Bianchi¹⁸ (Fig. 4). Scopo principale della compagnia, come si è detto, era l'assistenza spirituale dei con-



Fig. 3 - Antonio di Francesco (Veneziano), *Ruolo dei confrati defunti di S. Nicolò lo Reale (part.)*, 1388, Museo Diocesano Palermo



Fig. 4 - Maestranze palermitane, *Confrati della confraternita di San Michele Arcangelo di Sciacca*, fine del XVI secolo, Museo Diocesano Palermo

dannati a morte, difatti le sue sedi erano adiacenti ai luoghi della detenzione, della condanna e del patibolo: il Castellammare, dove possedeva una cappella (fino al 1593), la Vicaria (le prigioni, trasformate tra il 1840 e il 1844 da Emmanuele Palazzotto in Palazzo delle Reali Finanze)¹⁹, dove realizzò la nuova cappella dal 1606²⁰, e la chiesa della Madonna della Vittoria con il nuovo oratorio non lontano dal piano della Marina ove insisteva il tribunale dello Steri e dove si svolgevano anche gli autodafé.

Per legge nei tre giorni precedenti alla pena i condannati venivano sottratti alle mani dei carnefici e affidati ai confrati e al cappellano da loro preposto, i quali li avrebbero confortati e aiutati a morire nella grazie del Signore: «dalla parte di Oriente di questo edificio vi era la porta segnata di n. 2; dalla quale si saliva alla Cappella, dove si disponevano a ben morire per tre giorni i condannati a morte, e le chiavi si conservavano dal Superiore dei Bianchi, come quelli, che li provvedevano di tutto il bisognevole, e li assistevano in detti tre giorni a ricevere con rassegnazione il meritato castigo»²¹. A ciò si aggiunse la prerogativa di poter graziare un condannato a morte ogni anno il giorno di Venerdì

Santo, ma questo privilegio venne spesso disatteso ed osteggiato dall'autorità in quanto estremamente lesivo della potestà del Re, ovvero di chi ne amministrava la giustizia in suo nome. Solo il sovrano poteva derogare alle leggi concedendo la salvezza a chi ritenesse, commutandone la pena; ciò fa comprendere la straordinarietà e prestigio del poter esercitare un atto del genere anche se fortemente limitato²².

D'altronde l'eccezionale posizione della compagnia nel panorama palermitano era evidente anche durante le esecuzioni capitali. In quei frangenti, infatti, avveniva qualcosa che era estremamente simbolico e "ungeva" i confrati come degni rappresentanti del divino. Lo si vede nel dipinto di pittore ignoto della metà del XVIII secolo conservato nei depositi del Museo Diocesano di Palermo e proveniente dalla chiesa della congregazione della Madonna degli Agonizzanti (fig. 5). La pittura rappresenta in alto un angelo che

trae un'anima verso la Vergine alla presenza dell'Arcangelo Michele pronto a ricacciare le anime non degne negli inferi. È, dunque, un'anima pentita e redenta. Il riscatto era stato ottenuto per mercé della congregazione degli Agonizzanti, nei cui capitoli era espressamente rammentata la ragione della loro esistenza in connessione ai Bianchi²³, cosa che spiega la realizzazione dell'immagine nel registro inferiore: «Correva l'anno appunto della nostra redenzione 1614, secondo rapporto il diligente storico Mongitore, che un povero disgraziato condannato alle forche, per quanto si studiarono colla di loro efficacia i confrati della Nobile Compagnia delli Bianchi per indurre quell'infelice ostinato cuore ad una salutare conversione, indurito peggio d'un Faraone, rese vane le di loro piissime fatiche, inutili i di loro sforzi e chiusa la vita lasciando incerti ed afflitti tutti del dubbio e critico suo fine; penetrati di questo disgraziato occorso alcuni pii divoti fedeli per cooperarsi alla salute delle anime già vicini a trapassare, si congregarono la prima volta nell'oratorio di San Geronimo, stabilendo per prima inalterabile legge d'impiegare le di loro orazioni per tre giorni continui per un felice passaggio dei poveri condannati alla morte da' Supremi Magistrati rappresentanti la legislativa sovrana



Fig. 5 - Ignoto pittore, *Impiccagione nella piazza Marina di Palermo*, metà del XVIII secolo, Museo Diocesano Palermo



Fig. 6 - Ignoto pittore, *Impiccagione nella piazza Marina di Palermo (part.)*, metà del XVIII secolo, Museo Diocesano Palermo

autorità dei principi, ma altresì i loro prieghi alla Divinità drizzare, al profitto de' moribondi del monto tutto...»²⁴. Insomma volenti o nolenti le anime si dovevano salvare.

Così, in basso è raffigurato con estrema crudezza e verosimiglianza l'atto dell'impiccagione con i boia che si accaniscono sul condannato per porre fine all'agonia: l'uno abbrancato al corpo, l'altro che lo schiaccia spingendo con i piedi sulla sua testa (fig. 6). La scena si svolge entro un recinto ove è un nugolo di persone, alcuni nobiluomini ma, soprattutto, i Bianchi, ancora incappucciati e recanti croci astili. Difatti a loro era concesso, quasi in esclusiva, di disporsi intorno alla forca come se il reo nell'atto solenne dell'esecuzione della pena fosse sottratto al giudizio terreno e restituito a Dio e ai suoi discepoli, favorendone la salvezza.

L'effetto di questo stato di cose fece sì che la compagnia crebbe velocemente in reputazione e carisma, con la conseguenza di un'incessante richiesta di adesioni, tale che furono posti dei paletti molto rigidi per consentire le nuove ammissioni, come avveniva anche in altre importanti associazioni analoghe. Per esempio, la trafila prevista era un primo esame del richiedente da parte di una commissione preposta che presentava i risultati ad una seconda commissione di almeno diciannove tra superiori e consiglieri, con voto segreto. Ciononostante, i confratelli nel corso del tempo furono costretti a soluzioni più drastiche. Nei capitoli del 1613, per esempio, si stabilì che gli associati non potessero superare il numero di cento, la cui età minima doveva essere di venticinque anni (escludendo dal totale i viceré, gli arcivescovi, gli ultrasessantacinquenni – che, certo, allora non dovevano essere moltissimi – ed altre categorie). Nel 1766 si arrivò a disporre che non potesse unirsi chi non avesse almeno i tre avi diretti già confrati, o almeno un governatore tra questi, o che, addirittura, la patente di nobiltà risalisse a non meno di duecentocinquanta anni prima, cosa che tagliava le gambe a molte famiglie del patriziato urbano di recente infeudazione. In più, il giorno di Pasqua si passava in rassegna la condotta dei confratelli prevedendo possibili e ignominiose espulsioni²⁵.

L'eccessivo potere del sodalizio, probabilmente amplificato dal segreto che connotava questo tipo di associazioni laicali²⁶ e dalla presenza più che plausibile di frange massoniche, comportò addirittura la sua abolizione nel 1819 e la riapertura trent'anni dopo ad opera del Luogotenente Generale del Regno Carlo Filangeri principe di Satriano. Purtroppo la cessazione della compagnia in tempi più recenti, cui certamente contribuì il divieto per i laici di assistere i condannati dal 1820²⁷, comportò progressivamente la dispersione dei suoi beni, come dei suoi preziosissimi archivi. A ciò seguirono l'utilizzo dell'oratorio per altre finalità, il successivo abbandono negli anni '80 del XX secolo e la lunga opera di recupero della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo per destinarvi alcune delle collezioni della Galleria Regionale Interdisciplinare di Palazzo Abatellis, come in atto avviene.

L'oratorio fu realizzato nel 1542 sopra la chiesa della Madonna della Vittoria, protettrice delle milizie normanne che consentirono di espugnare la Palermo musulmana e restituirla alla chiesa di Cristo, passando per la Porta della Vittoria che ancora si conserva in

loco. L'attuale è l'ultima versione di molti interventi su diverse tappe: 1580, espansione dietro la tribuna della chiesa; 1596, completamento a spese della Regia Corte (dunque con un chiaro riconoscimento d'interesse pubblico – singolare visto che si trattava di proprietà privata); 1600, devastante incendio; 1681-1686, riedificazione e nuovo oratorio; 1710, inversione dell'orientamento con la disposizione attuale per mano dell'architetto gesuita Filippo Giudice che quasi dieci anni prima crea il cortile del vicino noviziato dei Teatini (oggi Archivio di Stato)²⁸; 1794-1800, configurazione neoclassica definitiva²⁹.

Il totale rimodernamento, che oggi osserviamo, quell'algido, elegante e composto gusto neoclassico, certamente ben diverso dai distrutti e ignoti apparati più antichi, e così distante dai tanto apprezzati oratori serpottiani, all'epoca dovevano apparire come una medaglia ulteriormente distintiva per la compagnia. Essa, infatti, in questo modo, mostrava il significativo aggiornamento culturale dei propri aderenti, trasferito in tutto il monumento e non solo in una singola parte, come era stato approntato in altri oratori. Alla fine del '700 è ormai del tutto maturata nella società palermitana l'apertura e adesione a quello che veniva pure chiamato "stile Luigi XVI" o "stile francese": già dalla fine degli anni '60 vi erano stati i primi timidi approcci grazie, soprattutto, al ritorno da Roma nel 1760 di Giuseppe Venanzio Marvuglia (1729-1814). Il giovane architetto aveva trascorso circa cinque anni nella città eterna presso l'Accademia di S. Luca, ottenendo perfino il secondo premio al Concorso Clementino del 1758, e si era formato un bagaglio culturale straordinario, anche in ragione dei contatti sicuramente avuti con alcuni dei massimi esponenti del gusto "archeologico" che lì gravitavano in quegli anni, basti citare Giovan Battista Piranesi e Robert Adam³⁰. Tra le sue prime opere protoneoclassiche è l'oratorio di S. Filippo Neri all'Olivella (1763-1769)³¹. Forse più manualistico, ma comunque molto attento alle principali tendenze francesi del momento, fu, senz'altro, anche l'architetto Andrea Gigante (1731-1787), a conoscenza, scrive Enrico Colle, «sia delle soluzioni ornamentali di Ange-Jacques Gabriel per i palazzi di Place de la Concorde a Parigi, sia delle incisioni pubblicate da Jean-Charles de la Fosse»³² e autore della villa Galletti Inguaggiato a Bagheria, dotata di una facciata in pieno stile Luigi XVI (ante 1776)³³. A questi professionisti si aggiungano almeno due noti "intellettuali" dell'epoca, nonché appartenenti alle fila dell'aristocrazia, e dunque sodali con i Bianchi, se non appartenenti alla compagnia: Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza – nel 1779 autore del piano di tutela delle antichità di Sicilia in quanto Regio Custode delle Antichità della Val di Mazara³⁴, la cui residenza nell'attuale via omonima è opportunamente del medesimo stile – e mons. Alfonso Airoidi dei marchesi di Santa Colomba, vescovo di Eraclea e giudice del Tribunale della Monarchia di Sicilia, molto apprezzato dal Dufourny e proprietario della bellissima villa neoclassica palermitana (1781). Ma non poche sono le residenze aristocratiche che recepiscono quel clima innovatore e, smessi i pur recenti e fastosissimi apparati decorativi rococò, si ammantano almeno parzialmente delle nuove vesti alla moda, per citarne alcune: le ville Notarbartolo di Villarosa (dal 1763 ca.), Spedalotto (dal 1783), Gravina di Palagonia (post 1788) e Valguarnera a

Bagheria (entro il 1792 circa), i palazzi palermitani Coglitore (1777-1784 ca.), Valguarnera-Gangi (dal 1780-1785 ca.), Costantino (1785-1788), Ventimiglia di Geraci³⁵ e Alliata di Villafranca. Quest'ultimo è ipotizzato come intervento tardo, in occasione del matrimonio di Agata Valguarnera e La Grua con Giuseppe Alliata e Moncada (1804)³⁶, figlio del principe Fabrizio Alliata e Colonna promotore della facciata principale dell'oratorio ove appose il proprio stemma.



Fig. 7 - Guglielmo Conti, *L'alcova della principessina Riggio d'Acì*, 1783, Galleria Interdisciplinare della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo

Sintomatici della rincorsa al "moderno" sono i *collages* a carattere intimo, ma con indubbe velleità propagandistiche, che raffigurano, ad esempio, l'alcova della principessina Riggio d'Acì (architetto Giovanni Del Frago?)³⁷ e la Biblioteca di casa Belmonte quali ambienti perfettamente e univocamente neoclassici, rispettivamente nel 1783 e nel 1785³⁸ (Fig. 7).

Se, dunque, i Filippini, ad esempio, dai primi anni '70 del XVIII secolo provvedono a progettare il rinnovo neoclassico del presbitero e delle navate della loro principale chiesa all'Olivella³⁹, i

laici, confrati delle compagnie, non saranno da meno, ma solo con opere di parziale riconfigurazione: alle Dame (sale antioratoriali e camerone, dal 1779 circa)⁴⁰, al Rosario in S. Cita (antioratorio con pitture di Mariano Randazzo e forse su progetto di Giovanni Del Frago, 1781-1782)⁴¹, al Rosario in S. Domenico (antioratorio, forse con il contributo dell'architetto Vincenzo Fiorelli)⁴².

I Bianchi, forti di risorse certamente superiori e in probabile assenza di decorazioni comunque ammirevoli come gli stucchi di Serpotta, cancellarono tutto ciò che non fosse in linea con il nuovo linguaggio, tramite pitture di Stefano Cotardi, e salvarono solo poche porzioni decorative precedenti, tra cui lo splendido "camerone" dipinto da Gaspare Fumagalli nel 1776, che indulgeva timidamente ad un tardo barocco comunque accettabile (figg. 8-9). A questo periodo risale anche il nuovo complesso apparato iconografico che si distende in due porzioni distinte ma complementari: lo scalone monumentale d'accesso (Fig. 10) e la vasta aula oratoriale (Fig. 11). Il senso complessivo connette il Vecchio al Nuovo Testamento avendo per tema centrale il giudizio: terreno e divino. Vi concorrono intorno allo scalone le sibille e i profeti (comprendenti l'ultimo: San Giovanni Battista), ed anche San Pietro – che tiene in mano le chiavi del Paradiso e deciderà chi ammettervi –, con gli episodi della Passione di Cristo, che si riverberano nell'aula per mezzo di immagini relative al patto tra Dio e gli uomini. Esso deve essere rispettato ed onorato con sacrifici incondizionatamente, si passa infatti nella parete sinistra



Fig. 8 - Gaspere Fumagalli, *Camerone degli aggiuntamenti (part.)*, 1776, oratorio dei Bianchi Palermo



Fig. 9 - Gaspere Fumagalli, *Camerone degli aggiuntamenti (part.)*, 1776, oratorio dei Bianchi Palermo



Fig. 10 - *Scalone con la sibilla Libica e il profeta Isaia*, oratorio dei Bianchi Palermo



Fig. 11 - *Aula oratoriale*, oratorio dei Bianchi Palermo

dalle tradizionali cerimonie come *Il sacrificio di Noè dopo il diluvio*, e *Mosè che sacrifica l'agnello*, al sacrificio del proprio figlio, richiesto ad Abramo da Dio, ma poi risparmiato, e, infine, nel presbiterio, al supremo martirio del figlio di Dio – la Crocifissione di Cristo di Antonio Manno (1800)⁴³ – offerto deliberatamente e spontaneamente dalla suprema bontà per emendare l'umanità dal peccato originale. Centrale è la potenza dell'Altissimo che accorre in aiuto e conforta nei momenti di maggiore bisogno e disperazione, verso cui, dunque, la fede deve essere incrollabile e l'abbandono totale, ed esemplari in questo caso sono le immagini della parete destra dell'aula: *Giobbe*, *Giuditta* e *Oloferne*, *Mosè e il serpente di bronzo* e *Mosè che fa scaturire le acque di Meriba*. Tutto aiuta a spiegare che atti apparentemente crudeli e ingiustificabili – come la *Decollazione del Battista*, ricordata dal Mercurio nella controfacciata, *Caino e Abele*, nella parete sinistra, e la Crocifissione – hanno un fine ultimo che è la Salvezza. Ogni azione ingiusta subita o compiuta dall'uomo può essere sanata dall'Onnipotente solo tramite il pentimento del peccatore e l'affidarsi alla sua grazia, che opportunamente è rappresentata dalla colomba dello Spirito Santo al centro della cupolina presbiteriale (Fig. 12). Il ruolo da intermediari dei Bianchi nel percorso verso la redenzione diveniva, così, fondamentale⁴⁴.



Fig. 12 - Presbiterio con i quattro evangelisti e lo Spirito Santo, oratorio dei Bianchi Palermo

In conclusione, l'oratorio dei Bianchi è certo il più grande e prestigioso ambiente a Palermo che richiama i fasti di epoca passate, e l'attuale musealizzazione ha avuto il merito di salvarne gli spazi, recuperandoli ed aprendoli ad un più vasto pubblico. Ma esso non è l'unico che insiste nel "quartiere" dei Tribunali, di cui fa parte la Kalsa. Se ne sono individuati con certezza altri undici, il cui ruolo e magnificenza sono stati nei secoli molto ridimensionati e solo talvolta restituiti ad adeguato decoro. A circa quindici anni dalla

ricerca intrapresa su questo argomento, senza entrare nel merito dei risultati, possiamo celebrare i restauri completi solamente di tre siti (Bianchi, S. Lorenzo e Immacolatella) – pur lamentando il furto delle acquasantiere con mensole a commesso marmoreo dal vestibolo dell'Immacolatella – il restauro architettonico delle coperture ed esterni del Sabato ai Calderai (segnato da inarrestabili furti, anche recentemente della tela della congregazione di Gesù e Maria, ma pure del ritrovamento del dipinto con *Madonna delle Grazie*, ora al Museo Diocesano di Palermo⁴⁵). Di contro, per il resto, nessun passo avanti e qualche passo indietro, come l'abbandono e depauperamento definitivo dell'Annunziata del Giglio, passato in mani private.

Non si può che auspicare, ancora una volta, che dei beni così peculiari ed identificativi della città possano con il tempo essere del tutto recuperati e, se non resi all'originaria funzione sacra, almeno destinati ad una fruizione pubblica, come avviene nell'oratorio in cui oggi siamo riuniti.

¹ Cfr. L. Dufourny, *Diario di un giacobino a Palermo 1789-1793*, a cura di G. Bautier Bresc, Palermo 1991, p. 131.

² Su Dufourny cfr. anche *La Sicilia del '700 nell'opera di Léon Dufourny. L'Orto Botanico di Palermo*, testi di L. Dufour e G. Pagnano, Palermo – Siracusa 1996.

³ P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, premessa di M.C. Di Natale, presentazione di D. Garstang, Palermo 1999, p. 18.

⁴ L. Bonafede, *Note per la storia della compagnia dei Bianchi di Palermo*, in "Atti della Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo", serie quinta, vol. VII, 1986-87, p. 230.

⁵ P. Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, pp. 14-17.

⁶ L. Bonafede, *Note per la storia...*, 1986-87, p. 229.

⁷ P. Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, p. 259.

⁸ P. Palazzotto, *Les confréries commanditaires et le stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et*

oratoires de Palerme, in Les confréries de Corse. Una société idéale en Méditerranée, catalogo della mostra (Musée Regional d'Anthropologie, Citadelle de Corte, 11 luglio – 30 dicembre 2010), Albiana e Musée de Corse, Citadelle de Corte 2010, p. 411.

⁹ F. Paruta e N. Palmerino, *Diario della Città di Palermo*, in *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, vol. I, Palermo 1869, pp. 129-130.

¹⁰ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 363.

¹¹ Teresa Pugliatti propone di recente l'attribuzione a Giovan Paolo Fonduli, ipotesi che certo merita approfondimenti; cfr. T. Pugliatti, *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Palermo 2011, pp. 133-139.

¹² Gaspare Palermo, che in genere ricalca pedissequamente il Mongitore, scrive chiaramente che la chiesa fu fondata per ringraziare S. Rocco dell'intercessione positiva. Considerato che la prima pietra fu posta nel 1576 è poco plausibile che la tavola commemorativa, da inserirsi ragionevolmente nel presbiterio, fosse precedente a quella data, come ipotizza Teresa Pugliatti (*Pittura della tarda Maniera...*, 2011, pp. 133-134), e che addirittura fosse stata dipinta per la chiesa più antica dedicata allo stesso Santo. È meno farraginoso e più realistico che il progetto chiesa-tavola celebrativa dell'evento fossero state concepite contestualmente, tant'è che il Presidente del Regno, Carlo Aragona, era il fondatore della prima ed è presente in primo piano nella seconda, probabilmente nella qualità di committente: «Affliggendo nell'anno 1575 questa città il contagioso morbo pestifero, si ricorse all'intercessione e al patrocinio di vari Santi, e fra gli altri a S. Rocco particolar protettore contro la peste, onde tuta l'intera Deputazione della Sanità a nome della città fece voto di edificare in onore del Santo una Chiesa nel quartiere di Civilcari, come quello il quale era stato più danneggiato d'ogni altro luogo della città. Per adempiersi il voto si scelse il giardino di Galeazzo di Bernardo nella contrada chiamata la Guilla, e a 30 luglio 1576 gettò la prima pietra del nuovo edificio il Principe di Castelvetro Presidente del Regno, coll'intervento del Capitolo, Senato, Saro Consiglio, e della nobiltà...»; G. Palermo, *Guida istruttiva...*, 1858, p. 550.

¹³ P. Palazzotto, *Sante e Patroni. Iconografia delle Sante Agata, Ninfa, Cristina e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, catalogo della mostra (Palermo 1 luglio - 4 settembre 2005), Palermo 2005, p. 34.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. Lo Piccolo, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Il tempo passato, la città*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 3-15 maggio 1993) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, p. 292.

¹⁶ D. Parenti, *Osservazioni sulla tavola di Antonio Veneziano per la confraternita di San Nicolò lo Reale a Palermo*, in "Predella", rivista di arti visive online, *Primitivi pisani fuori contesto*, a. X, n. 27, giugno 2010; G. Travagliato, *Le mécénat artistique des confréries dans la Palerme du Moyen Âge*, in *Les confréries de Corse. Una société idéale en Méditerranée*, catalogo della mostra (Musée Regional d'Anthropologie, Citadelle de Corte, 11 luglio – 30 dicembre 2010), Albiana e Musée de Corse, Citadelle de Corte 2010, pp. 402-404.

¹⁷ L'arciconfraternita era davvero prestigiosa e forse la più esclusiva, in quanto il numero dei confrati non poteva superare i 30 e «tutti del ceto dei Nobili»; *Breve notizia della fondazione stato e modo come si amministra la Nobile Regia Arciconfraternita di S. Nicolò lo Regale*, Palermo 1807, pp. 13-14. Ringrazio il maestro prof. Giuseppe Giglio per avermi messo affettuosamente a disposizione il libello *illo tempore* appartenuto all'avo omonimo.

- ¹⁸ Cfr. M. Reginella, *Le collezioni ceramiche nel Museo Diocesano e nel Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano. Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Arcivescovile, 29 ottobre – 8 dicembre 1999) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1999, p. 44.
- ¹⁹ G. Palermo, *Guida istruttiva...*, 1858, p. 94 nota 1.
- ²⁰ P. Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, p. 173.
- ²¹ G. Palermo, *Guida istruttiva...*, 1858, p. 97.
- ²² L. Bonafede, *Note per la storia...*, 1986-87, pp. 235-236.
- ²³ Lucia Bonafede ricorda che nei capitoli del 1652 i Bianchi, una volta ricevuto l'avviso di custodia di un condannato, per i tre giorni dedicati al conforto, avvertivano immediatamente la congregazione degli Agonizzanti affinché questi si dedicassero alle preghiere apposite per la salvezza della sua anima; *Idem*, p. 231 nota 28.
- ²⁴ *Capitoli della Vener. Congregazione e Chiesa degli Agonizzanti di questa Capitale*, Palermo 1874, p. 3.
- ²⁵ L. Bonafede, *Note per la storia...*, 1986-87, pp. 228, 230.
- ²⁶ Esplicitato, come sempre, nei capitoli; *Idem*, p. 229.
- ²⁷ *Idem*, p. 240.
- ²⁸ P. Palazzotto, *L'Archivio di Stato, in Sicilia 1812 Laboratorio Costituzionale. Guida ai luoghi ai fatti ai personaggi*, a cura di I. Bruno e P. Palazzotto, Palermo 2012, p. 92.
- ²⁹ Cfr. M.C. Ruggieri Tricoli, *Cultura dell'antico e prassi della "rimodernazione": Emanuele Cardona architetto dei Bianchi*, in M.C. Ruggieri Tricoli, A. Badami, M. Carta, *L'architettura degli oratori. Uno strumento ermeneutico per l'urbanistica palermitana*, Palermo 1995, pp. 164-180.
- ³⁰ Cfr. P. Palazzotto, *I disegni dall'antico di Giuseppe Venanzio Marvuglia*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 19 aprile – 19 maggio 2007), a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 71-80.
- ³¹ P. Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, pp. 231-234; C. D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella...*, Palermo 2012, pp. 148-155.
- ³² E. Colle, *Il Regno di Napoli: decorazioni d'interni e manifatture*, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti e S. Susino, Milano 2002, p. 248.
- ³³ Su Andrea Gigante cfr. M. Giuffrè, *Dal Barocco al Neoclassicismo: Andrea Gigante architetto di frontiera*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1986, pp. 119-157.
- ³⁴ Cfr. G. Pagnano, *Le Antichità del Regno di Sicilia 1779. I piani di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia*, Siracusa-Palermo 2001.
- ³⁵ Per uno sguardo sul clima culturale cfr. P. Palazzotto, *Un mobile neoclassico palermitano*, in "DecArt. Rivista di arti decorative", n. 2, ottobre 2004, pp. 56-65.
- ³⁶ G. Travagliato, *Il palazzo dei principi Alliata di Villafranca a Palermo: per secoli monumento e documento di vita quotidiana*, in *Abitare l'Arte in Sicilia. Esperienze in Età Moderna e Contemporanea*, a cura di M.C. Di Natale e P. Palazzotto, Palermo 2012, pp. 28-29.
- ³⁷ E. D'Amico, *Note sulla decorazione d'interno, l'arredo e la moda a Palermo nel penultimo decennio del XVIII secolo*, in *Artificio e Realtà. Collages palermitani del tardo Settecento*, catalogo della

mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 21 novembre 1992 – 31 gennaio 1993), a cura di V. Abbate e E. D'Amico, Palermo 1992, p. 62.

³⁸ *Artificio e Realtà. Collages palermitani del tardo Settecento*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 21 novembre 1992 – 31 gennaio 1993), a cura di V. Abbate e E. D'Amico, Palermo 1992.

³⁹ I lavori inizieranno però intorno al 1786; cfr. C. D'Arpa, *Architettura e arte...*, 2012, pp. 94-98.

⁴⁰ A. Zalapì, *I cantieri decorativi e l'apparato pittorico*, in R. Riva Sanseverino e A. Zalapì, *Oratorio delle Dame al Giardinello*, San Martino delle Scale (Palermo) 2007, pp. 79-83.

⁴¹ P. Palazzotto, *L'oratorio del SS. Rosario in S. Cita*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in S. Zita*, Palermo 1999, p. 21.

⁴² P. Palazzotto, *I "ricchi arredi" e le preziose dipinture dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagnia dei Sacchi*, in P. Palazzotto, C. Scordato, *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 10-11.

⁴³ La tela, di proprietà del Museo Diocesano di Palermo, è stata ceduta in comodato gratuito al fine di completare l'importante iconografia dell'oratorio. Sull'opera cfr. M. Guttilla, *La Crocifissione fra le Marie e S. Giovanni di Antonio Manno*, in *La Crocifissione di Antonio Manno all'Oratorio dei Bianchi e tre sculture restaurate*, Palermo 2005, pp.19-24.

⁴⁴ Per la descrizione iconografica completa e l'interpretazione conseguente cfr. P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, premessa di D. Garstang, Palermo 2004, pp. 169-173; V. Abbate, *La decorazione pittorica dell'oratorio dei Bianchi*, in *La Crocifissione di Antonio Manno all'Oratorio dei Bianchi e tre sculture restaurate*, Palermo 2005, pp. 13-17.

⁴⁵ P. Palazzotto, *Gaspere Bazzano, detto lo Zoppo di Gangi (bottega di), Madonna delle Grazie con i Santi Agostino e Nicolò da Tolentino* (scheda storico-artistica), in *L'Arma per l'Arte. Beni Culturali di Sicilia recuperati dal Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 27 ottobre – 27 dicembre 2009) a cura di A. Mormino, G. Cassata, C. Pastena, F. Spatafora, Palermo 2010, pp. 212-213.

Kalsa

CHIESE DELLA KALSA TRA XV E XVI SECOLO

Marco Rosario Nobile

Tra la fine del XV secolo e la prima metà del successivo l'area della Kalsa venne interessata da un sorprendente numero di nuovi cantieri religiosi. Le ragioni di questo frenetico dinamismo costruttivo sono da ricercare innanzitutto nell'attrattiva scaturita dall'area gravitante intorno alla corte viceregia (come è noto, alloggiata allo Steri) e nell'attività di patrocinio devozionale esercitata da aristocratici e mercanti. Va ricordato che, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, l'attuale piano della Marina era stato in buona parte "bonificato" e il fangoso slargo dove sfociavano i torrenti che attraversavano la città, e che defluiva verso la Cala, si era definitivamente trasformato in una piazza. Queste iniziative urbane avevano addirittura obbligato a radicali mutazioni nello Steri, con la rotazione dell'asse di ingresso e la costruzione di un nuovo magnifico portale all'antica. In questa specifica occasione ci limiteremo a rammentare gli episodi legati alla nuova architettura religiosa, poiché in un comprensorio concentrato appaiono perfettamente individuabili alcuni tra i nodi più significativi di un dibattito che assume risonanza regionale e che obbligano a porre non marginali questioni storiografiche. Ci riferiamo in primo luogo a un'interessante, quanto spesso superficialmente trascurata, diversificazione tipologica delle fabbriche religiose (a secondo della loro funzione, della committenza e dell'uso) e a un processo tumultuoso di scarti, di sperimentazioni e di fitto interscambio di esperienze. Si rifletta sulla coincidenza che assume questo momento storico con l'improvvisa convergenza di lingue differenti che attraversa la Sicilia e come il quadro finisca per assumere i connotati di una stagione decisiva.

Si è già fatto riferimento indirettamente al ruolo dell'aristocrazia e a quello di una società mercantile multiethnica, sarà bene estendere lo sguardo anche agli operatori del cantiere, poiché appare oramai flagrante l'egemonia di alcune figure professionali il cui ruolo e protagonismo emerge attraverso la documentazione. Tra tutti domina senz'altro il maestro Antonio Belguardo, singolare figura di tecnico e di professionista legato alla tradizione dei "fabricatores", che nell'arco di alcuni decenni cumula un'impressionante serie di incarichi¹. Non mancano però i segnali di novità, e il coinvolgimento di scultori e di intagliatori nella progettazione di nuove chiese fa intuire anche i sovvertimenti e le trame sotterranee che, anche a Palermo, stanno minando alla base compiti, ruolo e formazione degli "architetti".

Due nuovi complessi conventuali con grandiose chiese di nuova impostazione vennero costruiti nella zona, ci riferiamo alla Gancia dei Francescani Osservanti e allo Spasimo degli Olivetani². Si trattava di chiese ad aula con cappelle seriali, destinate a diventare luoghi di sepoltura privata e quindi in grado di alimentare il finanziamento della fabbrica. Gli studi più recenti hanno via via individuato nella figura di Antonio Belguardo il maestro che per decenni seguirà i due cantieri. Sebbene molto simili nell'impianto generale, le chiese svelano un percorso diverso. La lunga interruzione a cui andò soggetta la chie-

sa dei Francescani agli inizi del XVI secolo può nascondere un cambio di progetto e probabilmente anche una sostituzione dei maestri interessati. L'iconografia del portale di palazzo Abatellis (il cordone francescano) cela un evidente richiamo all'ordine e alla protezione offerta dal Portulano del Regno, ma le vicende successive fanno anche intuire come l'interesse e la tutela per gli Osservanti devono probabilmente essere ricondotte alla religiosità della prima moglie di Francesco Abatellis: Eleonora Soler. Alcuni dettagli del portale maggiore della chiesa e di quello di ingresso al chiostro (si notino i capitelli a bulbo con foglie d'acanto) rimandano a soluzioni presenti nel portico della chiesa di Santa Maria La Nova e fanno presupporre una partecipazione del maestro Antonio Peris³, che del resto avrebbe intessuto ulteriori rapporti con Belguardo.

Solo da pochi anni le vicende della chiesa dello Spasimo risultano meno nebulose e più facilmente intelleggibili, a partire da nuovi contributi documentari. (Fig. 1) Sappiamo che la chiesa doveva essere integralmente coperta con crociere (il 23 aprile 1535 Belguardo si impegnava per l'esecuzione delle crociere, mentre l'anno precedente aveva iniziato la realizzazione delle coperture della chiesa di San Francesco), ma il mastodontico edificio cela ancora numerosi enigmi, come quello legato alla singolare soluzione dell'avancorpo, con coppie di cappelle cupolate ai lati dell'atrio di ingresso. Problematica appare la scelta che doveva attuarsi nel transetto, dove forse erano allocati dei "cori" alti. Se, come sembra oramai certo, il progetto (ispirato, secondo le note indicazioni documentarie, all'omonima e distrutta chiesa che si trovava in Terra Santa) era stato attuato dall'onnipresente Belguardo (documentato nella fabbrica dal 1514),



Fig. 1 – Palermo, Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, particolare delle volte a crociera della navata laterale

dovremmo immaginare nelle scelte attuate un'efficace consulenza liturgica. All'architetto si possono però ricondurre altre valutazioni, come l'assoluta esclusione di colonne nella costruzione (persino l'atrio ne è privo), tanto sorprendente per il fascino continuo che le colonne esercitavano nel mondo palermitano e perché contemporaneamente Belguardo risulta impegnato nella costruzione della chiesa della Catena.

Un fenomeno che interessa in modo particolare l'area intorno alla platea marina è quello della costruzione o ricostruzione di chiese legate a confraternite, associazioni di laici riunite a scopo devozionale o riconnesse da una comune appartenenza etnica o corporativa, che finanziano le fabbriche. L'episodio più noto è quello

della chiesa di Santa Maria della Catena. In altre occasioni ho insistito sulla plausibilità di un progetto di rinnovamento attuato da Matteo Carnilivari, il cui ruolo nelle azzardate scelte costruttive (esilità dei sostegni, forma delle arcate, altezza della fabbrica e coperture) sembra essere stato decisivo. Per quanto riguarda l'opzione di un impianto a doppio transetto (come nelle cattedrali normanne), una serie di indizi (prima fra tutte la chiesa, recentemente restaurata, di San Giacomo dei militari) fa intuire che si trattava di una volontà condizionata da un dibattito cittadino. Con tutta probabilità fu comunque il rinnovamento impresso nella chiesa dell'Annunziata a porta San Giorgio (Gabriele da Como, 1498) a spingere i confratelli a scegliere una differente alternativa per i sostegni: colonne marmoree di spoglio (fig. 2). In questo modo il modello si avvicinava agli esempi di età normanna ma anche ad un'estetica condizionata ampiamente da quadri fiamminghi e dalla loro rappresentazione dell'antico. La chiesa di Santa Maria della Catena, con la sua volumetria compatta e astratta, il suggestivo santuario, i suoi archi policentrici, le basi desunte dalle geometrie di Roriczer e le nervature che affiorano dalla muratura, sembra costituire, tra gli altri aspetti, anche una risposta monumentale, elaborata in un'altra "lingua", alle molteplici suggestioni che i tecnici lombardi stavano importando in Sicilia. La scelta di concepire una chiesa di confraternita come "piccola cattedrale" a tre navate su colonne ebbe immediate conseguenze in numerosi altri progetti. Per quello che ormai è noto, non deve poi apparire sorprendente il ruolo assunto da Antonio Belguardo (documentato nel 1521) in qualità di maestro e scultore della fabbrica durante i completamenti⁴.

Nel 1524 un avvenimento reputato miracoloso (uno scampato naufragio) spinse alla costituzione di una nuova confraternita, intitolata a Santa Maria di Portosalvo, che cominciò a raccogliere fondi per la costruzione di una chiesa. Il 31 agosto 1526, il Senato di Palermo assegnava per la costruzione un lotto tra i magazzini che fiancheggiavano il porto, a pochi passi dalla chiesa della Catena. Nei due anni successivi si registrano legati per la fabbrica. Il 9 dicembre 1530 la confraternita acquistava pietra da costruzione e il contratto prevedeva che i conci fossero depositati presso la tribuna o, se non fosse stato possibile, in corrispondenza del prospetto (*ante janua*). L'impianto della chiesa, quindi, era stato tracciato e alcu-



Fig. 2 – Palermo, Chiesa di Santa Maria della Catena, veduta interna

ni muri perimetrali erano già in opera. Un documento dell' 11 luglio 1531 precisa che il celebre scultore Antonello Gagini riceveva da qualche tempo un compenso in forma salariale per la sua attività nel cantiere⁵. Vista l'inesperienza in fatto di costruzione da parte dello scultore (per quello che ne sappiamo oggi e, in ogni caso, rispetto ad alcuni suoi contemporanei, attivi in città), il coinvolgimento sottende una sola spiegazione: Antonello doveva verificare la corrispondenza tra l'andamento della fabbrica e un disegno che aveva redatto personalmente. Non credo sia più possibile contestare questo ruolo e per smentire definitivamente le ipotesi scettiche, che hanno persino proposto che la facciata della chiesa sia il frutto tardivo delle trasformazioni attuate negli anni di Marco Antonio Colonna, sappiamo adesso che nel febbraio 1534 le "moderne" finestre di Portosalvo (Fig. 3) vennero immediatamente scelte come modello per una casa alla Cala realizzata dal maestro Pietro Faja⁶. Non è questa l'occasione per raccontare nuovamente la drammatica vicenda del cantiere e il fallimento del progetto di Antonello Gagini⁷. Naturalmente la scelta di un celebre artista per il progetto di una nuova fabbrica è indica-



Fig. 3 – Palermo, Chiesa di Santa Maria di Portosalvo, veduta del prospetto.

tivo delle esigenze di distinzione espresse dall'aristocrazia palermitana. Non dovette comunque trattarsi di un caso unico, recentemente è stato segnalato il coinvolgimento di Giovanni Gili per la redazione del modello ligneo di progetto della chiesa di San Giovanni dei Napoletani⁸. La chiesa, soggetta a numerose mutazioni nel corso dei secoli, può celare ancora qualcosa del progetto originario (si veda la conformazione interna ad archi acuti delle absidi), ma è naturalmente il coinvolgimento di un altro scultore a individuare una tendenza.

Se questa fase mostra la gracilità di un momento di sperimentazione che non riesce a raggiungere risultati compiuti (alle chiese della Kalsa si deve sommare il contemporaneo e vicino caso di Santa Maria la Nova), bisogna tuttavia considerare che non tutto quello che venne concepito tra gli anni venti e i primi anni trenta del XVI secolo cadde nel vuoto. La chiesa di Santa Maria dei Miracoli a piazza Marina (dal 1547) potrebbe, per esempio, facilmente celare nel suo impianto centrato su colonne la soluzione proposta venti anni prima da Antonello e non posta in opera per il tiburio di Santa Maria di Portosalvo (fig. 4).

Realizzata a partire dal 1535 la chiesa del Portulano, oggi annessa a palazzo Abatellis, è probabilmente uno degli ultimi progetti dell'anziano Antonio Belguardo, giunto all'apice della sua carriera. L'incarico venne firmato il 28 aprile 1535, appena cinque giorni dopo l'impegno assunto per le crociere dello Spasimo. Nata come chiesa per le mo-



Fig. 4 – Palermo, Chiesa di Santa Maria dei Miracoli, veduta interna, particolare delle coperture/veduta interna



Fig. 5 – Palermo, Chiesa di Santa Maria della Pietà o del Portulano, particolare delle volte a crociera costolonate in una foto d'epoca

nache domenicane, riflette un atteggiamento pratico ed essenziale. (Fig. 5) Tutti gli ingredienti dell'impianto chiesastico (le crociere della nave e cappella cupolata terminale) potrebbero essere desunti da soluzioni precedenti, come quelle riscontrabili nelle navate laterali dello Spasimo. Appare probabile che l'incredibile somma di incarichi contemporanei spingesse Belguardo a integrare e serializzare le esperienze e a risparmiare sui costi, ma non c'è alcun dubbio che per il mondo palermitano si trattasse di un professionista affidabile.

Il profondo coro alto sull'ingresso deve appartenere a una fase leggermente successiva, anche se non molto distante nel tempo. Probabilmente dovette essere progettato e realizzato entro la metà del XVI secolo e risulta singolare la comunanza con alcuni fondali di quadri appartenenti all'orbita di Mario di Laurito. La soluzione appare molto innovativa per Palermo, dove - a eccezione della chiesa di Sant'Antonino allo Steri (dove tuttavia le finalità cerimoniali erano differenti) - le tribune alte sull'ingresso non erano certamente consuete.

Osservare oggi questa serie di fabbriche, sovente sfuggenti ai parametri stilistici consueti (Gotico, Rinascimento), costituisce un esercizio storiografico notevole, ma appare sempre più evidente che i gradienti di novità, apprezzati sia dai committenti che dal pubblico del tempo, non riguardassero solo aspetti di natura formale o stilistica ma contem-

plassero anche l'efficacia liturgica e la razionalità costruttiva. Forse sono questi i criteri con cui la storia dell'architettura in Sicilia deve guardare a buona parte del nostro passato, senza l'ansia ossessiva delle classificazioni.

¹ F. Scaduto, *Antonio Belguardo*, in *Gli ultimi indipendenti, architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, a cura di E. Garofalo e M. R. Nobile, Palermo 2007, pp. 180-203; M. Vesco, *Cantieri e maestri a Palermo tra tardogotico e rinascimento: nuove acquisizioni documentarie*, «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 5/6, 2007-2008, pp. 47-64.

² Sulla chiesa dello Spasimo si rimanda al contributo di F. Scibilia, *Chiesa di Santa Maria dello Spasimo*, in *Palermo e il Gotico*, a cura di E. Garofalo, M.R. Nobile, Palermo 2007, pp. 45-50.

³ Sebbene certamente incompleto il curriculum di Peris sembra consistente: nell'ottobre 1522 lavora al servizio di Federico Imperatore per modifiche nel suo palazzo (Archivio di Stato di Palermo (ASP), *Fondo notai defunti*, not. Gerardo La Rocca, App. 31, a. 1522-23, XI Ind., c. 109r.); nel 1528, con Giovanni de Amore, suo socio anche nella fabbrica di Santa Maria la Nova, è incaricato di costruire il portico settentrionale della cattedrale (Ivi, notaio Giovan Francesco La Panittera, *Minute*, vol. 2704, c. 109r. e 110 r); nel 1531, ancora con Giovanni de Amore, lavora nella costruzione di magazzini alla dogana (Ivi, not. Gerardo La Rocca, *Registri*, vol. 2519, c. 134r.); nel febbraio 1535 (mentre è in pieno svolgimento il cantiere della chiesa), insieme ad Andrea la Yhinczana (forse il figlio) si obbliga con il magnifico Federico Percolla per lavori in abitazioni alla Kalsa (Ivi, vol. 2522, c. 395v.); nel 1537 è scelto come perito da Antonio Belguardo per valutare i lavori svolti nella chiesa di Santa Maria della Pietà (Ivi, not. Giovan Paolo De Monte, *Minute*, vol. .2920, cc. s.n.). Ringrazio gli amici Maurizio Vesco e Arturo Zaragozá, il primo per avere gentilmente segnalato alla mia attenzione le informazioni archivistiche su Peris (alcune già segnalate in suoi articoli), il secondo per avere confermato la plausibilità dell'ipotesi di La Jana come luogo di provenienza del maestro.

⁴ Sulla chiesa della Catena: F. Meli, *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma 1958, pp. 91-104; G. Spatrisano, *Architettura del Cinquecento in Palermo*, Palermo, 1961, pp. 51- 61; G. Bellafiore, *Architettura in Sicilia 1415-1535*, Palermo 1984; F. Rotolo, *Matteo Carnilivari. Revisione e documenti*, Palermo 1985, pp. 91-101; *Santa Maria della Catena*, a cura di C. Torcivia, Palermo 2003; M. R. Nobile, *Chiesa di S. Maria della Catena*, in *Matteo Carnilivari, Pere Compte 1506-2006, due maestri del gotico nel Mediterraneo*, a cura di M. R. Nobile, Palermo 2006, pp. 160-161; E. Garofalo, *Matteo Carnilivari*, in *Gli ultimi indipendenti*, cit., pp. 151-179; M.R. Nobile, *Chiese colonnari in Sicilia (XVI secolo)*, Palermo 2009, pp. 13-20.

⁵ H.W. Kruff, *Antonello und seine Söhne*, München 1980, doc. CXLV. "Hon. magister Antonellus Gagnis, marmorarius, presens coram nobis, sponte se obligavit et obligat no. Joanni Bactayno, presenti et stipulanti, tamquam thesaurerio confraternitatis Sante Maria de Portosalvo, servire dictam ecclesiam cum ejus ingegno et industria, prout ipse Antonellus serviverit pro preterito dictam ecclesiam, durante tempore maragmatis dicte ecclesia, pro solido ad racionem unciarum quinque et tarenum sex pro anno...". Sulla chiesa di Portosalvo: F. Meli, *Matteo Carnilivari...*, cit., pp. 109-120; G. Spatrisano, *Architettura...*, cit., pp. 71-86. Per i ragionamenti sulle fasi della fabbrica rimando a M.R. Nobile, *Antonello Gagini architetto*, Palermo 2010.

⁶ M. Vesco, *Dalla Ruga Magna alla Strada Maqueda. Note sull'abitare a Palermo nella prima età moderna*, in A. Zalapi, M. Rotolo, *Palazzo Comitini. Da dimora aristocratica a sede istituzionale*, Palermo 2011, pp. 136-159.

⁷ Rimando a M.R. Nobile, *Antonello Gagini...*, op. cit.

⁸ A. Palazzolo, *Le torri di Deputazione del Regno di Sicilia (1579-1813)*, Palermo 2007, p. 43. L'autore scrive inoltre che l'appalto per la costruzione venne preso nel 1527 da Antonio Belguardo in società con Francesco Basilicata.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 5 - su concessione dell'Assessorato regionale ai Beni Culturali. Soprintendenza BB. CC. E AA. di Palermo, già pubblicata in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 5/6, 2007-2008.

Kalsa

PALAZZO ABATELLIS E I MUSEI DI CARLO SCARPA

Paola Marini

Entro l'arretrato panorama dei musei italiani del primo Novecento, la figura di Carlo Scarpa occupa un posto consolidato come interprete di quel fervore di rinnovamento che trovò le condizioni per verificarsi nel secondo dopoguerra. Accanto a Franco Albini, a Ignazio Gardella, ai BBPR, Scarpa rappresenta un vertice esemplare di quella speciale stagione, estendendo la sua azione in un raggio ancora più ampio dei colleghi e caratterizzandosi per una particolare capacità di intendere e di presentare i valori delle diverse collezioni museali che fu chiamato ad allestire.

Oggi siamo ben consapevoli del fatto che un museo è un corpo vivente, capace di rinnovarsi di frequente, mostrando nella sua disposizione un'interpretazione ogni volta aggiornata della funzione dell'istituto e dei suoi contenuti. Scarpa era profondamente cosciente di ciò e lo esprimeva con chiarezza: "... ho una grande passione per l'opera d'arte" afferma nel 1972 nel documentario RAI *Un'ora con Carlo Scarpa*, a cura di Maurizio Cascavilla, "mi sono sempre curato di conoscere, di sapere, capire e mi pare di avere avuto una conoscenza critica notevole [...]. Sento vivamente questi valori e allora mi emozionano. Infatti preferisco fare [...] musei che grattacielì [...], benché sarebbe logicamente il contrario perché lì si potrebbe forse creare, qui ci si adatta e ci si addomestica alle cose; si potrebbe dire che si fa anche del mimetismo, non di ordine formale [...] ma si cerca di fare un'interpretazione...".

Tale naturale inclinazione alla comprensione e presentazione dell'opera d'arte venne coltivata attraverso alcune esperienze fondamentali, quali gli studi all'Accademia di Belle Arti, a Venezia o la lunga attività giovanile presso le vetrerie di Murano (i Maestri Vetrai Muranesi Cappellin e C. dal 1927 e Venini dal 1932 al 1947), dove l'interesse di Scarpa si rivolse sì all'apprendimento e alla declinazione delle straordinarie tecniche di lavorazione della materia – oltre che all'esposizione dei prodotti (fig. 1) – ma si concentrò anche su una serrata ricerca formale, di schietta impronta razionalista, coerente col suo percorso nel campo dell'architettura¹, come ora aiuta ancor meglio a capire il recupero dell'archivio aziendale che si credeva perduto. Fu, tuttavia, ancor più la frequentazione di artisti come Mario De Luigi, pittore, Alberto Viani e Arturo Martini, scultori, a determinare il suo particolarissimo approccio al tema museografico.

Con la personale di Martini alla Biennale di Venezia del 1942 Scarpa infatti affronta per la prima volta un allesti-



Fig. 1 - Interno del negozio M.V.M. Cappellin sul lungarno Guicciardini a Firenze

mento di opere di dimensioni maggiori di quelle dei vetri appena citati o dei pezzi di oreficeria che era stato chiamato ad esporre nel 1937 alla Loggetta del Sansovino a Venezia. La sua collaborazione con la Biennale veneziana si svolse poi con continuità per oltre vent'anni, dal 1948 al 1972, affinando le capacità dell'architetto di cogliere, spesso in tempi molto rapidi, l'intima essenza dell'opera d'arte, come ha esemplarmente indicato Marisa Dalai Emiliani, riconoscendo tra l'altro in un dipinto di Paul Klee la matrice formale della saletta dedicata all'artista svizzero montata da Scarpa nell'ambito della Biennale del 1948.

Se presupposto indispensabile del progetto sono la comprensione – testimoniata fra l'altro dalla vastissima biblioteca dell'architetto, dai suoi viaggi, dalla sintonia con artisti e artigiani – e l'interpretazione attraverso l'esercizio critico, ecco individuato un terreno comune su cui intrattenere un intenso rapporto, nutrito di stima reciproca, con i committenti, perlopiù funzionari pubblici di alto livello, messi talvolta a dura prova nell'esercizio della pazienza dai tempi dilatati della creazione scarpiana. Tra queste figure di soprintendenti, professori universitari, direttori di museo, ritroviamo i nomi di molti protagonisti della cultura italiana di quegli anni, da Vittorio Moschini a Rodolfo Pallucchini, da Manlio Dazzi a Giovanni Carandente, Giorgio Vigni, Licisco Magagnato, da Palma Bucarelli, Giulia Sinibaldi, Giuseppe Mazzariol a Michelangelo Muraro, Vincenzo Scuderi, Giulia Fogolari, Carlo Ludovico Ragghianti, Sergio Bettini, Roberto Longhi.

Nella maggior parte dei casi Scarpa fu chiamato ad intervenire all'interno di edifici storici di grande rilievo, pur misurandosi con successo con il tema di nuove edificazioni, ad esempio nella Gipsoteca Canoviana di Possagno e nei progetti per il Musée Picasso a Parigi e per il nuovo museo di Messina². Nel momento in cui, con la ricostruzione post-bellica, il dibattito sul recupero dei centri storici era assai intenso in Italia, la passeggiata architettonica proposta dall'architetto veneziano entro insigni monumenti diveniva un paradigma delle opportunità di accessibile approfondimento storico critico e di intense emozioni estetiche offerte da un'opzione liberamente conservativa che non escludesse a priori, là dove il contesto lo consentiva, segni squisitamente contemporanei. Una museografia che, superficialmente, oggi appare improponibile perché troppo libera dal rispetto per la stratificazione storica, era nei fatti condivisa e approvata, anzi appoggiata, dai più alti responsabili della tutela.

Posto il museo d'arte come luogo privilegiato della conoscenza attraverso l'esperienza viva, si verificò allora una vera e propria rivoluzione dei criteri e delle abitudini consolidate nella percezione artistica, fenomeno che fu segnato dall'acquisizione della Gestaltpsychologie in ambito accademico e scolastico. Mentre i musei, a partire dagli Uffizi e da Brera, attivavano le prime sezioni didattiche, rivolte soprattutto al mondo della scuola, attraverso i nuovi ordinamenti si affermavano al loro interno i principi crociani del "saper vedere" formalistico e neo-idealistico. Ne conseguì, quasi inevitabilmente, la riduzione del numero delle opere esposte, la messa in valore di ciascuna di esse, privata degli elementi non originali, quali ad esempio cornici di epoche successive, e l'attento impiego della luce naturale.

In tale ambito, l'allestimento di esposizioni temporanee costituì uno straordinario laboratorio di esperienze da riversare nelle sistemazioni permanenti.

Dal secondo dopoguerra alla morte, nel 1978, Scarpa realizzò una sessantina di progetti di allestimenti di mostre d'arte e di musei (accanto a innumerevoli altri interventi), affermandosi come uno dei più operosi e capaci specialisti del settore, in parallelo con quanto Achille e Piergiacomo Castiglioni andavano facendo nel campo dell'esposizione di prodotti industriali.

Dal punto di vista tanto compositivo quanto dell'esperienza della visita, rimane fondamentale la lettura dei musei e delle esposizioni di Scarpa fatta vent'anni fa da Bianca Albertini e Sandro Bagnoli. Raccogliendo l'invito di Paul Valéry a risvegliare il museo al piacere del visitatore attraverso l'architettura, Scarpa parte ovviamente con lo stabilire un percorso organico e consequenziale che non si basi solo sulla classificazione e l'iterazione a fini conoscitivi e conservativi tipica del museo ottocentesco, ma divenga un'avventura dei sensi e dello spirito, un itinerario di emozioni e di approfondimento. Ciò viene ottenuto attraverso una concezione dinamica dello spazio, il ritmo dell'alternanza tra grandi sale e ambienti di piccole o piccolissime dimensioni, l'imprevedibilità della presentazione e la calcolata scenograficità della disposizione di opere chiave, che si è messi nelle condizioni di dover e voler rivedere. La luce del sole è il primo naturale strumento a disposizione del progettista, insieme allo studio individualizzato del modo di porgere pressoché ciascuno degli oggetti esposti. Prima la scelta dei reperti e poi la maniera di presentarli costituiscono il mezzo con cui il direttore-curatore-conservatore e l'architetto-artista-museografo invitano il visitatore a condividere l'esperienza educativa, estetica ed emotiva della visita.

È del tutto evidente che il 'protagonismo' di cui poteva essere tacciato l'architetto è ben poca cosa rispetto a quello delle *archistar* dell'attualità, che inoltre paiono prestare un'attenzione ben minore alle esigenze e alla sensibilità museografica dei committenti. Per ciò che riguarda le problematiche dell'illuminazione, se da un lato si può dire che oggi il museo comunicante visivamente con l'esterno ha infine avuto la meglio sull'asettico cubo bianco tanto avulso da ogni contesto quanto semplice da controllare nel dosaggio della luce artificiale, è chiaro che la sensibilità e l'offerta tecnologica al riguardo sono enormemente aumentate e che forse è questo uno degli aspetti in cui il contributo di Scarpa rivela maggiormente i limiti del tempo cui appartiene.

Il primo museo in cui Scarpa fu chiamato ad operare, nel 1945, dal nuovo direttore Vittorio Moschini, sono le Gallerie dell'Accademia di Venezia, ospitate nel complesso della Scuola e del Convento della Carità. Essendosi rivelato inattuabile un precedente progetto di costruire una nuova ala da collegare al nucleo storico mediante un cavalcavia, l'intervento è il risultato di numerosissimi puntuali adattamenti dell'esistente – opera di sapiente e sensibile 'proto' veneziano contemporaneo – alle esigenze di un museo moderno. Essi si svolsero fino al 1959. Risolvere le incongruenze dell'itinerario di visita, eliminare tappezzerie, *boiseries*, decorazioni in stile e coloriture cupe, realizzare, recupe-

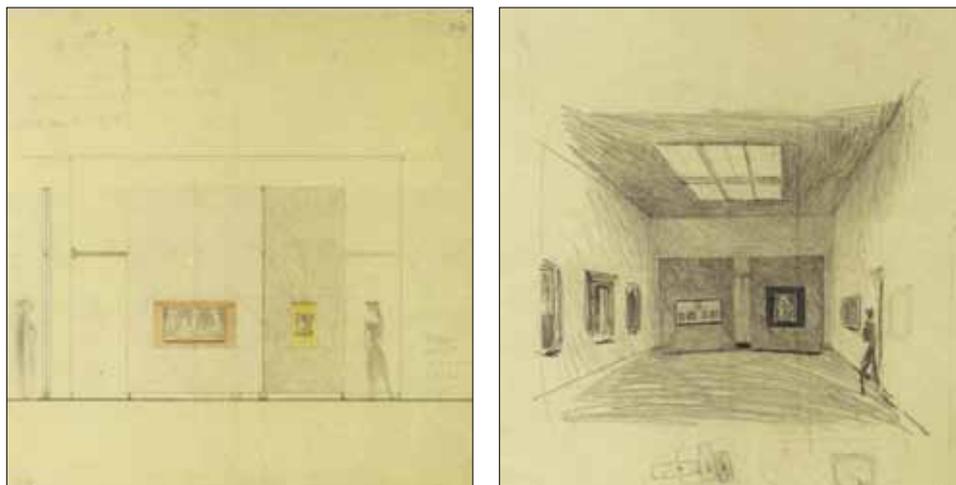


Fig. 2 - C. Scarpa, *Veduta d'insieme delle sale IV e V e del pannello centrale per le Gallerie dell'Accademia di Venezia*, 1945-1959, grafite su cartoncino e grafite e pastelli colorati su cartoncino

rando antiche tecniche, nuovi intonaci e tinteggiature capaci di accogliere con le loro leggere vibrazioni i valori materici e cromatici delle pitture esposte furono gli elementari strumenti operativi. Con la rivisitazione in chiave attuale, per quanto riguarda materiali e colori, della 'cassetta degli attrezzi' del museografo per mezzo di zoccolature, velari, pannelli, lucernari, studiando attentamente le distanze di avvicinamento allo sguardo del pubblico, venne, fra l'altro, ricollocato il *Ciclo di Sant'Orsola* di Vittore Carpaccio, fu riaperta la chiesa della Carità con un allestimento concepito quasi come un'esposizione provvisoria, impiegando strutture già utilizzate per la mostra di Giovanni Bellini in Palazzo Ducale, venne riordinata radicalmente la sala dei Primitivi, con nuovi infissi e pannelli e con una quinta in muratura a celare l'invaso della sala successiva, fu creato un nuovo ingresso attrezzato. Tra gli interventi più significativi, la saletta dei piccoli capolavori rinascimentali, dove un pannello dalle proporzioni auree media il rapporto tra i preziosi dipinti e l'ambiente circostante (fig. 2).

Il lavoro a Palazzo Abatellis a Palermo appare subito più organico, forse anche perché realizzato in tempi molto ristretti. Scarpa viene chiamato nel 1953 dal soprintendente Giorgio Vigni, su suggerimento dell'architetto Roberto Calandra, a curare la disposizione delle opere della Galleria Nazionale della Sicilia nel capolavoro di architettura tardogotica catalana di Matteo Carnilivari, già restaurato dalla Soprintendenza ai Monumenti sotto la direzione degli architetti Mario Guiotto e Armando Dillon. Sottili varchi e pochi collegamenti, costituiti da scale create ex novo, permettono un percorso coerente in senso orario, mentre le opere, selezionate, vengono proposte in meditato isolamento. Come in seguito a Castelvecchio, centrale è il rapporto fra spazi esterni e spazi interni vissuto dal pubblico durante la visita: un viaggio nell'arte siciliana e, al tempo stesso, una conoscenza diretta di uno degli edifici più rappresentativi del quartiere della Kalsa,



Fig. 3 - Allestimento del busto di Eleonora d'Aragona a Palazzo Abatellis, Palermo, 1953-1954

del cui futuro recupero dopo i disastrosi bombardamenti del 1943 costituisce il simbolo. Come a Verona, grande spazio ha la scultura, disposta al pianterreno. Le sale dedicate a Francesco Laurana e ai Gagini funzionano come un'esperienza spaziale dinamica gestaltica, basata sulla percezione in sequenza di immagini interagenti fra di loro, analogamente a quanto avviene in un critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti. La meta visiva di chi percorre le sale è il candido busto di *Eleonora d'Aragona* di Laurana ritagliato di profilo dallo sfondo colorato su cui si campisce, nei finissimi valori plastici del modellato, anche grazie alla luce proveniente da una finestra ortogonale alle spalle dell'opera. Il visitatore è "prima attratto dal gioco chiaroscurale del profilo, illuminato di tre quarti, poi è impegnato a muoversi attorno al busto sentendone le implicazioni volumetriche, infine è indirizzato dalla dinamica dello sguardo verso stazioni successive..."³. Stazioni successive da cui, volgendo indietro lo sguardo, può fissarne nella memoria l'icona (fig. 3).

Rispetto al tecnologico supporto di Franco Albini che portava all'altezza desiderata dal riguardante la *Margherita di Brabante* di Giovanni Pisano in Palazzo Bianco a Genova, quello palermitano di Scarpa, nonostante la sua complessità e raffinatezza, sembra perdere ogni tecnicismo, ponendosi come lirica integrazione della scultura, funzionale al suo godimento estetico. L'architetto dimostra di aver messo a punto l'abaco dei suoi sostegni: basi di pietra, di ferro, di legno intarsiato, di più materiali combinati, mensole rotanti.

Ma già nella cappella immediatamente successiva all'ingresso era avvenuto anche l'incontro con la pittura, rappresentato dall'affresco con il *Trionfo della Morte* staccato da Palazzo Sclafani e collocato, rubando lo spessore dei muri laterali, sotto un morbido bagno di luce discendente dalla moderna riproposizione della cupola. Di impatto altrettanto forte il Salone delle Croci, dove la collocazione di queste ultime, che guadagnano la spazialità tridimensionale della scultura come nel giottesco *Presepio di Greccio*,

deriva dalla soluzione adottata poco prima in Palazzo Zanca a Messina per la mostra su Antonello che aveva segnato lo sbarco dell'architetto veneziano in Sicilia. La saletta dell'*Annunziata* e dei *Santi dottori della Chiesa* di Antonello ripropone, sviluppandolo, l'affascinante tema dell'intima relazione tra visitatore e capolavori di piccola dimensione. Come si è visto e come attestano i ricchissimi elaborati grafici che ha lasciato, Scarpa agisce concentrando la sua attenzione su temi o nodi significativi, intorno ai quali l'intero progetto si snoda, risultandone indelebilmente caratterizzato.

Al Museo di Castelvecchio punto saliente è la collocazione della statua equestre del signore trecentesco di Verona, Cangrande I della Scala. Ponendolo su un lineare basamento di cemento – nel vuoto ottenuto con la demolizione di una piccola porzione del corpo di fabbrica eretto nell'Ottocento entro la corte d'armi del castello scaligero, là dove l'edificio si addossava alle mura occidentali della città – il nostro artefice raggiunge almeno tre obiettivi: creare un percorso organico e consequenziale nel museo, fornire importanti elementi di lettura e comprensione della storia urbana, offrire la celebre scultura al godimento pubblico, richiamando nel contempo la situazione della sua aerea originaria sistemazione nel cimitero familiare delle Arche Scaligere sulla cuspide culminante il monumento funebre sopra la porta della chiesa di Santa Maria Antica.

Celebrata nella sua imponente e perentoria levità, l'apparizione del *genius loci* di Castelvecchio corona e conclude la sezione museale dedicata alla scultura tre e quattrocentesca, ordinata entro un rigoroso impianto che dai pavimenti, ai pannelli, ai serramenti, alla lunga trave del soffitto dichiara apertamente l'interesse del maestro per il vocabolario neoplastico, in particolare per quello di Piet Mondrian. Al cemento, alle pietre, agli intonaci ruvidi del pianterreno si sostituiscono nelle sezioni successive materiali più caldi quali il legno e il cotto per i pavimenti, gli intonaci di grana più fine e, nei soffitti, toni di colore più intensi, per accogliere la ricca selezione della collezione di pittura dal Trecento al Settecento. Questo è anche uno dei casi in cui è più agevole documentare l'intelligente radicalità del 'metodo' scarpiano, poiché esistono numerosissime testimonianze di quell'allestimento 'di ambientazione' realizzato negli anni venti del Novecento che i lavori del 1958-1964 (proseguiti con alcune appendici fino al 1972), anticipati dal montaggio temporaneo della mostra *Da Altichiero a Pisanello* ospitata negli stessi spazi nel 1958, andarono a sostituire, su proposta all'Amministrazione comunale del giovane direttore Licisco Magagnato. Quest'ultimo proprio a Palermo aveva avuto la conferma che Scarpa era il professionista più adatto ad aiutarlo a proporre un'interpretazione aggiornata del museo civico veronese.

Un altro fulcro progettuale di Castelvecchio, il raro giardino urbano tanto carico di risonanze culturali quanto luminoso e sereno nelle sue geometriche partizioni e nella presenza di specchi d'acqua, non risulta un mero esercizio compositivo ed estetico ma si rivela perfettamente funzionale alla fruizione dell'istituto culturale e ad una pausa di riposo e di incontro nel cuore della città.

Il desiderio di accostare, almeno nel ragionamento, i due più ampi, coerenti e meglio

conservati interventi museografici di Carlo Scarpa, Palazzo Abatellis e Castelvechio, mi ha fatto saltare qualche tappa di quegli intensi anni di lavoro.

Facendo un passo indietro dal punto di vista cronologico, vorrei ricordare la presenza di Carlo Scarpa alla Galleria degli Uffizi, nel 1953, con le sale iniziali, dove la concentrata potenza della pittura di Cimabue e di Giotto trova il modo di dispiegarsi nella solennità spoglia degli spazi da lui ordinati con Giovanni Michelucci e Ignazio Gardella, ricollegabili visivamente l'uno con l'altro tramite appositi tagli dei setti murari, che hanno anche la funzione di agevolare eventuali spostamenti delle grandi tavole e dove la flessibilità degli ambienti del Gabinetto Disegni e Stampe, studiati con Edoardo Detti, dimostra ancora tutta la sua efficienza a sessant'anni di distanza.

Nello stesso operosissimo anno 1953 l'architetto aveva intrapreso anche il riordino del Museo Civico di Venezia, costituito sulla base delle multiformi raccolte donate alla Serenissima da Teodoro Correr e dagli anni venti del Novecento installato con ridondante gusto neoromantico nelle Procuratie Nuove di Piazza San Marco.

Le sezioni storiche, riallestite per prime, mirano a presentare i fasti della civiltà veneziana attraverso svariate tipologie di materiali, dalle valenze spesso più documentarie che artistiche in senso stretto. Monete, armi, costumi e ritratti che li indossano, bandiere e vessilli stimolano nel progettista una sorta di ecfraisi architettonica e scenografica dei valori materici e delle modalità d'uso degli oggetti in esposizione. Ed è sintomatico della già segnalata ricerca di Scarpa volta a conquistare lo spazio tridimensionale che questa sezione abbia il suo fulcro in un grande fanale da galera posto a centro stanza. Nella quadreria al piano superiore (1956-1960) preziosi dipinti convivono con le sculture, una delle quali, il doge Tommaso Mocenigo di Jacobello delle Masegne, delicatamente offerta allo sguardo del visitatore, anticipa in scala ridotta il pensiero sotteso all'esposizione della statua di Cangrande a Castelvechio. Purtroppo la presenza di Scarpa al Museo Correr non è stata oggetto di approfondimenti storici e di letture critiche recenti e, vista la grande frequenza di visitatori in quel museo, risulta meno conservata che altrove⁴.

Nel 1957, ricorrendo il bicentenario della nascita di Antonio Canova, Scarpa viene chiamato ad ampliare la Gipsoteca costruita nell'Ottocento a fianco della casa natale dello scultore a Possagno (TV). Nonostante il recupero critico del Neoclassicismo vedesse allora solo gli esordi e tanti aspetti della poetica dell'artista non fossero nelle corde dell'architetto, questi vi crea un piccolo padiglione di nuova costruzione, all'interno del quale rivoluziona la lettura e l'interpretazione dei gessi canoviani, disposti tutti a centro stanza quando si tratta di figure tridimensionali, tramite l'uso della luce naturale proveniente in diverse maniere da punti differenti e tramite l'imprevedibile scelta di fondi bianchi, di varie diverse consistenze a seconda dei materiali e delle tecniche di lavorazione adottati (fig. 4). La nuova immagine di Canova è talmente forte da ripercuotersi in una completa revisione dei colori dell'adiacente galleria neoclassica, in cui le coloriture scure vengono di conseguenza completamente eliminate.

Ancora a Venezia, alla Fondazione Querini Stampalia (1961-1963) l'opera di Scarpa si



Fig. 4 - Ampliamento della Gipsoteca Canoviana, 1955-1957



Fig. 5 - G. Tommasi, Allestimento della statua di Mastino II della Scala nella torre dell'orologio del Museo di Castelvecchio, 2007

concentra soprattutto sulle zone di servizio: il ponticello d'accesso, che rivela tutta la sua volontà di essere dentro la tradizione pur usando un linguaggio contemporaneo, il governo delle acque – soggetto che oggi diremmo profetico, assunto come tema, insieme al venezianissimo "senso del colore", nel padiglione del Veneto a Italia '61 – il giardino dai dettagli intrisi di omaggi alla cultura giapponese.

Tra i musei degli anni sessanta e settanta, il Revoltella a Trieste (1963-1976) e quello di Santa Caterina a Treviso (1974-1975) ebbero realizzazioni lunghe e sofferte, che si protrassero ben oltre la morte di Scarpa, avvenuta nel 1978 a Sendai in Giappone. Soprattutto il primo, inserito in un preesistente edificio i cui interni furono completamente demoliti, si caratterizza per i percorsi lunghi e distesi, approdanti nell'incontro con la città sulla terrazza all'ultimo piano. Esso anticipa i progetti non realizzati per il Museo Nazionale di Messina (1974-1976) e per il Musée Picasso a Parigi (1976), che testimoniano un'ampia e lungimirante visione d'insieme, capace di comprendere quegli spazi di servizio così necessari in una moderna concezione museologica e difficilmente collocabili quando l'architetto opera in situazioni già definite.



Fig. 6 - Installazione di Peter Eisenman al Museo di Castelvecchio di Verona, 26 giugno-3 ottobre 2004

Nell'atipicità che la contraddistingue, l'esperienza museografica di Carlo Scarpa rappresenta uno dei vertici dell'architettura italiana del Novecento⁵. Anche il giudizio di rigidità attribuito alla maggior parte dei suoi musei trova un contraltare solo teorico in un'utopica flessibilità sempre invocata ma raramente raggiunta, mentre in realtà va almeno parzialmente respinto in quanto essi consentono, a chi sappia usare strumenti altrettanto affinati, dosati inserimenti, aggiunte e sostituzioni.

La strada scelta, ad esempio, al Museo di Castelvecchio, è quella di considerare 'l'opera' l'insieme degli oggetti esposti e dell'intervento museografico, di agire con l'arricchimento degli apparati didascalici – dove largo è lo spazio per le tecnologie informatiche – con la rivisitazione dei luoghi esistenti ai margini del progetto scarpiano (fig. 5), con gli inviti a personali letture da



Fig. 7 - Installazione di Herbert Hamak sui camminamenti del Museo di Castelvecchio di Verona, 19 marzo-30 ottobre 2007

parte di artisti contemporanei (fig. 6-7) e, naturalmente, con le esposizioni temporanee e con il recupero di spazi adiacenti, com'è avvenuto a Possagno e a Palermo, seppur con esiti architettonici di livello discontinuo. L'altissimo e celebrato valore dei musei di Scarpa merita la più attenta conservazione e un'adeguata valorizzazione. Entrambe queste fondamentali azioni della tutela nell'ultimo decennio hanno ricevuto grande impulso e hanno incrementato standard condivisi a livello nazionale grazie al comitato paritetico Stato - Regione del Veneto per la conoscenza e la valorizzazione dell'opera di Carlo Scarpa che, se ha potuto sviluppare un'attività con pochi uguali nel nostro paese, è stato certamente stimolato a ciò dalla qualità e dall'interesse dell'oggetto della sua missione⁶.

Ringrazio cordialmente per l'aiuto Alba Di Lieto, Ketty Bertolaso, Alberta Faccini, Lucia Tarantino, Daniela Bonetti.

¹ Nel 1931, con Aldo Folin, Guido Pellizzari, Renato Renosto, Angelo Scattolin, Scarpa sottoscrive l'articolo *Adezioni al movimento razionalista*, su "Il Lavoro fascista" del 19 maggio.

² Meno noto è il progetto per un museo archeologico etnografico, per la biblioteca civica e una "casa della cultura" per La Spezia, del 1955.

³ S. Polano, *Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis. L'allestimento della Galleria Nazionale di Sicilia, 1953-1954*, Milano 1989, p.32.

⁴ Lo ha ben presente Gabriella Belli, da un anno direttrice dei Musei Civici di Venezia, che ha dichiarato fra i suoi obiettivi quello del recupero della museografia scarpiana del Museo Correr.

⁵ Cfr. *The A-Z of Modern Architecture*, a cura di P. Gössel, Köln 2007, vol. 2, pp. 860-863.

⁶ Cfr. www.archiviocarloscarpa.it, www.carloscarpa.it.

BIBLIOGRAFIA

Carlo Scarpa. Opera completa, a cura di F. Dal Co e G. Mazzariol, Milano 1984.

Carlo Scarpa: il progetto per Santa Caterina a Treviso, catalogo della mostra a cura di M. Boccato. R. Dupré, G. Guariglia, P. A. Val, B. Viscuso, Ponzano (TV) 1984.

Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-1954, catalogo della mostra a cura di S. Polano, Milano 1989.

P. Morello, *Palazzo Abatellis. Il maragma del Maestro Portulano da Matteo Carnilivari a Carlo Scarpa*, Ponzano (TV) 1989.

B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. I musei e le esposizioni*, Milano 1992.

P. Marini, *Saper vedere, saper mostrare*, in *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978*, catalogo della mostra a cura di G. Beltramini, K. W. Forster, P. Marini, Milano 2000, pp. 88-91, ma tutto il volume è da tenere in considerazione.

O. Lanzarini, *Carlo Scarpa. L'architetto e le arti. Gli anni della Biennale di Venezia 1948-1972*, Venezia 2003.

A. Marino, *Un museo di Carlo Scarpa per Messina*, Roma 2003.

Carlo Scarpa e il Museo Revoltella, catalogo della mostra a cura di G. Ceiner e M. Masau Dan, Trieste s.d. [ma 2006].

Carlo Scarpa: la Fondazione Querini Stampalia a Venezia, Milano 2006.

A. Di Lieto, *I disegni di Carlo Scarpa per Castelveccchio*, Venezia 2006.

Carlo Scarpa e la scultura del '900, a cura di G. Beltramini, Venezia 2008.

M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008.

M. Barovier, *Carlo Scarpa. Venini 1932-1947*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini 2012, Milano 2012.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1 - Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castevecchio, Verona (foto F. Salvini).

Fig. 2 - Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castevecchio, Verona; Centro Carlo Scarpa Archivio di Stato di Treviso.

Fig. 3 - Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castevecchio, Verona (foto L. Miotto).

Fig. 4 - Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castevecchio, Verona (foto L. Miotto).

Figg. 5,7 - (foto S. Benaglia).

Fig. 6 - (foto P. L. Eiroa, M. Zanta).

LE RAGIONI DI UN MUSEO: ALCUNE RIFLESSIONI SULLA FONDAZIONE DEL MUSEO CIVICO GAETANO FILANGIERI DI NAPOLI¹

Nadia Barrella

"Il principe Filangieri" si legge nell'offerta fatta al Municipio di Napoli nel 1881 "ha speso la maggior parte della sua vita nel riunire un Museo [...] che illustra non poco la storia dell'arte - e che - è stato un pensiero amorosamente coltivato per farne omaggio alla sua città natale. La costruzione della via del Duomo ha fornito questa occasione mercè l'antico Palazzo Como. [...] L'esponente Principe Filangieri chiede: che l'edificio di Palazzo Como, nello stato in cui si trova, venga addetto alla collocazione e conservazione del Museo sopracennato [...] e che unico scopo di tale edificio debba essere l'allogamento del Museo». Questa «offerta era una fortuna per Napoli, e il Municipio l'accettò con riconoscenza. Ora il dono è un fatto compiuto, il Palazzo Como contiene il Museo civico Gaetano Filangieri principe di Satriano². Legati alla passione collezionistica di Gaetano, preziosi oggetti d'arte lasciano la dimora privata del Principe e trovano posto, tra il 1881 ed il 1888, nelle sale di un edificio rinascimentale interamente ristrutturato a spese dello stesso Principe. Perché? Le finalità encomiastiche (Gaetano è l'ultimo dei Filangieri di Satriano) possono essere una prima spiegazione (a lungo sono state l'unica), ma in un collezionista agiscono molti stimoli e occorre sempre studiare a fondo le ragioni che hanno portato alla nascita di un museo per meglio comprenderne la *mission* ed organizzarne presente e futuro. E' quello che cercherò di fare nelle prossime pagine, sintetizzando, per esigenze di spazio, quanto emerso da antichi e più recenti studi.

LE MOTIVAZIONI FAMILIARI

Gaetano Filangieri jr. nasce a Napoli nel 1824. Suo padre è il generale Carlo, suo nonno quel Gaetano Filangieri autore della *Scienza della Legislazione*. Entrambi, padre e nonno, ebbero un acceso interesse per l'educazione e la formazione delle masse popolari e per i luoghi di esposizione di oggetti finalizzati all'educazione stessa.

Il nonno, Gaetano senior (1752-1788), è la personalità più eminente tra gli illuministi napoletani, un gruppo che si distingue proponendo una conoscenza più ampia del pensiero europeo e affrontando questioni quali il miglioramento delle organizzazioni scolastiche considerate uno strumento essenziale per il rinnovamento della società. Filangieri senior, in particolare, dedicò al problema dell'educazione il quarto libro della sua *Scienza* dove, a proposito dei mezzi per lo sviluppo della percezione, facoltà con cui «si acquisiscono le idee con le impressioni occasionate nell'animo dagli oggetti per mezzo dei sensi» scrive di un edificio contenente numerose e diverse collezioni «di quasi tutte le opere della natura», come del più utile ornamento della capitale, per mezzo del quale si possono, con ripetute osservazioni «acquistare impressioni durevoli»³ le quali, ben presto, legandosi nello spirito con rapporti fissi e invariabili, lo elevano a vedute più generali. La presa diretta dei materiali e delle opere, la capacità di esprimersi al di là dei libri, trasformano

questo edificio (che è più giusto chiamare museo) in una formidabile macchina educativa. Del museo, il che è tipicamente settecentesco, il filosofo esalta la ricognizione sperimentale e immediata, il sapere pragmatico e, quindi, l'indissolubile legame che viene ad avere con l'istruzione (fig. 1).

Carlo Filangieri (1784-1867) fu, a differenza del padre, sostanzialmente un militare. Gli interessi paterni, tuttavia, rivolti alla teorizzazione di nuovi sistemi educativi, vengono da lui raccolti e sviluppati. Nel 1831, ad esempio, Carlo propone di dar vita, a Napoli, ad una scuola politecnica volta alla diffusione di conoscenze riguardanti la navigazione, l'astronomia, l'architettura e, in generale, manifatture e arti, supportata da gabinetti tecnologici, meccanici e chimici e da collezioni mineralogiche, zoologiche e di modelli di macchine industriali (fig. 2).

Il giovane Gaetano, grazie a questo contesto familiare, è immediatamente orientato alla concretezza, al confronto con i fatti ed alla messa a punto di soluzioni capaci d'incidere profondamente sullo sviluppo della società. Del resto, come è stato osservato da Renata de Lorenzo, i Filangieri rappresentano una di quelle famiglie di un «entourage nobiliare che praticano una socialità bifronte, radicate nella loro persistente collocazione cetuale, ma anche pronte alla ridefinizione dei propri ruoli in rapporto alle richieste del momento, fossero esse connesse ad un impegno illuministico di respiro europeo, o a compiti militari-amministrativi di impronta napoleonica, o ancora ad un protagonismo culturale napoletano nel processo di costruzione dell'identità italiana portato avanti dallo Stato unitario». È inoltre costante, nei Filangieri, «la tendenza a collocare e vivere la dimensione napoletana come europea, quasi naturalmente nel personaggio settecentesco, per legami personali e per processo di auto definizione di impostazione murattiana nel secondo caso, per un riscatto 'patriottico' nel terzo. Nel passaggio di generazioni



Fig. 1 - Scuola Napoletana, *Ritratto del filosofo Gaetano Filangieri*, sec. XVIII, Napoli, Museo Filangieri



Fig. 2 - *Carlo Filangieri Principe di Satriano*, Napoli, Museo Filangieri.

si profila solo in apparenza un progressivo restringimento della dimensione spaziale e della qualità dell'impegno, dall'ecumenismo settecentesco alla patria ottocentesca del regno autonomo, prima francese, poi borbonico, alla dimensione della città declassata e sofferente per la perdita di ruolo di capitale»⁴.

Sguardo europeo, impegno civile e un interesse costante per la tecnica e la formazione, soprattutto nel campo delle "arti" e delle "industrie", che sia il nonno che il padre avevano individuato come strumenti indispensabili per la crescita della società. La cultura "positiva" della sua famiglia, l'attenzione all'osservazione, al principio dell'evidenza di fatto e di ragione e, probabilmente, anche la condivisione di ideali politici, avvicinano il giovane Filangieri ad uno dei più significativi ricercatori napoletani, Carlo Troya. Appena ventenne, Filangieri è tra i componenti della Società Storica napoletana intento a rintracciare documenti per soddisfare il "gran bisogno di filologia" della nuova cultura storica. Sia pur con i limiti metodologici noti, la Società Storica napoletana fu il primo tentativo di realizzare una storia documentaria basata «sul fondamento dell'analisi critica della storiografia contemporanea agli eventi e ad essi posteriori, ma soprattutto sulla base di rigorose ricerche d'archivio, di indagini condotte nei vecchi monasteri e sull'esame comparativo e critico di ogni testimonianza – documento, luoghi e tradizioni – relativa ai fatti da accertare e narrare»⁵. La Società ebbe vita molto breve. Nata nel 1844 concluse le sue attività nel 1848. In questo stesso anno, il nome di Gaetano Filangieri appare tra i firmatari della petizione a Francesco II affinché fosse promulgata una costituzione al Regno. Poi, le tracce della sua presenza nella vita culturale e politica napoletana diventano estremamente scarse. Raffaele de Cesare ne *La fine di un Regno*⁶ precisa che, negli anni in cui il padre Carlo è luogotenente in Sicilia (1848-1854) – dove la famiglia recupererà ruolo e forza economica – il "bel figliolo" preferisce trascorrere il suo tempo tra Napoli e Parigi. Conviene dunque guardare alla capitale francese, dove rimarrà a lungo, soprattutto dopo l'Unità, per ulteriori indicazioni sul suo percorso formativo e per meglio cogliere la molteplicità di aspetti di una straordinaria fisionomia intellettuale.

UN NAPOLETANO A PARIGI

La Parigi che Filangieri vive, tra la fine degli anni 40 e gli anni 70, è un contesto particolarmente ricco e stimolante per un "dandy elegantissimo" che a Napoli rappresentava un "ruolo misto di Guermantes e di Swann"⁷. Nel suo archivio, fortemente orientato a documentare la fase più matura della sua vita, mancano testimonianze significative relative a questo periodo e diventa impossibile esser certi della trama di rapporti che riuscì a intessere. Si può solo dedurre, dai volumi conservati nella sua biblioteca, dalle scelte fatte in seguito e da alcune informazioni relative ai suoi acquisti, che il grande prestigio della famiglia, la vasta cultura e la ritrovata stabilità economica gli consentirono di entrare immediatamente in contatto con quelle nuove figure di appassionati intenditori che vollero investire in opere d'arte per circondarsi di pezzi unici e preziosi grazie ai quali ricostruire un passato "individuale e soggettivo", fornirsi di repertori d'esemplari per documentare un'epoca o dotarsi di modelli utili alla sperimentazione tecnica.

La ricchezza di questo ambiente è, ormai da tempo, oggetto di approfonditi studi. Gli uomini che lo compongono, "très particuliers et très intéressants" che non sono "ni des marchands, ni des experts"⁸, hanno gusti raffinati, esperienze diversificate e straordinaria attenzione al manifestarsi del passato nella testimonianza materiale degli oggetti. Essi sviluppano, pertanto, una piena coscienza della complessità del sistema delle arti. Nel clima di straordinaria trasformazione e crescita economica della Parigi di Napoleone III, vivaci sono le riflessioni sui metodi e gli obiettivi della storiografia (soprattutto della storiografia artistica); sulle funzioni dei musei e delle esposizioni; sul rapporto tra l'arte e l'industria; sulle finalità e le modalità della conservazione e del restauro dei monumenti. Molta



Fig. 3 – F. Saporetti, *Ritratto di Gaetano Filangieri*, 1888 ca., Napoli, Museo Filangieri

parte di questo dibattito è perfettamente in linea con la cultura di Filangieri ed egli lo recepisce con avidità e cognizione di causa. Il qualificato mercato antiquario parigino offriva inoltre ampi spazi d'azione e, grazie anche a smembramenti di grandi raccolte, consentiva veloci ricomposizioni d'importanti raccolte private. Nel campo dell'arte e del collezionismo, però, Parigi forniva soprattutto significativi esempi di tangenze tra patrimonio pubblico e iniziative private. Saranno queste, più d'ogni altra cosa, a suggerire a Don Gaetano in che modo mettere in atto gli insegnamenti del nonno e a trasformare in gesti concreti la volontà paterna di dare impulso alle industrie napoletane (fig. 3).

Tra le più note "tangenze" tra pubblico e privato c'è il Musée de Cluny, l'evocativo insieme di oggetti medievali e rinascimentali che, nel 1832, Alexandre Du Sommerard aveva allestito in una cappella gotica per ricreare un ambiente conforme allo spirito delle sue collezioni. Acquistata dallo Stato nel 1842, la raccolta venne aperta al pubblico nel 1844. Affidato alle cure di Edmond Du Sommerard a cui si affianca anche Albert Lenoir (figlio dell'Alexandre del Musée des Monuments Français), l'Hôtel de Cluny – straordinaria conversione di una collezione privata in un ambiente di grande prestigio storico al quale lavorò anche Viollet Le Duc – fu considerato una delle più utili risposte alla necessità della nazione. Percepito come l'eredità più diretta del Musée des Monuments Français che, proprio in questi stessi anni, veniva individuato come il punto di partenza del movimento di riscoperta del passato nazionale, Cluny soddisfaceva l'esigenza di "presentare alla Francia i ricordi riuniti della sua storia" e, contemporaneamente, dava l'avvio ad una nuova forma-museo caratterizzata dalla prevalenza di oggetti d'arte applicata, perfettamente conforme al bisogno, particolarmente sentito, di risollevarne il gusto del popolo e degli operai.

L'Hotèl de Cluny (poi statalizzato ed organizzato per esporre un sistematico campionario di usi e costumi medievali e rinascimentali, perfettamente coerente con il nuovo orientamento culturale francese che alla evocazione di personaggi leggendarî, preferiva puntuali cognizioni storiche) è solo uno dei tanti esempi dell'importanza dell'iniziativa privata per la Francia del XIX secolo. Essa permeava di sé molta parte degli interventi nel mondo dell'arte: creava musei, orientava la ricerca, individuava strategie d'azione finalizzate alla crescita economica del Paese. Agli inizi degli anni 60, ad esempio, per reagire alla notevole dispersione del patrimonio di modelli e saperi che il vivace mercato antiquario parigino stava favorendo, un sodalizio di privati dà vita all'Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie (1861). Dall'Union viene promossa la prima Esposizione di arti applicate all'industria (1861) alla quale fece rapidamente seguito una seconda (1863) il cui successo indusse i promotori a costituire una nuova Società per offrire agli artisti idonei strumenti di ricerca: «un musée rétrospectif et contemporain; une bibliothèque d'art ancien et modern, [...] des expositions de collections particulières présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie»⁹. Nella terza Esposizione, aperta nel 1865, l'Union, a tal fine, volle esporre il passato, il presente e il futuro. E per il passato, grazie anche ad autorevoli comitati e commissioni, determinante fu la collaborazione dei maggiori collezionisti che poterono rafforzare le loro esperienze reinserendole in un contesto storico generale. «I più significativi esemplari delle singole collezioni venivano valorizzati e riscattati dalla volubilità del mercato e si inserivano in un contesto pubblico che poteva esaltarne le qualità a paragone di testimonianze congeneri. D'altra parte la sezione retrospettiva delle belle arti aveva il compito di orientare la produzione contemporanea mantenendo intatti i propri valori storici, che furono ribaditi anche da un programma di conferenze affidate a specialisti». La collaborazione tra pubblico e privato venne ad intensificarsi nel 1867 quando, in occasione dell'Esposizione Universale parigina, fu realizzata la mostra retrospettiva *Histoire du travail* che veniva a valorizzare, ma in modo diverso, tutte le iniziative precedenti dal momento che il suo programma aspirava ad un orizzonte internazionale e mirava ad una dimostrativa classificazione di tutte le tipologie rappresentate da famosi esemplari di collezioni private, ecclesiastiche e comunali. L'intento generale era ovviamente quello di dimostrare il positivo legame tra la validità storico-artistica delle testimonianze del passato e l'industria contemporanea: «Faciliter, pour la pratique des arts et l'étude de leur histoire, la comparaison des produits du travail de l'homme aux diverses époque et chez les différents peuples: fournir au producteurs de toute sorte des modale à imiter, et signaler à l'attention publique les personnes qui conservent les œuvres remarquables des temps passés. [...] L'ampio arco cronologico stimolava a convalidare le mature ricerche sul Medioevo e sul Rinascimento e nello stesso modo a rendere più noti i più recenti interessi per tipologie del Sei e Settecento in un orizzonte che comprendeva non solo l'Europa, ma anche l'America centrale e meridionale, l'Egitto, la Turchia, la Cina e il Giappone. [...] In tal modo l'autorità di Alexandre Lenoir, dei Carrand, di Basilewsky e di Firmin-Didot, relativa ad avori, bronzi armi, sculture

del Medio Evo (fino al 1483) e del Rinascimento (fino al 1860), cedeva a collezionisti più vistosi (quali Rothschild e Spitzer) inclini a documentare i secoli successivi (fino al 1800) nei quali si affermavano anche raccolte molto specializzate (orologi, scatole, miniature, costumi, ventagli, biscuit). Ne risulta una disponibilità temporale e geografica che distingue i caratteri emergenti in una comprensiva universalità. [...] La varietà delle scelte implicava giustificazioni specifiche che potessero mettere in luce il filo storico delle varie tipologie. Le recensioni della "Gazette des Beaux-Arts" rivelano in questi anni da un lato la vastità dell'esemplificazione dall'altro la necessità di specificare caratteristiche tecniche e stilistiche»¹⁰. Cluny resta il riferimento costante, così come le collezioni più note che acquistano un valore documentario "equivalente alle testimonianze autorevoli di testi cavallereschi o alle descrizioni analitiche di documenti accreditati" e che consentono il rinverdire della tradizione archeologica francese che si pone a servizio degli amatori e delle manifatture moderne. Nel 1877, l'Union propone l'apertura di un nuovo museo, quello des Arts Décoratifs, e lo immagina, in stretta sinergia con Cluny, come un «musée des arts et métiers classé dans l'ordre chronologique avec toutes les productions artistiques qui y manquent et ayant en moins sa partie technique; aboutissant au musée de Cluny, qui serait l'ensemble décoratif et la conclusion de toute l'étude que présenterait la première partie de cette conception; ainsi ceux deux institutions s'expliquant l'une par l'autre formeraient un tout complet, qui serait le desideratum de l'instruction artistique et que nous proposons de créer»¹¹.

L'anno dopo, a Napoli, Filangieri, guardando quasi sicuramente a questa proposta sinergia, acquisirà la Presidenza del Comitato per l'istituzione di un Museo artistico-industriale e, poco dopo, darà inizio alla creazione del suo singolare museo.

IL RITORNO A NAPOLI. L'ESPOSIZIONE DEL 1877, LA NASCITA DEL MUSEO

Il Museo artistico industriale di Napoli, voluto da Francesco De Sanctis, presieduto da Filangieri e organizzato da una commissione composta, tra gli altri, da Domenico Morelli, Demetrio Salazarò e Filippo Palizzi, venne fondato nel 1878 per «concorrere all'istruzione di artisti e artigiani e promuovere l'operosità delle arti e delle industrie nonché nobilitarne il gusto rendendo più universale la cultura artistica, ed essere così fattore non solo di maggiore e migliore produzione e quindi ricchezza, ma anche uno dei mezzi più efficaci per ridestare in Italia quel germe tutto suo industriale, artistico, decorativo, dando incremento e impulso a stupende tradizioni di lavoro»¹². Facevano parte del museo oggetti d'arte applicata antichi e moderni; una biblioteca, una collezione di disegni e fotografie, quattro scuole (disegno e colorito, plastica ornamentale, decorazione architettonica industriale, decorazione industriale) e quattro officine (ceramica, stipperia, lavorazione in bronzo e altre leghe metalliche, orificeria). Dando rilievo all'educazione del gusto ma anche al legame con la macchina da conoscere e utilizzare, il Museo Artistico industriale di Napoli è un interessantissimo ibrido capace di riunire in sé le due diverse necessità del tempo: l'istruzione industriale e il design. All'origine del suo progetto, com'è noto, c'è

l'Esposizione nazionale di Belle Arti tenutasi a Napoli nel 1877 e, soprattutto, la sezione di Arte Antica di cui Filangieri è Presidente e la cui collezione è parte fondamentale. A partire dagli anni '70 Filangieri è sempre più presente nella sua città natale. È probabile che su questa maggiore permanenza a Napoli abbia pesato anche la sconfitta della Francia a Sedan e la conseguente caduta di Napoleone III, ma non si può omettere di segnalare la straordinaria coincidenza tra gli interessi del Principe e il dibattito che negli anni '70 animava buona parte dell'élite culturale napoletana alla ricerca di nuove espressioni artistiche, moderni strumenti di educazione e aggiornati criteri di studio della storia. Il dibattito aveva avuto inizio nel 1861 a Firenze, dove si cominciarono ad avviare iniziative espositive che in qualche modo potessero conciliare i vari settori della produzione italiana (agricolo, industriale e artistico) anche al fine di dar vita ad una sorta di prova generale «perché questo regno possa presentarsi convenientemente a quella di Londra già decretata per l'anno successivo». In seguito alla presenza italiana a Londra, che comportò la consapevolezza dell'impossibilità dell'industria italiana a reggere il confronto con quella delle altre nazioni, venne la proposta di Giuseppe Devincenzi d'istituire, a Torino, il "Real Museo Industriale" e s'intensificò il dibattito sulla necessità d'istituire in Italia musei d'arte e industria¹³.

A Napoli, dove già da tempo erano emerse proposte in tal senso, il dibattito cresce a partire dal 1871. In occasione del VII Congresso Pedagogico Italiano tenutosi in città proprio in quell'anno, la *Commissione intorno al disegno* ribadisce la necessità di un nuovo museo industriale: «una biblioteca delle arti industriali, i cui libri sono gli stessi lavori e prodotti, e le loro riproduzioni grafiche e plastiche fatte con tutti i mezzi e trovati che la civiltà odierna possiede. La distinzione per categorie ed epoche ne facilita lo studio ed il riscontro. Il voto è che queste biblioteche siano, per quanto è possibile, ricche, complete e ordinate, sì che rispondono a tutt'i bisogni da' primi rudimenti, fino agli ultimi sviluppo dell'inventiva». Le idee progredivano e prendevano forma. I fatti seguirono poco dopo. Napoli, dov'era fallita l'ipotesi di un'Esposizione da tenersi nel 1866 o nel 1867, viene individuata, nel 1874, come sede della Terza Esposizione Artistica Nazionale (Arte antica e arte moderna) e del III Congresso Artistico. L'evento, che doveva esser degno "di Napoli e dell'Italia", diede il via, anche indirettamente, a diverse azioni tutte fortemente orientate al rafforzamento dell'immagine della città essendo sin d'allora molto chiaro quanto l'occasione delle esposizioni nazionali italiane, straordinarie vetrine della borghesia al potere, fossero un vero e proprio terreno di confronto tra grandi centri urbani. Nel 1874, anno in cui viene istituita la Commissione Promotrice per la Esposizione di Belle arti, il Municipio di Napoli si dota di una Commissione Conservatrice Municipale per tutelare "stemmi, iscrizioni e monumenti che abbiano attinenza alle nostre antiche istituzioni", "studiare il modo onde questi monumenti [...] diventino più visibili" e indagare "nell'Archivio Municipale tutti i documenti concernenti la storia civile di questo municipio". L'anno successivo, precisamente il 26 dicembre 1875, viene istituita la Società Napoletana di Storia Patria con lo scopo di "pubblicare i documenti inediti e di promuovere gli studi di

storia patria Napoletana”¹⁴. I protagonisti di entrambe le istituzioni sono tutti all’interno del Comitato promotore dell’Esposizione. La città, la sua storia, la sua produzione artistica e industriale passata e presente sembrano essere, finalmente, elementi dominanti nella politica governativa e locale. La grande esperienza europea in generale e francese in particolare avevano sicuramente rafforzato la fiducia di Filangieri nel valore dell’Esposizione come coagulante politico, occasione di rilancio economico e spazio per istruire e aggiornare le masse popolari soprattutto in direzione di quel sapere tecnico e industriale che aveva animato le azioni paterne. Egli dovette anche intuire, e questo spiega ancor di più l’impegno profuso e la quantità di opere messe a disposizione, quanto la storia delle Esposizioni fosse anche «storia stessa d’Italia, della sua borghesia e dei vari gruppi di potere, in gara, se non in conflitto, fra di loro; è la storia della sperequazione fra nord e sud e dei tentativi, vani, da parte della forza attiva e consapevole del meridione di riscattarsi, di porsi alla pari, colmando col desiderio l’inesistente volontà politica».

Filangieri aveva vissuto da protagonista il declassamento dell’ex capitale e la conseguente perdita d’identità di una città ormai simile a tutte le altre. Ha, inoltre, la netta percezione del declino del potere nobiliare che deve ora puntare a nuove forme di sopravvivenza attraverso l’approfondimento di specifiche vocazioni personali, la frequentazione di luoghi emblematici e cavalcando una dimensione europea. «È il simbolo di una nuova nobiltà che mantiene influenza, prestigio e potere grazie a virtù borghesi (ricchezza, cultura, attività, storia), di una nobiltà che si trasforma da titolo onorario a nobiltà di qualità, conquistata giorno per giorno e che si riqualifica nell’essere magna pars di quel processo di costruzione dello stato unitario attraverso la storia patria». Filangieri che, come racconta Lylicus si era “tolto” dalla vita politica per iniziare “incessanti peregrinazioni attraverso tutti i più cospicui centri d’Europa ” e “starsi ogn’ora tra artisti ed industriali, a consacrarsi in una parola, con integrità di propositi a tali discipline”¹⁵, è tra quanti perseguono l’obiettivo di “vedere rifiorire le patrie industrie e rendere meno sconsolato di amarezze ed angustie il lavoro dell’operaio, men triste e severa la sua sorte”. L’Esposizione Nazionale napoletana, dichiaratamente orientata al rapporto arte e industria, supportata da una cerchia di archeologi, artisti, eruditi, amatori e collezionisti, sembra essere l’occasione più giusta per un nuovo piano di rinascita. Essa, inoltre, ripropone con forza l’idea, a lui particolarmente cara, dell’esposizione degli oggetti d’arte del passato come “documenti” e fonti per la discussione di una molteplicità di tematiche relative al mondo dell’arte che s’intendono trattare nel contemporaneo VII Congresso artistico: lo studio dell’arte medievale nelle regioni meridionali; le origini e le differenze delle scuole di pittura in Italia; i ruoli e i compiti delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti e le modalità di restauro dei monumenti d’arte medievali e moderni.

Filangieri, almeno inizialmente, non appare tra i componenti del Comitato promotore dell’Esposizione. Verrà chiamato in seguito per la quantità d’oggetti d’arte che possiede e che mette immediatamente a disposizione per la mostra di arte antica. È probabilmente per questo motivo che riuscirà ad acquisire subito un ruolo di grande rilievo ma,

come si diceva prima, è proprio dalla sua adesione a questa nuova iniziativa napoletana che partiranno le successive imprese: il Museo Artistico Industriale con le Scuole Officine, la ricerca di *Documenti*, il Museo Filangieri. La sua raccolta, unita a quelle di Giovanni e Pasquale Tesorone, del Duca di Martina e di Giulio Sambon (tutte presenti all'Esposizione di arte antica) finirono per dare ampia preminenza alle "arti industriali" e a trarre quindi "nel mondo dei fatti pratici" la fondazione del Museo Artistico Industriale di Napoli. Sottolineando la limitata potenzialità espressiva e formativa dei "tesori d'arte" non orientati alla pubblica utilità, Filangieri, proprio riguardo all'Esposizione, scriverà in seguito: «si pensò che i migliori tesori dell'arte che giacevano poco meno che ignorati presso i privati cittadini erano stati recati alla mostra solo per onorare il nome napoletano, quanto maggiormente si sariano prestati se avessero dovuto servire al risorgimento di quelle industrie artistiche che fanno ancora desiderare in Europa i suoi prodotti ora purtroppo diventati solo una ricordanza presso di noi»¹⁶. Da questa consapevolezza, unita alla lezione familiare e a quella francese sull'importanza della collaborazione pubblico/privato, l'impegno come Presidente del Museo Artistico - Industriale e, soprattutto, la donazione della raccolta e l'istituzione del Museo a lui intitolato.

La donazione, lo si rileva dallo statuto, ha come obiettivo principale "lo studio e l'educazione di artisti ed operai tanto nelle arti maggiori che nelle minori". Il museo Filangieri, ed è questa la ragione principale della sua nascita, è il luogo dove studiare e copiare il passato da prendere a modello. Istituzioni ed azioni, solo apparentemente diverse, sono unite, grazie a Don Gaetano, da uno stesso obiettivo: fare del museo, della ricerca storica e della comunicazione (verbale e non) dei risultati un'occasione di studio e di crescita della città.

Gli oggetti, i monumenti, i documenti venivano recuperati, salvaguardati ed esposti perché connubio di varie esperienze e competenze, tramite di comunicazione e di trasmissione del sapere. È in funzione di questa continuità tra passato e futuro che i rappresentanti dell'aristocrazia raccoglievano documenti, ricostruivano genealogie e gruppi familiari, ma recuperavano anche altri mondi scomparsi. In questo modo i nobili tutelavano la propria autorevolezza, la usavano nella società e contribuivano alla costruzione di una nuova cittadinanza fatta di valori condivisi, di una cultura comune, della coscienza di appartenere ad una comunità politica e, soprattutto, di memoria collettiva. La storia, intesa come disciplina storica, è ampiamente coinvolta nella fabbricazione di questa memoria collettiva. Il passato serve a costruire il nuovo presente, la memoria collettiva, che esiste anche attraverso

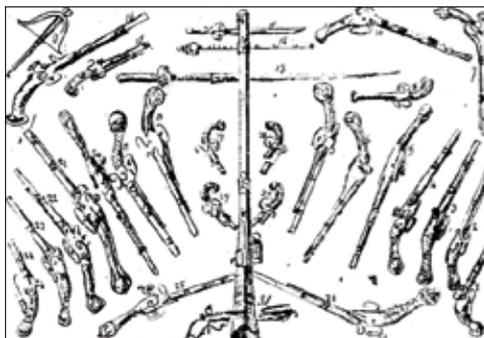


Fig. 4 - Disegno della Vetrina XII, particolare del Libro di appunti, disegni, disposizione delle vetrine del Museo nella sua formazione, Napoli, Museo Filangieri

immagini e miti, deve essere alimentata con il concorso e con l'azione umana. La famiglia Filangieri, che si estingue in Gaetano, può divenire, con scelte oculate, parte di questa memoria: «E quando io rientro nelle mie stanze – scriverò in seguito – e vedo le mie mura denudate di oggetti di arte e di tutte quelle opere che avevano riempito il vuoto e la solitudine della mia dimora di celibe – dalla giovinezza man mano fino all'età più che matura – io anzi che sentir pena ho l'animo pieno di gioia pensando che questi quadri che [...] queste collezioni resteranno qui per lunghi e lunghi anni non oso dire a decoro del paese ma almeno come studio delle arti maggiori come delle minori. Sento come affermarsi (ed in questo senso il museo è anche memoria familiare *nda*) come una ed onorata discendenza che conserverà il nome Filangieri in modo onorevole»¹⁷ (fig. 4).

¹ Riassumo, in questo mio intervento, il contenuto di due mie monografie sul Museo Filangieri. La prima, *Il Museo Filangieri*, pubblicata per Guida editori, Napoli 1988 e la più recente *La Forma delle Idee*, Luciano Editore, Napoli 2011. Rimando a questi due volumi per le appendici documentarie, la bibliografia ed eventuali ulteriori approfondimenti.

² Bozza di donazione del Museo Filangieri del 18 novembre 1881. Il documento è riportato in N. Barrella, *La forma delle idee.* cit. p. 201.

³ G. Filangieri, *La Scienza della legislazione*, II ed. siciliana, Catania, 1833, Libro IV, T.VIII, p. 20.

⁴ R. de Lorenzo, *Introduzione*, in G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti, le industrie delle province napoletane*, rist. anast., Napoli 2002, vol. I, pp.VIII-IX.

⁵ Su questi argomenti e per ulteriori riferimenti bibliografici cfr. N.Barrella, *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi della studio sull'arte a Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento e il ruolo di "Poliorama Pittoresco"* in R. Cioffi-A. Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, 2007, pp. 21-34

⁶ De Cesare R., *La fine di un regno*, Roma, 1975

⁷ Così lo definisce Elena Croce ne *La patria napoletana*, Vicenza, 1974, p.130.

⁸ D. Levi, *Connaisseurs français du milieu de XIXe siècle*, in AA. VV, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008. A questo testo si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici e per approfondimenti sul contesto politico e culturale parigino in cui visse Filangieri.

⁹ Su questi argomenti cfr. P. Barocchi- G. Bertelà, *La genesi della Collezione Carrand (1820-1888)* in *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand, 1889-1989*, Firenze 1989, pp.39-131

¹⁰ P. Barocchi – G. Bertelà, *op.cit.*, p. 52.

¹¹ *Ibidem*

¹² G. Filangieri, *Il Museo Artistico-Industriale e le scuole Officine in Napoli. Relazione a S. E. il Ministro della P. I.*, Napoli, 1881,p.5.

¹³ Su questi temi e sul successivo Congresso Pedagogico rimando a N. Barrella, *Il Museo Filangieri*, cit. ; E. Alamaro (a cura di) , *Il sogno del principe*, Firenze 1984; Id. (a cura di), *Il ritorno del Principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle Scuole Officine del Museo Artistico Industriale di Napoli (1885-1924)*, Napoli 1990; L. Arbace, *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*, Napoli 1998; G. Salvatori, *Il museo Scuola Officina nel dibattito tra arte e industria a Napoli nelle testimonianze di Giovanni Te-*

sonone ed Enrico Taverna (1877-1912) in V. Terraroli, F. Varallo, L. de Fanti, *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2001.

¹⁴ Sulla Commissione Municipale e sulla Società napoletana di Storia Patria cfr. N. Barrella, *La tutela dei monumenti nella Napoli postunitaria*, Napoli 2006 e Ead., "Per la storia, le arti e le industrie": metodi ed obiettivi della ricerca di Gaetano Filangieri nella Napoli di fine ottocento, in G. Filangieri, *Documenti... cit.*, vol. I, pp. XXXVI-LXXI.

¹⁵ Lylircus (E. Cerillo), *Profilo biografico di Gaetano Filangieri*, Napoli, 1882

¹⁶ G. Filangieri, *Il Museo Artistico Industriale di Napoli. Relazione con una ministeriale e lo statuto*, Napoli 1879.

¹⁷ E' una riflessione del principe Filangieri tratta da una miscellanea di appunti del 1882 (Archivio Museo Filangieri, senza collocazione).

Kalsa

ELIA INTERGUGLIELMI A PALAZZO MIRTO E ALTRI EPISODI DECORATIVI DEL SETTECENTO

Gaetano Bongiovanni

Tra i pittori attivi in Sicilia tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni dell'Ottocento una delle figure più complesse è certamente quella di Elia Interguglielmi (1746-1835), pittore di nascita e formazione napoletana, trasferitosi ben presto a Palermo¹ e attivo per prestigiose committenze sia aristocratiche che religiose. Sebbene influenzato, già alla fine degli anni '80, dal gusto neoclassico, vivacemente sollecitato nella capitale viceregia dalla fuggiasca corte borbonica, difficilmente saprà rinnegare le sue matrici compositive e stilistiche tardo-barocche. Infatti attraverso le opere del suo catalogo, costituito principalmente da pale d'altare, da decorazioni ad affresco e non raramente a secco, da disegni, come pure da interventi per apparati effimeri, appare agevole rintracciare il legame con il tardo-barocco diffuso a Palermo da Vito D'Anna e dalla sua considerevole scuola, ma soprattutto con quello originato dalle esperienze visive e di formazione maturate a Napoli. A ben vedere l'aspetto tardo-barocco non verrà mai trascurato da Interguglielmi e anche quando dipinge cicli decorativi di gusto neoclassico per palazzi e ville di Palermo e del suo *hinterland*, lascia sempre percepire il continuo riemergere di una tradizione pittorica più antica: entro un'impaginazione narrativa pienamente neoclassica si palesa il gusto del dettaglio e il *ductus* fluido della stesura pittorica che attonano ancora in gran parte al barocchetto. Ai miei precedenti interventi sul pittore², che hanno tratto avvio dalle pagine di Citti Siracusano dedicate a Interguglielmi e inserite nel fondamentale volume sulla pittura del Settecento³, intendo accostare in questa sede alcuni dipinti afferenti, in piccolo e per *exempla*, sia nel tema iconografico che nello stile, al vario articolarsi del suo catalogo, pubblicati da chi scrive solo recentemente⁴.

Due dipinti a pendant di forma ottagonale raffiguranti l'*Annunciazione* e il *Sogno di San Giuseppe* provenienti dalla chiesa di Santa Maria la Consolazione al Molo dei Padri Agostiniani e oggi presso la nuova chiesa intitolata a Nostra Signora della Consolazione, mostrano stilisticamente rapporti assai stretti con le tre pale d'altare dipinte nel 1782 raffiguranti *San Giuseppe e il Bambino*, *Madonna e Sant'Anna* e *Santa Rosalia scolpisce la lapide della Quisquina* della chiesa palermitana della Madonna degli Agonizzanti: opere permeate indiscutibilmente dal linguaggio tardo-barocco⁵. Da una rara fotografia d'archivio conservata presso i Padri Agostiniani di Palermo i due dipinti, finora inediti, si individuano nel vano del cappellone entro esili cornici decorative tardo-barocche realizzate dalla famiglia di stuccatori Castelli⁶.

Nell'*Annunciazione* possono leggersi sia influssi dalla pittura di Paolo De Matteis che di Vito D'Anna, in particolare proprio l'angelo annunciante appare assai vicino alle stesse figure dipinte negli anni della maturità proprio dal D'Anna, come ad esempio quello nella pala con i *Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio* già nell'Oratorio dei Musici e oggi nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis⁷. Invece nel *Sogno di San Giuseppe*

la figura principale è accostabile al *San Giuseppe e il Bambino* della chiesa degli Agonizzanti, soprattutto per l'articolato pannello formato da pieghe profonde animate da un chiaroscuro altrettanto intenso. Inoltre nel *San Giuseppe del Sogno* rivive la memoria del grande Settecento napoletano col richiamo alla nota pala di Francesco Solimena raffigurante *l'Immacolata Concezione fra i Santi Francesco d'Assisi, Chiara, Rosalia, Girolamo e Gennaro* datata agli anni 1710-14, della chiesa di San Francesco delle Cappuccinelle a Napoli⁸. Si veda la straordinaria omogeneità tra il putto stante vicino al San Gennaro e quello del nostro quadro che regge il bastone fiorito di San Giuseppe. La datazione delle due tele della chiesa di Nostra Signora della Consolazione può essere suggerita dalle opere di Interguglielmi per gli Agonizzanti, 1781 e 1782 o comunque in anni assai prossimi, probabilmente non oltre la metà degli anni '80 del XVIII secolo. La ripresa di influssi napoletani da parte dell'Interguglielmi attivo a Palermo dal 1767, anno che compare sul *San Nicola di Bari in gloria*⁹ della chiesa di Sant'Anna la Misericordia, lascia intendere la misura del suo "attaccamento" alle esperienze pittoriche della sua formazione¹⁰.

La firma del pittore e la data compaiono sul primo gradino di un'inedita pala con *Sant'Anna e la Vergine Bambina* della chiesa del Castello di Baida nei dintorni di Castellammare del Goffo, in provincia di Trapani: "Interguglielmi Pinx 1807". Nelle grandi tele a carattere sacro messe in opera dal 1801 al 1817 quali la *Deposizione e Anime purganti*¹¹ (Bagheria, chiesa delle Anime Purganti), la *Presentazione al Tempio*, il *Martirio di San Lorenzo*¹² (Palermo, chiesa di Santa Rosalia a San Lorenzo) il *Volo di San Giuseppe da Copertino*¹³ (Ragusa Ibla, chiesa di San Francesco all'Immacolata) fino alle pale d'altare della chiesa madre di Capizzi¹⁴ con la *Madonna del Carmine*, *San Benedetto distrugge gli idoli* e la *Sacra Famiglia*, l'Interguglielmi mostra una stereotipia iconografica e stilistica che si connette ad una fase stancamente declinante e ripetitiva che lo porta a lavorare per committenze periferiche di ordini religiosi e confraternite, diversamente dalle pale dipinte dagli anni '70 agli anni '80 con "ben altra originalità e freschezza espressiva"¹⁵.

Da notare nel quadro del Castello di Baida il volto di Sant'Anna segnato dagli anni con modalità ritrattistiche e soprattutto il richiamarsi alla pittura novellesca per quel modo di concepire la scena entro architetture che delimitano e al tempo stesso qualificano lo spazio sacro. Probabilmente l'Interguglielmi avrà avuto modo di focalizzare il Novelli tardo della *Presentazione al Tempio* e dello *Sposalizio della Vergine* della chiesa di San Matteo¹⁶ e il *Martirio di Sant'Eulalia* di Gerardo Astorino¹⁷, un tempo nella chiesa eponima e oggi esposto alla Galleria Regionale di Palermo. L'ultimo dipinto si connette nella scelta del tema raffigurato e soprattutto nella collocazione a guisa di sovrapporta, alla stagione della decorazione per palazzi e ville di Palermo, espletata da Interguglielmi e non raramente con la collaborazione dei figli, soprattutto di Emanuele¹⁸, dalla metà degli anni '80 sino al 1806 quando interviene nel grande cantiere di Palazzo Butera. Si tratta di un olio su tela (fig. 1) raffigurante verosimilmente *Diogene* che regge una grande lampada accesa al centro di un edificio a pianta centrica, attorniato da numerosi personaggi di



Fig. 1 - Elia Interguglielmi, *Diogene*, 1813, Palermo, Palazzo Speciale-Montaperto di Raffadali

varia età ed estrazione sociale, ma tutti recanti il turbante e variamente affaccendati; in primo piano, su una roccia in controluce, due figure leggono un libro. Il dipinto, inserito come soprapporta di uno dei saloni del palazzo Speciale-Montaperto di Raffadali a Palermo, mostra un impianto chiaroscurale che può ben qualificarsi come scena teatrale. Infatti l'ambiente interno illuminato è in contrasto con l'esterno in cui la natura convive con il prospetto di un tempio classico timpanato: l'ambiente interno si configura pertanto come un proscenio. Probabilmente la scelta di raffigurare Diogene il Cinico¹⁹, da parte del committente aristocratico si coniuga a quella ricerca di verità e di virtù rappresentata pure dal filosofo greco con la lanterna accesa ma non possono escludersi anche altri significati massonici.

Il dipinto in primo piano a destra reca su una lapide dipinta l'iscrizione "Elias Interguglielmi Pinx 1813" e probabilmente segna anche la crisi delle grandi decorazioni in edifici aristocratici, per cui in questa fase estrema l'attività dell'Interguglielmi si volge a degli elementi di arredo minore come le soprapporte. In quest'opera la decorazione neoclassica espletata da Interguglielmi in oltre quindici anni di attività, costituisce di certo una linea-guida non solo sotto il profilo dei soggetti raffigurati ma anche per quella ricerca stilistica volta allo studio dell'antico.

Molto più articolato appare l'intervento di Elia Interguglielmi nel palazzo palermitano della famiglia Filangeri, principi di Mirto, del 1793, data peraltro presente nell'affresco centrale sulla volta della sala del baldacchino (fig. 2). Grazie ad una fortunata ricerca archivistica²⁰ sul fondo della famiglia, si apprende con certezza che la sua operatività



Fig. 2 - Elia Interguglielmi, Francesco e Gioacchino Navarra, *Volta del salone del baldacchino*, 1793, Palermo, Palazzo Mirto



Fig. 3 - Elia Interguglielmi, *Gloria del principe virtuoso*, 1793, Palermo, Palazzo Mirto

non si arresta al salone del baldacchino ma concerne anche due attigue sale: una totalmente riconfigurata nel corso dell'Ottocento (salotto "Pompadour") e l'altra, dedicata a Diana, con la figurazione al centro della volta di *Diana ed Endimione*.

Proprio la decorazione di questa sala era già stata attribuita da Citti Siracusano a Interguglielmi²¹, attribuzione ora avvalorata dalla documentazione archivistica. Le notizie documentarie ora rinvenute confermano che le scene figurate sia di quest'ultimo ambiente che del salone del baldacchino sono di Interguglielmi, mentre i dipinti ornamentali – un repertorio straordinario di grottesche, di elementi fitomorfi e di altro ancora, ispirato all'antico - furono commissionati ai pittori ornatisti Gioacchino e Francesco Navarra, fratelli attivi spesso in équipe, e do-

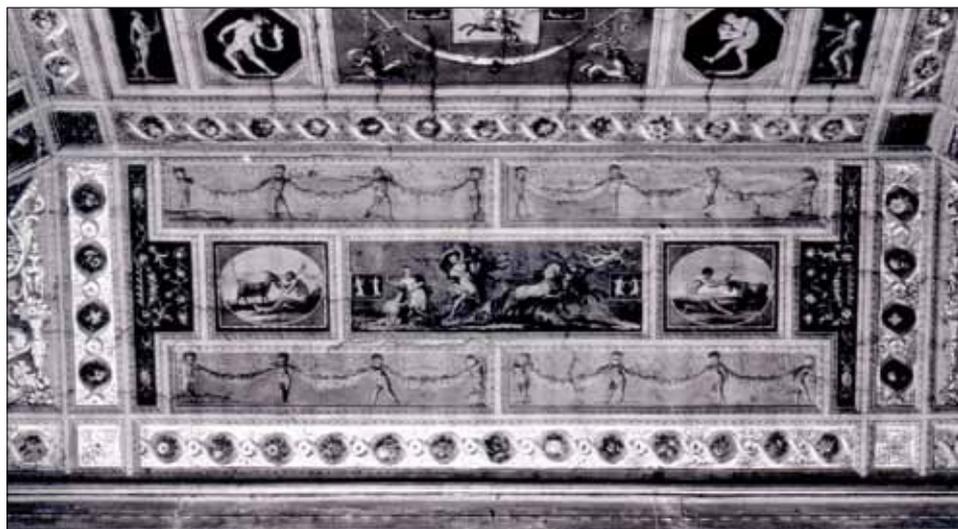


Fig. 4 - Niccolò Lapiccola, *Decorazione della stanza oggi detta "dei ritratti"*, part., 1771-73, Roma, Palazzo Borghese

cumentati finora per attività svolte a Palermo tra il 1806 e il 1825, quando Francesco esegue alcuni lavori per l'apparato effimero innalzato in occasione delle esequie di Ferdinando I di Borbone in Cattedrale, sotto la guida di Nicolò Raineri, architetto del Senato palermitano²², e poi ancora in interventi presso il palazzo Reale di Palermo, in collaborazione con Giovanni Patricolo. Gioacchino Navarra inoltre appare documentato nel 1794, sempre in qualità di pittore ornataista, nel Palazzo Guccia Bonomolo a Palermo²³. L'attività di Interguglielmi per i Filangeri di Mirto si inserisce negli anni del principato di Bernardo Filangeri Montaperto, investito del titolo nel 1787, che ricoprì importanti cariche pubbliche: rettore dell'Ospedale grande, governatore del Monte di Pietà, pretore nel 1788 e infine, nel 1785, capitano di giustizia²⁴. In questi anni l'edificio viene interessato da una radicale trasformazione, forse la più importante dopo quella tardo-secentesca che per prima riunifica le varie costruzioni tardomedioevali e cinquecentesche, configurandole in funzione di "palazzo nobile"²⁵. Più che l'articolato e consequenziale rapporto tra ingresso, cortile, scalone e saloni l'intervento commissionato da Bernardo Filangeri si caratterizza per l'organizzazione degli spazi del piano nobile con la realizzazione di *enfilade* di ambienti: quest'ultimo aspetto presente in gran parte nell'edilizia aristocratica del Settecento "entra in conflitto con la tradizionale idea di palazzo inteso come blocco cubico ... con l'aggiunta di diramazioni contenenti nuovi spazi dedicati alla vita sociale ..."²⁶. In molti altri casi, e qui rientra quello di palazzo Mirto, lo sviluppo dei saloni viene creato all'interno degli impianti costruttivi più antichi e pertanto gli ambienti dedicati alla vita privata vengono creati ai margini delle nuove *enfilade* e spesso spostate al piano superiore. Il contratto relativo alla decorazione della "Camera dello stirato", così definita nei documenti, ossia la sala del baldacchino, circoscrive l'intervento che dovevano realiz-

zare i fratelli Francesco e Gioacchino Navarra "adornisti" da cui si evince che questi ultimi dovevano lavorare contestualmente al pittore di figura Elia Interguglielmi. Solo per fare un esempio: "... nel fascione che fa da banconata di detto antico disegno si dovrà sostituire il nuovo arabesco ... intrecciato con pottini che vasa scherzando in corso di detto arabesco con un vaso greco in centro ove appoggia una figura da farsi dal figurista"²⁷. La documentazione ora reperita consente di delimitare l'intervento di Interguglielmi entro l'attività di pittore di figura e certamente l'aspetto neoclassico, rimarcato dalla storiografia, sia relativamente alla sala del baldacchino che a quella di Diana, va in certo qual modo ridimensionato. Non più quindi un Interguglielmi "affascinato dalle stampe ercolanensi e dal classicismo *à la grecque*"²⁸ ma l'esperienza di un pittore di transizione fra due fasi stilistiche che lavora in un contesto culturale e di committenza inequivocabilmente permeato dal nuovo gusto neoclassico, sebbene la propria formazione tardobarocca tenda a riaffiorare. Il grande salone del baldacchino presenta sulla volta, come quadro riportato, la *Gloria del principe virtuoso* (fig. 3), nelle sembianze di Bernardo Filangeri, con l'apposizione della firma e della data 1793. Quest'opera, tuttavia, si mostra ancorata a modelli tardobarocchi, con le principali figure poste su diagonale, non solo di matrice napoletana ma con rapporti non superficiali nei confronti dell'ambiente pittorico palermitano del tempo come suggeriscono non solo alcuni scoperti riferimenti a Vito D'Anna e altri a Gioacchino Martorana²⁹. Il documento del 16 maggio 1793 da cui apprendiamo che il pittore ebbe un pagamento, probabilmente parziale, di onze 90, svela anche il programma iconografico del salone con le figure allegoriche dipinte a chiaroscuro della *Teologia, Giustizia, Poesia e Filosofia* "come si ritrovano nelle carte d'Urbino" mentre le sopraporte - olio su tela - dovevano contenere le tele con la *Prudenza che abbraccia l'amicizia* con due puttini, la *Fedeltà e la Costanza*, poi la *Speranza*, l'*Opulenza* che tiene una corona poggiata ad una cornucopia, la *Nobiltà*, la *Pace* coronata di spighe, lo *Studio* allegoricamente raffigurato da un giovane con libro, una candela e un gallo e infine l'*Onore*. L'esplicito riferimento ai modelli di Raffaello per l'Interguglielmi è probabilmente mediato dalle stampe di traduzione e probabilmente da quelle di Giovanni Volpato, incisore veneto, attivo a Roma dal 1770-1771³⁰. L'Interguglielmi guarda non solo all'ambiente romano per il classicismo raffaellesco ma anche per la pittura decorativa contemporanea: infatti non sono da sottovalutare le analogie davvero straordinarie tra la sala detta oggi "dei ritratti" di Palazzo Borghese (fig. 4) con il dipinto di *Cerere davanti al Concilio degli Dei* inserito nella partizione centrale e tutta una decorazione di fregi e riquadrature neoclassiche tutt'intorno. Tutto l'insieme decorativo è opera del pittore di origine crotonese Niccolò Lopiccola del 1771-73 "dove egli fece sfoggio di un repertorio di motivi ornamentali ripresi dall'antico di cui era raffinato esecutore"³¹. Considerato che le imprese decorative di Casa Borghese, sia del palazzo di città che della villa suburbana, non rimanevano privi di eco negli ambienti artistici della città pontificia, bisognerebbe indagare attraverso quali canali l'Interguglielmi ne sia venuto a conoscenza: potrebbe trattarsi di riproposizioni grafiche, anche se non appare ardito ipotizzare un viaggio a

Roma del pittore tra la fine degli anni '70 e il decennio successivo. Sempre la ritrovata documentazione d'archivio indica che a supervisionare i lavori decorativi di Interguglielmi e dei fratelli Navarra fu l'architetto neoclassico Teodoro Gigante, nipote del più noto Andrea, e architetto di fiducia dei principi di Trabia. Di Teodoro Gigante³² ho già ricostruito l'attività mettendo in evidenza soprattutto i suoi progetti a Villa Trabia a Bagheria in cui interviene con storie mitologiche (*Scene di Ercole*, e la *Pittura incoronata da Apollo*) Elia Interguglielmi nel 1796. Decorazione quest'ultima che presenta delle



Fig. 5 - Elia Interguglielmi, *Diana ed Endimione*, 1793, Palermo, Palazzo Mirto.

straordinarie affinità con quella di Palazzo Mirto, precedente di soli tre anni. Il riquadro con *Diana ed Endimione* (fig. 5), sulla volta della sala omonima, benché nello stato attuale di conservazione presenti consistenti ridipinture, appare correlato, almeno nella figura di Diana, al disegno acquerellato con una *Allegoria del tempo che scopre la verità* (fig. 6), della raccolta di disegni e stampe della Galleria Regionale di Palermo che conserva circa trenta fogli riconducibili a Elia Interguglielmi e al suo stretto ambito familiare. Il disegno, databile entro il 1790, ed in particolare la figura della *Verità*, verosimilmente costituì un modello per la composizione del volto di *Diana* del dipinto di Palazzo Mirto, sebbene qui l'artista riproponga schemi tipologici assai convenzionali³³.

A conclusione di queste note su Interguglielmi a Palazzo Mirto occorre una precisazione per quel che riguarda la tecnica pittorica adottata. Ne forniscono notizia sia la ritrovata documentazione d'archivio sia Agostino Gallo che verosimilmente conobbe il pittore Interguglielmi e nell'estensione di una sua breve biografia ricordò la pittura di "diversi quadri a secco nelle volte, e nella parete dell'appartamento nobile del conte di S. Marco"³⁴. Non si tratta quindi di interventi ad affresco in quanto tra la fine del Settecento e tutto l'Ottocento in Sicilia si prediligono quindi le tecniche a secco i cui pigmenti sono formati con calce o latte di calce, ma sulla parete o soffitto l'intonaco era asciutto. Quest'ultima tecnica viene definita per lo più "a mezzo secco". Pertanto il pittore aveva la possibilità di interventi, anche minimi, di completamento che la tecnica ad affresco, una volta asciugato l'intonaco, non avrebbe potuto consentire.

Mi sia concesso di ritornare in questa sede ad un mio studio condotto nel 1993 riguardante la Chiesa Madre di Villafraati dove, grazie al reperimento di una completa serie archivistica, gli atti del notaio Francesco Tugnini, è stato possibile ricostruire l'edificazione della fabbrica fino alla dotazione delle pale, delle sculture e degli arredi liturgici d'argento³⁵. L'architettura e tutto il complesso decorativo sono in stretta correlazione al principe di Mirto Vincenzo Filangeri e Cottone che volle coinvolgere per la Chiesa del suo prediletto



Fig. 6 - Elia Interguglielmi, *Allegoria del Tempo che scopre la Verità*, entro il 1790, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto disegni e stampe

feudo di Villafrati tutta una serie di artisti del medesimo ambito stilistico tardobarocco che erano meno coinvolti nei grandi cantieri settecenteschi palermitani e avevano pertanto la possibilità di operare in un centro di provincia. Si tratta dell'architetto Nicolò Anito, dei pittori Giuseppe Vinci, Mariano Randazzo, Antonio Guastafarro, di uno scultore come Antonino Barcellona, dell'intagliatore Franco Di Martino, del marmoraiio Gaspare Lo Re di Castronovo e di tutto un gruppo di argentieri tra i quali si menziona, per brevità, solo Francesco Mercurio. Questa committenza per la Chiesa di Villafrati svoltasi in un periodo

di poco superiore ai quindici anni ha prodotto un'opera omogenea in tutte le parti che si iscrive nella fase tarda del barocco siciliano ma soprattutto in questa sede occorre richiamare che il vero regista di questa operazione è stato il principe di Mirto, signore di Villafrati, nonno di quel Bernardo Filangeri raffinato committente di Elia Interguglielmi per il suo palazzo palermitano. Evidentemente anche nella storia della committenza artistica si può rintracciare una rilevante continuità.

Si vuole portare ora l'attenzione anche su due cicli decorativi di cultura pittorica tardo-barocca ricadenti nel medesimo quartiere della Kalsa la cui importanza è strettamente correlata all'esigua fortuna critica, pertanto i nuovi spunti di interesse si configurano come premessa per una loro più articolata riconsiderazione da parte della storiografia artistica.

Il primo ciclo, costituito in realtà da due affreschi dello scalone e del salone-dormitorio del convento di San Francesco d'Assisi, sede principale dei francescani conventuali di Palermo, riguarda un momento significativo dell'attività di Olivio Sozzi frescante, con una cronologia che non oltrepassa lo schiudersi degli anni '50 del XVIII secolo, che precede appena l'influsso esercitato sul Sozzi dai modelli compositivi e dalle idee pittoriche del più aggiornato Vito D'Anna³⁶, peraltro genero del pittore, in quanto marito della figlia Aloisia. Il riferimento attributivo proposto da padre Filippo Rotolo³⁷ si rapporta anche alle fasi costruttive degli ambienti conventuali a seguito dell'incendio del 1701, cui si aggiunsero i guasti del terremoto del '26. Fra' Giuseppe Ferrigno, francescano e architetto del convento, coadiuvato dal più noto Paolo Corso, pure architetto, redige i disegni preparatori comprensivi dei preventivi di spesa per il grande refettorio e l'erezione del dormitorio-salone. Il 17 settembre 1729 l'incarico viene dato al mastro muratore Giuseppe Cancila *alias* Montaquila e poco dopo nel cantiere viene documentata l'operatività del marmorario Giuseppe Allegra. La prima relazione dei lavori eseguiti fu pertanto firmata dai citati Ferrigno, Corso e da Gaetano Vivaldi, capo mastro della città di Palermo. La costruzione, almeno nelle sue parti principali era quasi conclusa nel gennaio del 1748 e il 21 febbraio del 1750 il capomastro della città Gaetano Vivaldi redigeva i capitoli "da osservarsi ... per perfezionare tutti abbellimenti che compongono il nuovo dormitorio di questo convento"³⁸. In questo momento potrebbe collocarsi la commissione dei due affreschi raffiguranti *l'Immacolata* (fig. 7) e *San Francesco d'Assisi in gloria* (fig. 8), rispettivamente su una volta dello scalone monumentale e nel dormitorio.

In questi due dipinti, la cifra stilistica del pittore, appare profondamente alimentata da Sebastiano Conca per quel che riguarda il solido impianto plastico e da Corrado Giacquinto per la raffinata e monumentale scansione dei piani, oltre che per i panneggi opulenti che tuttavia lasciano intuire la sottostante anatomia dei corpi. Aspetto quest'ultimo ben presente nella pala di *Sant'Agata* della chiesa di Santa Maria la Latina di Agira, della quale si conosce una riproduzione grafica di Francesco Sozzi³⁹, figlio di Olivio e pure pittore. Le esperienze esperite nel cantiere della chiesa dell'Immacolata Concezione a



Fig. 7 - Olvio Sozzi, *Immacolata*, Palermo, Convento di San Francesco d'Assisi.



Fig. 8 - Olvio Sozzi, *San Francesco d'Assisi in gloria*, Palermo, Convento di San Francesco d'Assisi.

Porta Carini, con arditi tagli compositivi sottinsù, si veda in particolare il riquadro mistilineo con *Ester ed Assuero*⁴⁰, in cui, per il tramite del Giaquinto, Sozzi si accosta all'ambiente napoletano e soprattutto alla cerchia del Solimena, sono quindi messe a frutto nell'*Immacolata* e nel *San Francesco* del convento dei frati minori conventuali, entrambe col piede destro in scorcio prospettico. Proprio il *San Francesco* consente di avanzare un rapporto, più compositivo che stilistico, con un'altra committenza francescana: l'affresco del sottocoro della chiesa di Sant'Antonio da Padova, annessa al convento dei frati minori a Palermo, con *Sant'Antonio in gloria*, del 1718 circa, straordinario dipinto del fiammingo Guglielmo Borremans, caratterizzato da "brio e dinamismo"⁴¹.

Si tratta di una indicazione della committenza oppure di una scelta del Sozzi rivolta ad una composizione di notevole impatto visivo in cui figure e spazialità si integrano sapientemente, producendo un risultato tipicamente barocco di dilatazione dello spazio reale? Le analogie riguardano pure la sorprendente affinità compositiva dei due santi francescani in gloria, come alcune figure angeliche che vi ruotano intorno.

Il secondo ciclo riguarda una sorprendente decorazione pittorica realizzata ad affresco nell'ampia cripta della chiesa di Maria Santissima dell'Itria dei Cocchieri, sede dell'omonima confraternita fondata nel 1598, i cui confrati già nel Settecento, durante l'antica processione del Venerdì Santo indossavano le livree con i colori degli stemmi di Casa Branciforte (principi di Trabia e di Butera), di casa Filangieri principi di Mirto, di casa Settimo di Fitalia e di Giarratana, di casa Valdina, di casa Baucina nonché dei principi di



Fig. 9 - Ambito di Filippo Tancredi, *Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e anime purganti*, primo decennio del sec. XVIII, Palermo, Chiesa di Maria SS. dell'Itria dei Cocchieri, cripta.

Galati, dei conti di Mazzarino e dei principi di Scalea⁴². Il rapporto, anche se non diretto, con le famiglie più titolate dell'aristocrazia palermitana, verosimilmente ha consentito un certo agio ai membri della confraternita, che si riflette anche sull'apparato ornamentale della cripta. Tale ambiente, ampio e articolato su più livelli, con nicchie per l'esposizione dei cadaveri, presenta sulle pareti e sulle volte una serie di dipinti che afferiscono a due momenti caratterizzanti dello svolgimento della pittura tardobarocca palermitana. Solo in anni recenti gli studi hanno segnalato gli affreschi "realizzati in due momenti, uno tardo-seicentesco e uno settecentesco, per quanto sia possibile ipotizzare in questa prima fase anteriore ad un vero e proprio restauro... Come ipotesi di studio è possibile avanzare per le lunette un sia pur vago, ma stimolante riferimento ai modi, diffusi nella pittura palermitana della fine del Seicento, affini a quelli del Grano e del suo ambiente culturale"⁴³. In particolar modo gli affreschi delle lunette maggiormente leggibili sono tre: la *Madonna col Bambino, Santa Caterina d'Alessandria e anime purganti* (fig. 9), la *Madonna col Bambino, San Riccardo e le anime purganti* e *Cristo crocifisso con le anime purganti* e rimandano ad una fase stilistica di ambito palermitano riferibile al primo decennio del XVIII secolo, in rapporto con la cerchia del pittore di origine messinese Filippo Tancredi, artista che, insieme al Grano, porta la tradizione pittorica tardo-novellesca verso uno sviluppo barocco, arguibile non solo nella composizione delle figure ma anche nell'articolazione dell'immagine che ormai appartiene alla grande decorazione barocca. Il pittore di ambito tancrediano che realizza gli affreschi più antichi della cripta della chiesa



Fig. 10 - Pittore palermitano della seconda metà del sec. XVIII, *Anima purgante in catene*, Palermo, Chiesa di Maria SS. dell'Itria dei Cocchieri, cripta.

dei Cocchieri riecheggia alcuni quadri d'altare di Pietro Novelli, come ad esempio l'*Annunciazione*⁴⁴, già nella Casa Professa dei Gesuiti e ora nella Galleria Regionale di Palermo (inv. 5214), ma soprattutto sviluppa alcune composizioni di Filippo Tancredi in cui il naturalismo si muta in linguaggio barocco⁴⁵. Si vedano in particolare la *Madonna degli infermi* (Carini, chiesa Madre), la *Sacra Famiglia con Santa Teresa d'Avila* (Messina, Museo Regionale) e gli affreschi di soggetto teresiano della chiesa palermitana dell'Assunta, tutte opere del catalogo del Tancredi o altre del suo stretto ambito come il *San Francesco chiede la grazia della Porziuncola* della chiesa

Madre di Terrasini⁴⁶. La presenza costante delle figure delle anime purganti, sia negli affreschi del primo periodo che negli altri afferenti alla seconda metà del Settecento, palesa una scelta iconografica che simbolicamente lega il tema della morte a quello della redenzione. L'intervento della seconda fase, di minore qualità rispetto a quella più antica, attiene sempre all'ambiente palermitano della tarda scuola di Vito D'Anna e ha riguardato il corto vano presbiteriale sulla cui volta compare la *Trinità tra i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* e altre figure entro vele recanti un'*Anima purgante in catene* (fig. 10) e una *Figura di santo*. Sono inoltre da notare, della medesima fase decorativa, una assai guasta *Sacra Famiglia* e la decorazione di paraste, cornici e altri riquadri a finto marmo che richiamano alcuni aspetti del quadraturismo del secondo Settecento di gusto romano, diffuso nella decorazione di chiese e palazzi palermitani, grazie a Gaspare Furnagalli e non solo. Allo stato delle attuali conoscenze sulla pittura palermitana tardobarocca, gli affreschi del secondo Settecento, tuttora esistenti nella cripta possono accostarsi ad alcune opere certe di Gaetano Mercurio - allievo di Padre Fedele da San Biagio e successivamente a Roma intorno al 1750, nell'*entourage* del Conca, pittore attivo anche come frescante nel cappellone della chiesa del Noviziato dei Gesuiti⁴⁷, ma più fruttuosi confronti si possono proporre con le opere di Antonio Manno o a lui ampiamente riferite. Le figure tardo settecentesche dipinte nella cripta presentano sempre una morbida plasticità tuttavia circoscritta da una scura linea di contorno, di conduzione a volte un po' rigida, + che poi tende a smorzarsi nel più articolato contesto figurativo del riquadro, come in alcune prove del Manno. La diffusa e capillare decorazione tardobarocca nell'ambiente palermitano non si arresta quindi a chiese, cappelle, palazzi e ville

ma riguarda anche quello spazio, assai intimo, delle cripte: queste pitture assumono il significato di una "decorazione per la morte" come premessa alla redenzione. Occorre infine rimarcare che l'aspetto ornamentale della cripta della chiesa dei Cocchieri costituisce a Palermo una testimonianza pressoché unica.

Desidero ringraziare il Direttore della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Giovanna Cassata, con cui ho proficuamente lavorato in altri uffici della nostra amministrazione: il Centro Catalogo e la Soprintendenza per i Beni Culturali di Palermo. Tuttavia non posso non accostare al mio ringraziamento le amiche e colleghe Evelina De Castro e Maddalena De Luca, della stessa Galleria. Devo alla generosità di tutte loro se ho potuto ripercorrere, in questa sede, alcuni momenti delle mie ricerche su Elia Interguglielmi, Teodoro Gigante e la committenza Filangeri per la Chiesa Madre di Villafraati.

¹ Secondo una tradizione diffusa dalla letteratura artistica palermitana - verosimilmente scaturita da un accentuato campanilismo - l'Interguglielmi sarebbe approdato a Palermo attratto dalla fama di Vito D'Anna.

² G. Bongiovanni, schede II.35, II.39, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 182-187; Idem, *Un bozzetto inedito di Elia Interguglielmi*, in "Colapesce", almanacco di scrittura mediterranea, n. 2-3, 1996-1997, pp. 279-282; Idem, *Interventi nella Chiesa palermitana di S. Maria del Soccorso detta della "Mazza"*, in *L'architettura del Settecento in Sicilia*, a cura di M. Giuffrè, Palermo 1997, pp. 179-184, 393-394; Idem, *Interguglielmi Elia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma 2004, pp. 216-219.

³ C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 363-373.

⁴ G. Bongiovanni, *Nuovi contributi a Elia Interguglielmi*, in *Per Città Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 177-181.

⁵ Per la stessa chiesa, Elia Interguglielmi dipinse ad affresco sei scene sacre (*Circoncisione Assunzione, Visita a Sant'Elisabetta, Pietà, Annunciazione e Presentazione di Gesù al tempio*), realizzate nel vano del cappellone in un delicato monocromo grigio-argenteo su fondo azzurro, mostrando in questo intervento decorativo alcune suggestioni volte al neoclassico: il ciclo decorativo gli fu commissionato il 27 luglio del 1781. Cfr., oltre alla specifica letteratura su Interguglielmi, E. Lo Piccolo, *Per la storia della congregazione e della chiesa di Maria SS. degli Agonizzanti in Palermo*, in "Atti della Accademia di Scienze, Lettere e Arte di Palermo", serie V, vol. XV, a.a. 1994-95, parte II: lettere, pp. 171-219.

⁶ L'antica chiesa di Santa Maria della Consolazione ubicata nella contrada dei Quattro Venti o Consolazione iniziò a essere costruita nel 1513 su un terreno donato da Don Antonio Moncada conte di Adernò. Convento e chiesa - che costituivano l'insediamento fuori porta dei Padri Agostiniani - subirono una prima trasformazione barocca tra il 1676 e il 1713. Successivamente, nell'ultimo quarto del XVIII secolo, il vano presbiteriale o cappellone fu ulteriormente trasformato in senso tardo-barocco. Probabilmente a questa fase risale la commissione di Interguglielmi dei due dipinti gemelli. Cfr. G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo 1858, pp. 725-726; R. La Duca, *Architettura religiosa a Palermo (secoli XI-XIX)*, Caltanissetta-Roma 2011, p. 66. A seguito

della soppressione degli ordini religiosi nel 1866 chiesa e convento furono trasformati in quartieri militari. Il complesso fu completamente demolito intorno al 1950 per la creazione della centrale termoelettrica del porto, a sua volta demolita in anni recenti. Una parte delle opere recuperate sono state trasferite nella nuova chiesa di Nostra Signora della Consolazione, pure assegnata all'Ordine agostiniano.

⁷ C. Siracusano, *La Pittura del Settecento ...*, cit., p. 280, fig. 2.

⁸ Cfr. N. Spinosa, scheda 49, in *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Napoli 1994, pp. 234-235.

⁹ Il dipinto è stato restaurato nel 2011 da Agnese Nucatolo, con la direzione di chi scrive.

¹⁰ Un intervento, a carattere biografico, che illustra alcuni aspetti della sua formazione, si deve a E. Scaglia, *Un riesame della prima formazione di Elia Interguglielmi alla luce di nuovi apporti documentari*, in *Per Città Siracusano ...*, cit., pp. 171-176.

¹¹ L'opera è firmata e datata 1801: cfr. M.C. Di Natale, in *Le Confraternite ...*, cit., 1993, pp. 62-63.

¹² Cfr. F. Lo Piccolo, *In rure sacra: le Chiese dell'agro palermitano dall'indagine di Antonino Mongitore ai giorni nostri*, Palermo 1995, pp. 223, 231, 290.

¹³ Cfr. G. Barbera, scheda 15, in *Il "Santo dei voli". San Giuseppe da Copertino arte, storia, culto*, Napoli 2004, pp. 176-177, con bibliografia precedente. Tra i dipinti tardi di Interguglielmi si può segnalare inoltre *L'apertura del Parlamento nel Palazzo Reale di Palermo*, realizzato verso il 1802 e conservato presso il Palazzo Reale di Caserta. Nell'iscrizione Elia Interguglielmi viene qualificato come pittore storico: cfr. L. Bellofatto, scheda in *Far Parlamento*, a cura di S. Rossi e R. Capozzi, Roma 1998, pp. 93-94. Cfr. anche la scheda di F. Creta, in *Sicilia 1812: laboratorio costituzionale. La società la cultura le arti*, a cura di M. Andaloro e G. Tomasello, Palermo 2012.

¹⁴ Cfr. C. Siracusano, *La Pittura del Settecento ...*, cit., 1986, p. 364, che le data agli anni 1816-17.

¹⁵ G. Barbera, scheda 15 ..., cit., 2004, p. 177.

¹⁶ Cfr. T. Viscuso, schede II.75 e II.76, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, pp. 350-353.

¹⁷ Cfr. E. D'Amico, *Contributi a Gerardo Astorino*, in "Bollettino d'arte", n. 88, 1994, pp. 113-118.

¹⁸ Del pittore decoratore Emanuele Interguglielmi si conosceva il dato archivistico relativo alla sua partecipazione al cantiere di Palazzo Butera a Palermo nel 1806, insieme al padre e ad altri artisti del tempo, mentre recentemente è stato reso noto un suo disegno autografo a penna e acquerello raffigurante *Il Sacrificio di Giuda Machabeo*, in collezione privata: cfr. G. Bongiovanni, *Precisazioni e aggiunte al catalogo di Mariano Rossi e altri inediti del Settecento siciliano*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici Dal Barocco al Neoclassico*, tomo I, a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 339-352, in particolare pp. 344 e 351, figg. 13-14.

¹⁹ Cfr. M. Gislou, R. Palazzi, *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, Bologna 1997, p. 137.

²⁰ Si cfr. il contributo di M. De Luca, *infra*.

²¹ C. Siracusano, *La Pittura del Settecento ...*, cit., p. 363, sebbene interpreti il tema di Diana e Endimione come Venere e Adone.

²² Cfr. B. De Marco Spata, voci *Navarra Francesco* e *Navarra Gioacchino*, in L. Sarullo, *Dizionario dei pittori siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 370-371. L'attività di questi pittori ornatisti a Palazzo Mirto non solo si rivela la più antica tra quelle fin qui documentate ma anche l'unica tuttora esistente. Cfr. anche M.C. Ruggieri Tricoli, *Il "funeral teatro". Apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, Palermo 1994, p. 57, da cui si ha notizie di lavori decorativi (armi ed emblemi, dipinti dell'apparato effimero) fatti nel 1806 da Gioacchino Navarra in occasio-

ne dei funerali del Marchese del Vasto, presso la chiesa del Cappuccini, progettati dall'architetto Emmanuele Incardona.

²³ Comunicazione orale di Daniela Ruffino che ringrazio.

²⁴ Cfr. F. San Martino de Spuches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia*, vol. V, Palermo 1927, p. 79.

²⁵ Cfr. G. Davì, *Cenni storico-artistici*, in *Palazzo Mirto: cenni storico-artistici ed itinerario*, Palermo 1984, pp. n.n.

²⁶ S. Piazza, *Nobiltà e architettura. I palazzi del Settecento a Palermo* (copia dattiloscritta), Palermo 2002, pp. 99-100.

²⁷ Archivio della famiglia Filangeri, Palazzo Mirto: Contratto rogato dal notaio Giovanni Bonerba tra il conte di San Marco Bernardo Filangeri ed i pittori adornisti Francesco e Gioacchino Navarra per la realizzazione di opere sulla volta e fregio della Camera dello Stirato del quarto nobile di Palazzo Mirto (serie: conti e cautele, busta n. 357, 1791-1794, cc. 540-545).

²⁸ Così si esprime A. Marabottini, Saggio introduttivo a C. Siracusano, *La pittura ...*, cit., p. 27.

²⁹ Si veda per il taglio compositivo la *Madonna appare in sogno a Guglielmo II, 1768-69* e la copia in arazzo della manifattura borbonica napoletana, attribuita a Pietro Duranti, entrambe opere oggi custodite nel Museo Diocesano di Monreale. Cfr. G. Bongiovanni, *Settecento pittorico: semblante barocco e ragione classica*, in *L'anno di Guglielmo 1789-1989*. Monreale percorsi tra arte e cultura, Palermo 1989, pp. 295-315. Per l'arazzo cfr. E. D'Amico, R. Civiletto, scheda I.21, in *Mirabile artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Guttilla, Palermo 2006, pp. 132-134.

³⁰ Cfr. *Raphael Invenit. Stampe di Raffaello nell'istituto nazionale per la grafica*, catalogo a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi, Valenti Rodinò, Roma 1985, pp. 25-26.

³¹ E. Fumagalli, *La decorazione di Palazzo Borghese a Roma nel '600 e '700*, in "Studi di Storia dell'Arte", n. 4, 1993, pp. 149-209, in part. p. 159 e figg. 33, 34 a p. 192.

³² Cfr. G. Bongiovanni, *Teodoro Gigante architetto*, in *L'architettura in Sicilia nel Settecento*, a cura di M. Giuffrè, Palermo 1997, pp. 297-307, 411-413; Idem, *Gigante Teodoro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Roma 2000, pp. 659-661.

³³ Un'*Allegoria del Tempo che scopre la Verità*, omogenea al disegno di Interguglielmi nella composizione e nello stile, si trova in un dipinto dei Musei Civici di Pesaro, opera di Corrado Giaquinto, pittore di origine pugliese, lungamente attivo a Roma, che influenzerà numerosi pittori meridionali e siciliani del XVIII secolo. Si veda una riproduzione del suddetto quadro nel sito www.fondazionezeri.unibo.it.

³⁴ A. Gallo, *Prima parte delle notizie di pittori e musicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms. XV - H - 18)*, trascrizione e note a cura di M. M. Milazzo e G. Sinagra, Palermo 2003, p. 240.

³⁵ Cfr. G. Bongiovanni, *Le arti*, in G. Bongiovanni, A. Pravatà, D. Ruffino, *Omaggio a Villafrati. Studi sulla Chiesa Madre*, premessa di M. C. Di Natale, Villafrati 1993, pp. 39-99; D. Ruffino, *Nicolò Anito. La Chiesa Madre di Villafrati e la sua decorazione architettonica*, Ibidem, pp. 23-37; G. Bongiovanni, schede 55 e 56 (Argentiere palermitano, *Calice con virtù teologali e ostensorio con angelo reggisfera e virtù teologali*, 1765, Villafrati Chiesa Madre), in *Argenti e cultura rococò nella Sicilia centro-occidentale 1735-1789*, cura di S. Grasso e M. C. Gulisano, Palermo 2008, pp. 558-559, fig. a p. 266 con l'Angelo reggisfera che regge un rametto di mirto, con allusione al principale titolo nobiliare del committente. Si segnala, infine, che una Pianeta ricamata a punto pittorresco del XVIII secolo è stata ricavata da alcuni tessuti donati dal principe di Mirto di cui altri - della medesima manifattura

- sono tutt'ora esistenti a Palazzo Mirto. Questo testimonia il forte legame tra l'aristocrazia e la chiesa del suo feudo: cfr. E. D'Amico del Rosso, *I paramenti sacri*, Palermo 1997, p. 41.

³⁶ Per questo aspetto saliente nel percorso del Sozzi cfr. M. Genova, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 427-456; Idem., *Sozzi Olivio*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 308-309.

³⁷ Cfr. P. F. Rotolo OFM Conv., *La basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle. Un monumento unico della Palermo medievale*, cura redazionale di C. Miceli, Palermo 2010, pp. 301-385.

³⁸ Documentazione tratta dall'Archivio del Convento e riportata da P. F. Rotolo OFM Conv., *La Basilica ... cit.*, p. 384.

³⁹ Conservato nella raccolta di disegni della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis: cfr. M. Genova, *I disegni ...*, cit., pp. 431-32, fig. 17 a p. 452.

⁴⁰ Vedilo riprodotto in M. Genova, *I disegni ...*, cit., p. 448, fig. 11. Nello stesso testo si veda - p. 445, fig. 5 - il riuscito sottinsù della *Madonna e Santi*, inv. n. 201, della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, opera questa che alle suggestioni di Filippo Tancredi mostra indubbi echi maratteschi. Sul piano dei rapporti Sozzi - D'Anna, non può tacersi l'affresco con l'*Ascensione* dipinto da Vito D'Anna nel 1745-50 nella chiesa di Sant'Anna la Misericordia a Palermo in cui viene sperimentato un ardito scorcio con parte della croce e della nuvola che fuoriescono dagli stucchi dorati dipinti della cornice: vedili riprodotti in M. La Monica, *Vito D'Anna, pittore rococò tra sacro e profano*, Palermo 2012, pp. 46-47.

⁴¹ Su questo affresco e più in generale sull'attività del Borremans nella chiesa di Sant'Antonio da Padova, contestualmente alle ipotesi cronologiche cfr. F. Brugnò, *Le opere di Guglielmo Borremans*, in A. Cuccia, *La chiesa del Convento di Sant'Antonio di Padova di Palermo*, Palermo 2002, pp. 80-83.

⁴² Cfr. R. Sinagra, *Confraternita di Maria SS. dell'Uria dei Cocchieri*, in *Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo: storia e arte*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1993, pp. 78-79.

⁴³ M. C. Di Natale, *Le confraternite dell'arcidiocesi di Palermo: committenza, arte e devozione*, in *Le confraternite dell'arcidiocesi ...*, cit., pp. 17-66, in part. p. 57. Senza distinzione di fasi cronologiche, gli affreschi della cripta sono nel complesso assegnati alla scuola di Antonino Grano da F. P. Campione, in C. De Seta, M. A. Spadaro, S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 2009, p. 139.

⁴⁴ Cfr. V. Abbate, scheda II.33, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, pp. 248-249.

⁴⁵ Cfr. C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, saggio intr. di A. Marabottini, Roma 1986; G. Mendola, *Tancredi Filippo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 518-519.

⁴⁶ Cfr. G. Bongiovanni, scheda 14 (Ambito di Filippo Tancredi, *San Francesco chiede la grazia della Porziuncola*, Terrasini, chiesa Madre), in *XVI catalogo di opere d'arte restaurate*, a cura di G. Davì, Palermo 2003, pp. 97-101.

⁴⁷ Cfr. C. Siracusano, *La pittura ...*, cit., pp. 312-313; M. Guttilla, *Mercurio Gaetano*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 351-352.

NOTE SULLA DECORAZIONE E GLI ARREDI DI PALAZZO MIRTO NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO ATTRAVERSO LE TESTIMONIANZE D'ARCHIVIO

Maddalena De Luca

Il contributo interpretativo fornito dal collega Gaetano Bongiovanni sull'attività di Elia Interguglielmi a Palermo, e nello specifico a Palazzo Mirto, ha consentito di fare il punto su altre commissioni coeve del principe Bernardo Filangieri Montaperto che riguardano i lavori di ammodernamento del palazzo di famiglia sito nel piano della Marina, documenti rinvenuti presso l'archivio della famiglia ancora custodito nel Palazzo¹. Nel 1773, anno del matrimonio con Donna Vittoria Alliata e Colonna di Villafranca, sotto la guida dell'architetto Giovanni Del Frago, "ingegnere di casa" già dal 1769, Bernardo procede alla "costruzione del novo camerone con alcova alla moda e camerini a lato", l'attuale Sala degli arazzi, con decorazioni pittoriche non più esistenti affidate al pittore Mariano Randazzo, figlio del più noto Filippo, e all'*inauratore* Gioacchino Fichera². Più avanti, nel 1785, si realizza lo scalone monumentale del palazzo e soprattutto si "riforma e modernizza sul gusto presente" il cosiddetto "quartino a man sinistra del piano nobile", costituito da una *enfilade* di ambienti nei documenti costantemente indicati quali "sala grande, prima e seconda anticamera e camera di stirato"³. Bernardo Filangieri nel 1787 viene investito dei titoli nobiliari del nonno Vincenzo Clemente e a Palermo ricopre fino al 1790 la prestigiosa carica di pretore. Proprio in questi anni, sotto la guida dei più affermati architetti del momento, Andrea prima e Teodoro Gigante subito dopo, il principe avvia i lavori di ristrutturazione del piano nobile aggiornandolo al gusto neoclassico in voga presso gli ambienti più all'avanguardia della nobiltà cittadina e assumendo nelle varie commissioni un ruolo chiave per gli artisti coinvolti, cui di volta in volta fornisce indicazioni specifiche circa le iconografie e le tecniche artistiche da adottare.

Al 10 gennaio 1790 sono datati "i capitoli, patti e condizioni" redatti dall'architetto di casa Teodoro Gigante per gli "adornisti" Prospero Tumminia e Francesco e Gioacchino Navarra⁵, cui saranno corrisposte onze 50 per la decorazione della "sala grande", dipinta con un illusionistico sistema architettonico "d'ordine corintio tutto scandellato e rabiscato in ogni parte con sue architrave, freggio e cornice e sue due mezzi pilastri il tutto nello stile greco ed i rabbeschi nello stile di Raffaele" e che reca nella volta una finta balconata con lo stemma del casato al centro. L'ambiente, attuale sala da pranzo, è stato interamente riconfigurato durante la seconda metà dell'Ottocento.

Più tardi, nel gennaio del 1793, il principe incarica, per complessive onze 60, Elia Interguglielmi "pittore figurista" e Francesco e Gioacchino Navarra, pittori adornisti, di "fare tutte le opere di pittura nelle due prime anticamere del quarto nobile" sulla base dei disegni eseguiti dal Gigante.

Gli ornati, che rivestono le pareti e le volte delle anticamere e che ritroveremo anche nella "camera di stirato", assumono un ruolo chiave nella decorazione pittorica; essi costituivano un *continuum* visivo per gli ospiti del palazzo e prevedevano un insieme di

"riquadrate, fregi, corniciame, sagome, uovoli, vasoni, fasci e greche, rabeschi, fioroni, foglie e pilastri", adattando colori ed effetti di chiaroscuro per dar rilievo rispetto ai fondi alle quadrature e alle sagome "di maniera che sembrano reali".

La decorazione originale apprezzabile nella prima anticamera (fig.1) si caratterizza per il rigore geometrico delle partiture dipinte che scandiscono le pareti e per la ripetizione speculare degli ornati con grottesche, vasi, grifi, ghirlande vegetali e volatili, secondo un modello già proposto da Andrea Gigante in disegni per pavimenti di residenze palermitane⁶. Gli schemi ornamentali sviluppati in tali documenti grafici, pervenuti in eredità al nipote Teodoro e allo stesso Elia Interguglielmi⁷, saranno, di lì a poco, riproposti dalla medesima *équipe* di artisti a Villa Trabia e a Villa Spedalotto a Bagheria. Significativa l'intima correlazione tra partitura architettonica, pittura e decorazione dove l'architetto, autore dei disegni preparatori insieme ai pittori, decoratori e figuristi, palesano l'aggiornamento ai modelli decorativi francesi e quell'affermarsi del gusto neoclassico presso le classi aristocratiche palermitane committenti⁸.



Fig. 1 - Elia Interguglielmi, Francesco e Gioacchino Navarra, *Decorazione parietale*, 1793, Palermo, Palazzo Mirto, "Prima anticamera" oggi Studio

Nella prima anticamera Elia Interguglielmi interviene con raffigurazioni mitologiche nel "tablò nel centro di ogni murata di chiaroscuro" e sulla volta con la pittura della "favola" di Diana ed Endimione sulle nubi; nella seconda anticamera, totalmente riconfigurata a metà Ottocento, doveva invece ammirarsi "Ercole deificato da Giove e Venere con diversi puttini sulle nugole", secondo un complesso programma iconografico trionfalistico che nelle anticamere anticipava e preparava alla "Glorificazione del principe", soggetto che campeggia nella volta del salone di rappresentanza della dimora aristocratica. Nella stesso documento del gennaio 1793 risultano commissionate all'Interguglielmi e

ai Navarra le quattro sovrapposte dipinte su tela con paesaggi e figure nella prima anticamera (fig. 2) e con cinque paesaggi con architetture classiche, dipinte sempre su tela, nella seconda anticamera (fig. 3), ancora oggi apprezzabili in entrambi gli ambienti. L'idea progettuale che prevede l'inserimento di paesaggi come tele riportate in un più ampio sistema ornamentale era già stata sviluppata nei sopra citati studi grafici di Andrea Gigante (fig. 4) e reca testimonianza della fortuna della pittura di paesaggio nella seconda metà del Settecento, arricchita di testimonianze relative al mondo antico e ai rinvenimenti archeologici dell'epoca⁹. Per l'insieme decorativo della "camera di stirato" si rimanda all'esauriente saggio di Bongiovanni (*infra*); qui si segnala solo la minuziosa descrizione del "fascione che fa da banconata... con il nuovo arabesco... intrecciato con pottini che van scherzando... e con un vaso greco al centro ove s'appoggia una figura da farsi dal figurista", opera dei Navarra (fig. 5), che lascia supporre l'esistenza, a quella data, dei preziosi pannelli serici con scene della Gerusalemme Liberata, collocati al di sopra della fascia dipinta.

Per lo stesso ambiente il principe Bernardo insieme all'architetto Gigante, tra aprile ed agosto 1793, paga 32 onze a "mastro Gaetano Spinoso intagliatore" per i "quattro tremò della camera di stirato con fioroni negli angoli e medaglie nei centri" e onze 14 e tari 20 per "l'intagli alle quattro boffette delli tremò della camera di stirato con suoi piedi di figlio per parte intagliati con suoi giglioni, fioroni, medaglie, teste nel mezzo avvolte con pannolino ed arabeschi raffaelleschi ed altro". Le eleganti consolle con le imponenti specchiere (fig. 6), rispondenti a una linea di gusto che esalta lo spunto antichizzante, sono caratterizzate da raffinati intagli con motivi a candelabra e medaglioni che bene si accordano alle stesse decorazioni pittoriche della sala. Il palermitano Gaetano Spinoso, che per il principe Bernardo realizzerà, nel 1794, anche i pregiati arredi lignei della "camera dell'alcova" (fig. 7), si aggiunge al novero dei più rinomati mobili del tempo,



Fig. 2 - Elia Interguglielmi, Francesco e Gioacchino Navarra, *Paesaggio*, olio su tela, 1793, Palermo, Palazzo Mirto, "Prima anticamera" oggi Studio



Fig. 3 - Elia Interguglielmi, Francesco e Gioacchino Navarra, *Paesaggi con architetture classiche*, olio su tela, 1793, Palermo, Palazzo Mirto, "Seconda anticamera" oggi Sala Pompadour



Fig. 4 - Andrea Gigante, *Diseño per il pavimento di Villa Tasca Camastra a Palermo*, 1775-86, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 5 - Elia Interguglielmi, Francesco e Giocchino Navarra, *Decorazione parietale e pannello ricamato in seta policroma*, Palermo, Palazzo Mirto, "Camera di stiro" oggi Sala del Baldacchino



Fig. 6 - Nicola Spinoso, *consolle e specchiiera*, 1793, Palermo, Palazzo Mirto, Sala del Baldacchino



Fig. 7 - Gaetano Spinoso, *Consolle*, 1794, Palermo, Palazzo Mirto, "Camera dell'Alcova" oggi Sala degli Arazzi

autori di raffinati arredi neoclassici per le dimore più importanti della città¹⁰. Difatti, lo Spinoso, oltre che a Palazzo Mirto, risulta attivo tra il 1805 e il 1807, nel cantiere della residenza reale borbonica della Casina Cinese di Palermo dove realizza la fascia a traforo che collega le otto colonne della camera da letto del re, gli ornati alla cinese delle aperture della camera da pranzo, gli intagli della camera turca oltre a diverse sedie, tripodi e tavolini¹¹. Sempre Spinoso risulta documentato presso l'altro noto cantiere di Giuseppe Venanzio Marvuglia, la Casina di caccia a Ficuzza, ove esegue la cornice ovale in legno di figlio della Santa Rosalia del Velasco, inserita entro il rilievo in stucco di Alberto Quattrocchi posto sull'altare della cappella¹². Contemporaneamente, per la chiesa di San Francesco d'Assisi a Palermo, effettuerà gli intagli dell'altare maggiore¹³.

Appare rilevante sottolineare, anche in considerazione del cospicuo compenso ricevuto, la collaborazione con lo Spinoso, per gli arredi del salone del baldacchino di Palazzo Mirto, di mastro Antonino Marraffa "inauratore"¹⁴ che per 50 onze indora con "oro di zecchina tutta la corniciame, intagli, arabeschi, medaglie, teste, festoni di frutti, scannelli, foglie e tutt'altro delli quattro tremò, quattro piedi di boffette con sue gambe".

Bernardo Filangieri il 18 ottobre 1793, a completamento del complesso apparato pittorico del salone di rappresentanza, affida ancora all'Interguglielmi e ai Navarra la decorazione dipinta con finti pilastri, nicchie con statue e edicole con timpani "del parterre laterale la camera di stirato del quarto nobile", ossia del cortile pensile con fontana, attiguo



Fig. 8 - Elia Interguglielmi, Francesco e Gioacchino Navarra, *Decorazione parietale*, 1793, Palermo, Palazzo Mirto, cortile della Fontana



Fig.9 - Fontana, sec. XVIII, Palermo, Palazzo Mirto, piano nobile

alla sala. Il principe, cultore delle antichità classiche, concepisce lo spazio quale *hortus conclusus* dedicato alle Muse, rievocando le decorazioni dei cortili delle ville romane e rinascimentali, cui possono correlarsi la presenza del ninfeo *rocaille*, le voliere e l'uso delle conchiglie e concrezioni marine come nelle grotte artificiali. I pittori si obbligano "a pingere a fresco e di maniera che risista a tutte l'inclemenze del tempo da pingersi a più tinte sopra l'intonacato" finte nicchie di colore giallo con pilastri e capitelli dorici e statue "al naturale di color bronzino con le sue rispettive ombre di tutta perfezione" e paesaggi all'interno delle voliere. In alto, sopra le finestre, "scherzo di puttini che dinotano l'arti liberali e meccaniche di color cambiante". Tra le delicate pitture delle Muse, lacunose e quasi del tutto sbiadite, si riconoscono ancora, le personificazioni della Commedia, della Tragedia ed Erato, musa della Poesia lirica (fig. 8).

Nell'ambito degli interventi volti a riconfigurare lo spazio del cortile pensile della fontana (fig. 9), si inserisce il documento del 13 agosto 1793 in cui Tommaso Firriolo si obbliga con il principe per la realizzazione a stucco di quattro vasoni "alla greca", posti a coronamento dell'imponente apparato architettonico della fontana e per vari rifacimenti di parti ammalorate della stessa.

¹ L'Archivio gentilizio di Palazzo Mirto, parte integrante del patrimonio storico-artistico donato nel 1983 alla Regione Siciliana dagli ultimi eredi Lanza Filangieri, è già da diversi anni oggetto di un'attività di riordino e catalogazione curata dal personale tecnico in servizio presso il Museo, gli archivisti Luigi Colucci, Lucia Scalia, Katia Sardella, che in questa sede si ha il piacere di ringraziare per il fondamentale apporto fornito durante i recenti approfondimenti storico-critici. I documenti qui citati sono raccolti nelle filze relative agli anni 1790-1794, buste nn. 352, 357, 359, 360.

² cfr. E. D'Amico, *Note sulla decorazione d'interni, l'arredo e la moda a Palermo nel penultimo decennio del XVIII secolo*, in *Artificio e realtà. Collages palermitani del tardo Settecento*, a cura di V. Abbate e E. D'Amico, Palermo 1992, p. 63.

³ Cfr. S. Piazza, *Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo*, Palermo 2005, in particolare pp. 181 e segg.

⁴ Il pittore Prospero Tumminia è attivo con Gaspare Cavarretta nel cantiere della villa del marchese di Santa Croce a Fondachello; cfr. L. Sarullo, *Pittura*, ad vocem, p. 539 e A. Zalapì, *Per una storia del quadraturismo in Sicilia: profilo di alcuni protagonisti*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti e D. Lenzi, Firenze 2006.

⁵ I due decoratori, attivi dalla fine del XVIII, negli anni '30 dell'Ottocento collaborano con Giovanni Patricolo per la decorazione della sala gialla del Palazzo Reale di Palermo; cfr. L. Sarullo, ad vocem in *Pittura*, Palermo 1993, pp. 370-371 e I. Bruno, *La pittura dell'Ottocento nella Sicilia Occidentale. Artisti e mecenati in La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, p. 76.

⁶ cfr. M. Giuffrè, *Dal barocco al neoclassicismo. Andrea Gigante, architetto di frontiera*, in *Le arti in Sicilia. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 119-157 e, per particolari analogie stilistiche con i decori di Palazzo Mirto, il disegno della collezione Barbera Azzarello pubblicato a pag. 157.

⁷ cfr. G. Bongiovanni, *Teodoro Gigante architetto*, in *L'architettura del Settecento in Sicilia*, a cura di M. Giuffrè, Palermo, 1997, pp. 297-307

⁸ sull'argomento cfr. E. Colle, *Il mobile neoclassico in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1775 al 1800*, Milano 2005, in particolare pp. 9-97

⁹ cfr. *La pittura di paesaggio in Italia, Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina e E. Calbi, Milano, 2005.

¹⁰ cfr. P. Palazzotto, *Arredi artistici e mobiliari. Una rassegna come contributo allo studio dell'abitare a Palermo tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo*, in *Abitare l'arte in Sicilia. Esperienze in età Moderna e Contemporanea*, a cura di M.C. Di Natale e P. Palazzotto, Palermo 2012, pp. 61-82.

¹¹ cfr. V. Capitano, *Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto ingegnere docente*, Palermo 1985, p. 30.

¹² cfr. *Il barocco e la regione corleonese*, Atti della giornata di studio, a cura di A. G. Marchese, Palermo 1999, p. 199.

¹³ cfr. G. Meli, *Atti dell'Accademia di lettere, arti e scienze*, Palermo 1875, vol. V, p. 12.

¹⁴ Antonino Marraffa è documentato nel 1798 nel cantiere di Emanuele Cardona presso l'Oratorio dei Bianchi: cfr. M. C. Ruggeri Tricoli, M. Carta, *L'architettura degli oratori, uno strumento ermeneutico*, Palermo 1995, p. 206.

Kalsa

LIPPO MEMMI IN SICILIA

Laura Cavazzini

Visitando le sale di un museo, come quello di Palazzo Abatellis, e ammirando i dipinti ordinatamente disposti sulle pareti, non è facile per il visitatore cogliere la sostanziale differenza che passa tra un ritratto del Rinascimento, una natura morta o una pala d'altare barocche, una veduta del Settecento e invece lo scomparto di un polittico gotico. Nel primo caso si tratta di opere concluse in se stesse: diversissime per scopi e per destinazione, originariamente poste sull'altare di una chiesa ovvero appese alla parete di un palazzo, ma comunque destinate a una visione autonoma. Viceversa, le tante Madonne medievali, i santi, gli scomparti di predella che pullulano nelle grandi collezioni pubbliche sono spesso solo porzioni di complessi più articolati e monumentali.

Nemmeno le due tavole trecentesche raffiguranti san Pietro e san Paolo, già nella collezione Chiaramonte Bordonaro e oggi conservate nel Museo Regionale di Palermo, sono nate come opere autonome. Sono infatti elementi di un polittico, vale a dire uno di quei dipinti suddivisi in vari scomparti e articolati su più registri che nel Trecento abbondavano sugli altari delle chiese d'Italia e d'Europa, racchiusi entro carpenterie irte di guglie e pinnacoli, progettate a imitazione delle svettanti architetture gotiche francesi.

Queste complesse macchine d'altare dorate, composte di tanti elementi ingegnosamente congiunti tra loro, passarono drasticamente di moda quando, col Rinascimento, si affermò un genere di dipinto d'altare del tutto diverso e assai più semplice nella struttura: la cosiddetta 'pala'. A Firenze, fin dal 1430 circa e poi progressivamente nel resto d'Italia e d'Europa, le sagome frastagliate e dentate dei polittici vennero via via rimpiazzate nelle chiese da tavole e tele dalla rigorosa forma quadrata o rettangolare, racchiuse entro cornici ispirate ai modelli dell'architettura classica: in un repertorio di lesene scanalate, capitelli corinzi, timpani e architravi.

Avvertiti come superati e fuori moda, i polittici furono progressivamente sostituiti allo sguardo dei fedeli con dipinti più attuali, tanto nella struttura quanto nel linguaggio figurativo. Un'esigenza d'aggiornamento così sentita, che se proprio un polittico non si poteva eliminare (magari perché firmato da un pittore celeberrimo come Giotto), si provvedeva quantomeno ad aggiornarne la sagoma, facendo sparire le detestate cuspidi gotiche¹. Molto in quel ricambio ha finito per andare perduto, ma in tanti casi le tavole medievali non andarono distrutte, bensì semplicemente relegate in posizioni più defilate, magari in sagrestia o in un ambiente di servizio, o ancora spostate in chiese e oratori di campagna. Fu così che quando, a partire dall'età dei Lumi, l'interesse per la pittura del nostro Medioevo si riaccese e i cosiddetti artisti 'primitivi' cominciarono ad essere ricercati dai collezionisti, si cominciò ad attingere a quel cospicuo serbatoio di opere che ormai interessavano poco alla devozione ma che si rivelarono invece inaspettata fonte di guadagno per parroci, sagrestani e antiquari². E, per commerciarli più agevolmente, per ottenere maggiori profitti e per assecondare le propensioni dei collezionisti

RICOSTRUZIONE DEL POLITTICO DELLA CHIESA DI SAN PAOLO A RIPA D'ARNO A PISA



LEGENDA

- | | |
|--|---|
| 1 - <i>Santo vallombrosano</i>
Tempera su tavola
Altenburg, Lindenau Museum | 5 - <i>San'Andrea</i>
Tempera su tavola
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo |
| 2 - <i>Santa Maria Maddalena (?)</i>
Tempera su tavola
Avignone, Musée du Petit Palais | 6 - <i>San Paolo</i>
Tempera su tavola
Palermo, Galleria Interdisciplinare
Regionale di Palazzo Abatellis |
| 3 - <i>Cristo benedicente</i>
Tempera su tavola
Douai, Musée de la Chartreuse | 7 - <i>San Pietro</i>
Tempera su tavola
Palermo, Galleria Interdisciplinare
Regionale di Palazzo Abatellis |
| 4 - <i>Santo vallombrosano</i>
Tempera su tavola
Altenburg, Lindenau Museum | 8 - <i>San Giovanni Battista</i>
Tempera su tavola
Altenburg, Lindenau Museum |



San Paolo, Tempera su tavola,
Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale
di Palazzo Abatellis



San Pietro, Tempera su tavola,
Palermo, Galleria Interdisciplinare Regionale
di Palazzo Abatellis

(che intendevano appendere i capolavori dei maestri del passato alle pareti di casa, come erano abituati a fare con le nature morte o coi paesaggi) i polittici venivano solitamente fatti a pezzi, e i singoli scomparti venduti come opere autonome. Il lavoro dei mercanti era facilitato (si direbbe quasi suggerito) dalla struttura stessa del polittico, costruito assemblando tra loro tavole verticali, tenute insieme semplicemente con perni e coese dalla cornice. Così, con un trittico si potevano accontentare tre differenti acquirenti, con un pentittico cinque; per non dire di tutti gli scomparti dei registri secondari: guglie, pilastri, predelle... Una volta smontato il polittico, prendeva avvio una sorta di diaspora e, spostandosi lungo le vie capricciose del collezionismo, i brani di uno stesso complesso col passare delle generazioni potevano finire molto distanti tra loro: una Madonna a Parigi, un santo a Boston e l'altro a San Pietroburgo... È questo il caso anche delle due tavole oggi a Palazzo Abatellis, che non hanno nessun legame originario con Palermo e con la Sicilia e che sono approdate sull'isola proprio seguendo i sentieri

del collezionismo. È da immaginare che il visitatore del Museo Regionale, dunque, ne apprezzerà facilmente l'altissima qualità della pittura, magnificamente conservata, ma farà forse fatica a coglierne la natura di 'frammenti', di relitti del naufragio di un grande e importante polittico che come diremo, sveltò per molti secoli sull'altare maggiore di una delle più importanti chiese di Pisa³.

La prima curiosità, e la più facile da soddisfare, riguarda forse la loro iconografia (ovvero il loro soggetto): il pittore ha connotato le due figure con tutti gli attributi tradizionali che consentono di identificarli negli apostoli Paolo e Pietro. A dire il vero, i loro nomi si leggevano in origine sulla pedana marmorea, ma le lettere, la spada del martirio e il tipo fisico stempiato e dalla lunga barba nera non lasciano comunque dubbi sull'identità di san Paolo, così come le chiavi del Paradiso, la stola che lo connota come primo pontefice e il tipo di anziano canuto e tonsurato su quella di Pietro. Semmai, lo spettatore attento noterà come le due figure non si presentino frontali, bensì orientate una verso la propria sinistra e l'altra verso la propria destra, lasciando facilmente intendere l'originaria presenza di un elemento centrale, cui erano indirizzati i loro sguardi.

Nel corso del Novecento vari storici dell'arte si sono cimentati nel tentativo di ricostruire quel *puzzle* di cui i santi Pietro e Paolo sono solo due tessere e sebbene qualche casella attenda ancora di essere riempita, oggi possiamo comunque avere un'idea abbastanza precisa dell'aspetto d'insieme dell'opera smembrata. Questo genere di esercizi filologici, che deve tener conto di tutte le evidenze tecniche e stilistiche dei dipinti presi in considerazione, intrecciandole con le notizie ricavabili dagli archivi e dalla letteratura, ha impegnato i maggiori studiosi del secolo passato: da Bernard Berenson a Roberto Longhi, da Federico Zeri, a Miklòs Boskovits, a Luciano Bellosi. Nel caso di cui ci occupiamo qui, il contributo che ha dato avvio alla ricostruzione si deve a Berenson, che nel 1932 si accorse delle analogie stilistiche e compositive che legano proprio i santi Pietro e Paolo (che lui vide quando stavano nella collezione Chiaramonte Bordonaro di Palermo) a un sant'Andrea del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁴. Non solo le tre figure sono stilisticamente perfettamente omogenee, ma ripetono anche una composizione del tutto insolita: questi tre santi severi e ammantati di stoffe abbondantissime appaiono infatti assisi su sedili all'antica con protomi e zampe di leone, un'idea del tutto atipica nel panorama italiano trecentesco, che non ha sostanzialmente confronti. Nei polittici d'altare, per tutto il Trecento, i santi furono infatti per lo più raffigurati a mezza figura; e quando si scelse di presentarli a figura intera, furono dipinti stanti, e non seduti. Chi ha cercato di individuare un precedente per questa soluzione, ha costantemente invocato il celebre san Ludovico di Tolosa dipinto da Simone Martini nel 1317, su commissione di Roberto d'Angiò, per il duomo di Napoli (oggi nel Museo di Capodimonte). Si tratta di un confronto efficace (anche per la scelta analoga dei sedili di foggia romana), ma nella tavola angioina, nata con un chiaro intento di propaganda politica, san Ludovico è l'unico protagonista; non si tratta insomma dello scomparto di un polittico.

Il collegamento stabilito da Berenson fornisce comunque subito un'altra importante infor-

mazione, ovvero che, nel corso della loro storia, i santi di Palermo sono stati risagomati in alto, eliminando la tipica cuspidate gotica, e rifilati in basso, facendo sparire il listello della pedana con il loro nome. Il sant'Andrea di Pisa, integro, fornisce l'idea precisa della loro sagoma originaria.

Il quarto santo della serie si aggiunse di lì a poco, nel 1934, quando il conservatore del Lindenau Museum di Altenburg chiamò in causa un san Giovanni Battista appartenente alle collezioni del suo museo⁵. Ma si deve arrivare al 1974 prima che ai grandi santi in faldistorio vengano collegate tre tavolette cuspidate che fecero parte in origine del registro superiore del polittico⁶: due nello stesso museo di Altenburg (raffiguranti due santi monaci, sulla cui identità torneremo) e una nel Museo della Certosa di Douai, in Normandia (un Cristo benedicente, che stava evidentemente sopra lo scomparto centrale). Nel 1983 si aggiungerà infine una quarta cuspidate, con la Maddalena, riconosciuta nel Musée du Petit Palais di Avignone⁷. Come si vede, il *puzzle* è oggi quasi completo e mancano all'appello due soli scomparti⁸: la quinta cuspidate, ma soprattutto la figura centrale, che non poteva che essere una Madonna col Bambino. Per quest'ultima, è stata avanzata in realtà una proposta, che si deve allo studioso francese Michel Laclotte⁹. Egli puntava l'attenzione su una Madonna in trono conservata al Museo di Asciano, in provincia di Siena. Si tratta di un dipinto stupendo, stilisticamente del tutto compatibile con i santi di Palermo. Tuttavia, l'ipotesi cozza contro difficoltà di carattere materiale: intendo dire che la tavola di Asciano (alta 96 centimetri e larga 52) risulta troppo piccola per trovar posto tra i santi in trono (i due integri, Andrea e Giovanni Battista, superano infatti il metro di altezza). Centinaia di esempi dimostrano chiaramente come un polittico con il pannello centrale più basso dei laterali non sia concepibile: spesso anzi è vero il contrario (ovvero, il pannello centrale sovrasta leggermente quelli laterali).

Quanto all'autore del dipinto, gli studiosi si sono fin da subito orientati su Siena e i nomi messi in campo sono sostanzialmente tre: Simone Martini, il più grande e il più celebre pittore senese del Trecento, Lippo Memmi, che di Simone era il cognato, e il leggendario Barna (una figura, questa, avvolta in un folto mistero, di cui si dirà più avanti)¹⁰.

Cruciale, per dirimere la questione attributiva ma anche per individuare la provenienza del polittico, si è rivelato un passo delle *Vite* di Giorgio Vasari (1568). Sull'altar maggiore di San Paolo a ripa d'Arno a Pisa, chiesa dei frati Vallombrosani, egli descrive infatti, sebbene in termini sintetici, un polittico che con tutta verosimiglianza va identificato con quello di cui ci stiamo occupando: "dentrovi Nostra Donna, San Piero e San Paolo e San Giovanni Battista e altri santi"¹¹. Non si tratta naturalmente solo dell'identità tra i santi ricordati da Vasari e tre di quelli collegati dagli studi, ma soprattutto del fatto che le cuspidate di Altenburg raffigurano proprio due monaci vallombrosani, riconoscibili per via della tonaca bruna che indossano, provvista di cocolla, e del bastone che reggono in mano. Uno dei due potrebbe anzi essere *san Giovanni Gualberto*, fondatore dell'ordine; per l'altro sono stati fatti i nomi del beato Torello da Poppi (che era in realtà un terziario) o di Pietro degli Uberti¹²; ma la mancanza di iscrizioni e di attributi specifici rende difficile il chiar-

mento della loro identità. La loro presenza assicura ad ogni modo della provenienza del polittico da un contesto vallombrosano, un ordine raro e scarsamente diffuso, che restringe notevolmente il campo della ricerca. Ma nelle pagine di Vasari si trova anche di più, dal momento che lo storico rivela il nome dell'autore del dipinto, il senese Lippo Memmi: "in questa [tavola] pose Lippo il suo nome", dice il biografo, lasciando intendere di vedere una firma¹³. Firma che oggi non c'è più, ma che poteva essere iscritta nella cornice del polittico oppure ai piedi della Madonna centrale. Infine, una fonte molto più tarda (l'erudito pisano Alessandro Da Morrona), riferisce anche la data di esecuzione dell'opera, il 1325¹⁴. Un dato, quest'ultimo, da prendere con cautela, visto che alla fine del Settecento il polittico era già stato smembrato e i singoli elementi avevano iniziato le loro peregrinazioni.

Chi è dunque Lippo Memmi? Certamente una delle figure maggiori della pittura senese del Trecento, troppo a lungo trascurata e fraintesa dagli studi, che solo di recente ha iniziato a vedere riconosciuta la propria importanza¹⁵.

Proviamo a ripercorrerne dunque, in breve, la carriera. Lo potremmo definire, in qualche modo, figlio d'arte: suo padre era infatti il pittore Memmo di Filippuccio, un artista senese attivo a cavallo fra Due e Trecento, che aveva in realtà trovato la propria fortuna a San Gimignano, diventando a un certo punto il pittore ufficiale della città. La prima formazione di Lippo deve essere per ciò avvenuta presso la bottega paterna, dove apprese il mestiere anche suo fratello, Federico. Ma Lippo poteva vantare una parentela ben più eccellente, quella col grande Simone Martini, che nel 1324 sposò Giovanna, sorella di Lippo e Federico (e figlia di Memmo). In effetti, l'ombra di Simone Martini si proietta netta già sulla prima impresa certa di Lippo, realizzata nel 1317 per il Palazzo Pubblico di San Gimignano, dove evidentemente aveva ereditato la posizione del padre. Si tratta di un fastoso e vasto affresco raffigurante la Vergine attorniata dalla sua 'corte celeste', che costituisce una replica fedele del dipinto di analogo soggetto pagato solo due anni prima a Simone Martini per il Palazzo Pubblico di Siena. L'adesione a quel modello non si limita all'iconografia, ma indica una reale affinità di stile, e basta a dimostrare come Lippo intrattenesse rapporti assai stretti con Simone ben prima del matrimonio di questi con Giovanna. C'è anzi da credere che l'amicizia tra i due artisti sia stata la premessa alle nozze, e non viceversa. Il loro rapporto sul piano del lavoro proseguì poi per tutta la vita, e dovette essere così stretto che nel Quattrocento li si ricordava addirittura come fratelli (così Lorenzo Ghiberti, nei suoi *Commentari*¹⁶). Del resto, a cercare di seguire i loro percorsi lavorativi, li si scopre continuamente intrecciati: così, capita di vedere Simone all'opera proprio a San Gimignano, la città dei Memmi, dove realizza un polittico per la chiesa di Sant'Agostino in un momento precoce della sua carriera. Ancora, attorno al 1320 Simone lavora per Orvieto, e a Orvieto rimane anche una tavola, firmata, di Lippo, che per ragioni stilistiche andrà datata grossomodo in quel momento: la cosiddetta Madonna dei raccomandati. Infine, non sembra un caso che Simone lavori a più riprese per i Domenicani di Pisa, che furono anche committenti di Lippo per un dipinto grandioso

e impegnato con il Trionfo di San Tommaso d'Aquino oggi al Museo Nazionale di San Matteo. C'è anche chi ha sospettato che in alcuni casi Lippo si sia trovato a lavorare sulla scorta di un disegno di Simone. È ciò che Andrea De Marchi pensa a proposito di un dipinto straordinariamente affascinante e misterioso, una piccola tavola destinata alla devozione privata, oggi conservata al Louvre, e dipinta su entrambe le facce: su un lato si vede San Martino che divide il mantello col povero e sull'altro la Caduta degli angeli ribelli; è lo scorcio perspicuo degli scranni celesti e l'idea drammatica e coinvolgente degli angeli che precipitano in caduta libera, anch'essi resi in una convincente visione prospettica, ad aver suggerito il nome di Simone per il progetto¹⁷.

Ma il caso più eclatante di collaborazione tra i due maestri è quello dichiarato dalla doppia firma apposta nel 1333 su uno dei dipinti più celebri del Medioevo italiano. Si tratta dell'Annunciazione dipinta per l'altare di Sant'Ansano nel duomo di Siena, oggi agli Uffizi. In Duomo, a fare corona alla spettacolare tavola dell'altare maggiore, colossale e double-face, dipinta dal patriarca della scuola pittorica senese, Duccio di Buoninsegna, furono infatti allestiti quattro altari, dedicati ai patroni della città: Ansano, appunto, Savino, Crescenzo e Vittore. Ciascuno di questi dipinti, affidati agli artisti più in vista e stimati, prevedeva una storia della vita della Vergine fiancheggiata da due santi, tra cui il titolare dell'altare. Quello di Lippo e Simone (il primo ad essere eseguito), oltre al giovane Ansano, che regge la balzana di Siena, prevede la rara santa Massima¹⁸.

Quest'opera famosissima è in realtà sempre annoverata tra i capolavori di Simone Martini, relegando Lippo a un ruolo del tutto subordinato, o addirittura limitando il suo contributo alla doratura della cornice¹⁹. Ma è evidente che se il suo ruolo non fosse andato al di là di una competenza del tutto artigianale, non ci sarebbe stato alcun motivo perché Simone gli concedesse di firmare assieme a lui un'opera tanto eminente. Il fatto che all'interno di quel capolavoro si faccia oggettivamente fatica a distinguere due mani diverse significherebbe semmai che il grado di sintonia tra i due artisti a questo punto della loro carriera, dopo anni, evidentemente, di frequentazione e di collaborazione, era tale da garantire una perfetta omogeneità di risultati. Su questo caso particolarmente difficile si sono cimentati di recente Miklós Boskovits (in un articolo sulla rivista "Arte Cristiana", del 1986) e Andrea De Marchi (su "Nuovi Studi" nel 2006), analizzando sia gli aspetti di mera conduzione pittorica (fronte su cui si impegna soprattutto Boskovits), che dettagli più propriamente tecnici, e in particolare le modalità di conduzione degli ornati (aspetti analizzati con acribia da De Marchi). I risultati cui i due studiosi sono giunti sono simili (e questo è un indizio a favore della loro attendibilità), anche se non perfettamente identici: sono entrambi d'accordo nel riferire a Lippo la figura della santa Massima; De Marchi poi crede, con argomenti sottili e assolutamente persuasivi, che abbia avuto un ruolo anche nell'esecuzione della Vergine Annunciata²⁰. Resta fermo, per entrambi gli studiosi, che l'invenzione complessiva del polittico (il disegno di massima, insomma) non possa che spettare a Simone in persona.

Questa puntuale delimitazione dei ruoli all'interno del dipinto oggi agli Uffizi rende conto,

del resto, del fatto che le opere firmate da Lippo autonomamente (come il polittico di San Paolo a ripa d'Arno) rivelano senza dubbio un artista dalla spiccata personalità, cui certamente non rende merito l'etichetta di banale imitatore del più celebre cognato che la critica gli ha cucito addosso. Sarà semmai da apprezzare l'intelligenza di Lippo, che quando lavora con Simone cerca di accompagnare quanto più possibile i suoi modi, mentre quando si trova a lavorare da solo lascia trasparire più evidenti certe propensioni personali, come l'inclinazione per espressioni particolarmente severe e grintose, per fisionomie elegantemente stilizzate, quasi orientali, per contorni più nitidi e taglienti. Tutti caratteri che si affacciano con assoluta evidenza in un grandioso ciclo di affreschi che occupa l'intera parete della navata destra della collegiata di San Gimignano, con le storie del Nuovo Testamento. La sua tormentata vicenda critica è emblematica della sfortuna di Lippo Memmi presso gli studi. Ancora oggi, infatti, quei dipinti vengono per lo più attribuiti a un pittore chiamato "Barna da Siena". Un artista fantasma, di cui non è traccia negli archivi e di cui non si conoscono opere firmate²¹. Tutto nasce da un banale equivoco. A crearlo è stato Lorenzo Ghiberti, fraintendendo la firma di un pittore di nome Bartolo, autore delle storie del Vecchio Testamento, che corrono di fronte a quelle del Nuovo all'interno della Collegiata ed eseguite solo nella seconda metà del Trecento²². Negli scrittori d'arte successivi, a partire da Vasari, la responsabilità di questo fantomatico Barna fu estesa alle storie evangeliche, e attorno a quel nome di fantasia si è andata poi accumulando un *corpus* di opere, che comprende anche i santi Pietro e Paolo di Palazzo Abatellis. Come ha impeccabilmente argomentato Antonino Caleca, il fatto che queste tavole (e le altre che vanno loro assieme) provengano dal polittico un tempo collocato nella chiesa dei Vallombrosani di Pisa, che – come ci assicura Vasari - era firmato da Lippo Memmi, dovrebbe da solo dissipare tutte le mistificazioni riguardanti l'inesistente Barna e restituire a Lippo non solo gli affreschi di San Gimignano, una delle opere sue più eminenti, ma anche tutte le altre che la critica gli ha indebitamente sottratto in favore del fantomatico "Barna"²³.

Opere che rivelano doti non comuni: il ritmo incalzante dei panneggi copiosissimi, enfatizzati dalle bordure dorate degli orli serpeggianti; il modo sofisticato di confrontarsi con la tecnica della pittura a tempera, per via della regolarità meticolosa dell'intreccio delle pennellate; la preziosità nella lavorazione dell'oro, arricchito dalle graniture, che ne articolano il chiaroscuro, dalle lacche trasparenti, dall'uso copioso dei punzoni. È un'umanità affilata e tagliente, quella di Lippo Memmi, animata ed inquieta, perfino un po' arcigna, come ben dimostrano i santi di Palazzo Abatellis. Pur in assenza di qualunque quinta architettonica, queste figure focose occupano lo spazio ideale del loro Paradiso dorato con una saldezza di impianto priva di incertezze: ritratte in leggero tre quarti, impugnano libri e accessori con calibrata articolazione spaziale.

Quando esegue l'importante ciclo di affreschi di San Gimignano, che possiamo certamente datare dopo il 1333, il suo rapporto strettissimo con Simone Martini si era allentato per ragioni di forza maggiore. Il cognato, infatti, era stato invitato a trasferirsi ad Avignone,

dove da tempo aveva sede la curia papale. Qui strinse amicizia con Francesco Petrarca, per il quale realizzò un ritratto su carta di Laura, che il poeta loda in un sonetto, e per il quale decorò il frontespizio di un volume coi testi di Virgilio. Delle opere monumentali eseguite nel giro di circa dieci anni (tanto durò quel soggiorno, fino all'estate del 1344, quando Simone in Provenza morì) non rimane quasi più nulla: di fatto, solo la pallida memoria degli affreschi che gli aveva commissionato il cardinale Jacopo Stefaneschi per la cattedrale: un Cristo benedicente, un San Giorgio e una Madonna dell'umiltà. Benché nessun documento d'archivio lo attesti, è possibile che Lippo raggiungesse a un certo punto il cognato (e la sorella) in Provenza, come lascerebbe intendere la vicenda del piccolo dipinto con la Caduta degli angeli ribelli²⁴. Certamente ad Avignone dovette andare nel 1347, quando datò e firmò, questa volta assieme al fratello Federico, un polittico per la chiesa dei Francescani, per noi perduto²⁵. Le notizie su di lui a questo punto si diradano. Sempre nel '47 è documentato a Siena, proprio alla vigilia della terribile epidemia di Peste che travolse l'Europa intera, decimandone la popolazione. Ma a quell'evento drammatico Lippo dovette sopravvivere, dal momento che un'opera da lui firmata recava una data successiva al 1350²⁶.

¹ Così accadde al polittico tuttora sull'altare della cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, una delle sole tre opere firmate da Giotto, la cui carpenteria fu drasticamente modificata e per così dire riquadrata alla fine del Quattrocento, con la conseguente eliminazione non solo della cornice architettonica, ma anche della parte apicale degli scomparti dipinti. La parte terminale della tavola centrale è stata individuata da Federico Zeri nel Museo di San Diego in California (Federico Zeri, *Due appunti su Giotto*, in "Paragone", VIII, 1957, 85, pp. 75-87; ora in *Giorno per giorno nella pittura: scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino 1991, pp. 9-16, pp. 9-11, figg. 2-4). Un simile accorgimento fu attuato nel caso di un secondo polittico di Giotto, quello un tempo nella chiesa di Badia a Firenze, anche se in questo caso le trasformazioni quattrocentesche sono state eliminate nel corso del Novecento.

² Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, in particolare pp. 208-237.

³ Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino 1974, p. 107 nota 100; Antonino Caleca, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, in "Critica d'arte", XLI, 1976, 150, pp. 49-59, pp. 50-55.

⁴ Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 533.

⁵ Herman Beenken, Rec. a R. Offner, *Corenz of Florentine Painting*, in "Zeit schrift für Kunstgeschichte", III, 1934, pp. 70-74.

⁶ Michael Mallory, *An Altarpiece by Lippo Memmi reconsidered*, in "Metropolitan Museum Journal", IX, 1974, pp. 187-202.

⁷ Marianne Lonjon, cat. 43, in *L'art gotique siennois*, catalogo della mostra di Avignone, Firenze 1983, pp. 142-144.

⁸ Nel catalogo della mostra dedicata ai *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, allestita nei locali dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena nella primavera del 2008, dove le due tavole conservate al Museo Regionale di Palazzo Abetellis erano esposte, a ricomporre almeno in parte il grande polittico di cui originariamente facevano parte, Daniela Parenti fornisce una ricostruzione grafica, risistemando con le giuste proporzioni tutti gli elementi fin qui noti dell'insieme trecentesco (D. Parenti, cat. 2, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, catalogo della mostra di Siena a cura di M. Boskovits, Siena 2008, pp. 28-37, fig. 2a, p. 29). Rispetto a quel rimontaggio, mi pare che la figura di san Paolo troverebbe una più opportuna collocazione in posizione d'onore alla destra della Madonna col bambino (ovvero, a sinistra per chi guarda), dal momento che proprio a san Paolo era intitolata, come si vedrà oltre, la chiesa vallombrosiana sul cui altare maggiore troneggiava in origine il polittico. Il san Pietro, di conseguenza, sarà stato in posizione simmetrica sulla parte opposta, il Battista all'estrema destra (per chi guarda) e il sant'Andrea all'estrema sinistra

⁹ Michel Laclotte, in *Da Giotto a Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogo della mostra di Parigi, Paris 1956, p. 2.

¹⁰ Per un resoconto completo delle vicende storiche, collezionistiche, critiche e attributive delle tavole in esame è doveroso rimandare alla meticolosa scheda di Daniela Parenti nel catalogo della mostra sui *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg* (D. Parenti, cat. 2, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg cit.*, pp. 28-37).

¹¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, con commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-1997, II, p. 198.

¹² Gertrude Coor, *Two unknown paintings by the Master of the Glorification of St. Thomas and some closely related works*, in "Pantheon", XIX, 1961, pp. 126-135; Mallory, *An Altarpiece cit.*, pp. 195-197; M. Mallory, *Thoughts concerning the "Master of the Glorification of St. Thomas"*, in "The art bulletin", 57.1975, p. 9-20, pp. 9-12, 18-20.

¹³ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori cit.*, p. 198.

¹⁴ Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Pisa 1787-1793, III, p. 314.

¹⁵ Miklós Boskovits, *Sul trittico di Simone Martini e di Lippo Memmi*, in "Arte Cristiana", LXXIV, 1986, 713, pp. 69-78; Andrea De Marchi, *La parte di Simone e la parte di Lippo*, in "Nuovi Studi", XI, 2006, 12, pp. 5-24.

¹⁶ Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, a cura di L. Bortoli, Firenze 1998.

¹⁷ A. De Marchi, *La parte di Simone e la parte di Lippo cit.*, p. 21 nota 14.

¹⁸ Irene Hueck, *L'Annunciazione e Santi di Simone Martini e Lippo Memmi*, in *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, p. 11.

¹⁹ L'idea prende piede a partire da Cavalcaselle (J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London 1864 – 1866, II, p. 79). Del ruolo subordinato di Lippo Memmi nell'impresa della pala per l'altare di Sant'Ansano era convinto anche Luciano Bellosi (*Simone Martini e 'chompagni'*, catalogo della mostra di Siena a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 98-100).

²⁰ Come ben spiega Andrea De Marchi (*La parte di Simone e la parte di Lippo cit.*), la pittura di Simone Martini si distingue per una resa più sicura e naturalistica dei volumi e per una maggiore sensibilità luministica, laddove il fare di Lippo Memmi appare più astratto e stilizzato. Le figure di Lippo risultano immancabilmente più statiche di quelle di Simone, la loro espressività meno modulata,

mentre gli orli dei panni seguono curve dolci e continue, senza gli scarti e i bruschi i cambi di ritmo che caratterizzano i panneggi di Simone. E se le superfici dipinte da quest'ultimo vibrano sotto gli effetti di una luce perennemente variabile, le campiture cromatiche di Lippo tendono a effetti di rigorosa e ferma conduzione.

²¹ Antonino Caleca, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, 1, in "Critica d'arte", XLI, 1976, 150, pp. 49-59, pp. 56-58; idem, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*, 2, in "Critica d'Arte", XLII, 1977, 151, pp. 55-80, pp. 68-69; Gordon Moran, *Is the name Barna an incorrect transcription of the name Bartolo?*, in "Paragone", XXVII, 1976, 311, pp. 76-80.

²² Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 89.

²³ A. Caleca, *Tre polittici di Lippo Memmi ...1 cit.*; idem, *Tre polittici di Lippo Memmi...2 cit.*; A. De Marchi, *La parte di Simone e quella di Lippo cit.*, p. 17; M. Boskovits, *Lippo Memmi*, in *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg cit.*, p. 26.

²⁴ Il dipinto, come si è detto, era in origine a doppia faccia: da un lato l'Elemosina di San Martino, dall'altro la scena spettacolare con la Caduta degli angeli ribelli; dal momento che quest'ultima è fedelmente citata agli inizi del Quattrocento dai fratelli Linbourg in una delle pagine miniate nelle *Très Riches Heures* del duca Jean de Berry, tutto lascia credere che il dipinto nascesse fin dall'origine per un committente francese. Si veda in proposito Michel Laclotte, *Le Maître des Anges rebelles*, in "Paragone", 1969, 237, pp. 3-14; Giovanni Previtali, catt. 75a e 75b, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra di Siena, Firenze 1982, pp. 216-218.

²⁵ Giacomo De Nicola, *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*, in "L'Arte", IX, 1906, pp. 336-344, p. 340.

²⁶ Si tratta di un affresco strappato dal chiostro di San Domenico a Siena e oggi conservato nella Pinacoteca Nazionale della città. Nel 1625, quando ancora si trovava nella sua sede originaria, Fabio Chigi, il futuro papa Alessandro VII, vi leggeva la firma e una data evidentemente già allora frammentaria, che il prelado trascrive: "MCCCL..." (F. Chigi, *Elenco delle pitture sculture e architetture di Siena*, a cura di P. Bacci, in "Bullettino senese di storia patria", XLVI, 1939, pp. 197-213, 297-337, p. 323).

Kalsa

ARTE ORIENTALE PER L'ESPORTAZIONE IN EUROPA

Lucia Caterina

L'arte d'esportazione per l'Europa è legata ai commerci diretti con l'Oriente instaurati dai portoghesi nel XVI secolo. In epoche antiche merci cinesi cominciano a giungere come doni preziosi attraverso intermediari, soprattutto mercanti arabi. Frammenti di porcellana cinese monocroma della dinastia Song (960-1279) sono stati portati alla luce dal Castello di Federico II a Lucera in Puglia¹. Il pregiato vasellame cinese arriva in maniera sporadica anche attraverso viaggiatori. Sembra, infatti, che Marco Polo abbia portato, di ritorno dalla Cina, un piccolo vaso di porcellana attualmente conservato nel museo della Basilica di San Marco a Venezia. Come pure allo stesso Polo si attribuisce il nome porcellana, derivato per la bianchezza del materiale da quello di una conchiglia bianca "porcella" adoperata dai cinesi come moneta². Ceramiche cinesi giungono nel XV secolo come doni da parte dei sultani per i dogi di Venezia o per i Medici di Firenze³, abbellite spesso da montature metalliche, considerate oggetti rari, apprezzate e custodite con grande cura nelle *Wunderkammern* allestite nelle residenze reali e nobiliari in tutta Europa. Un esempio particolare di utilizzazione delle porcellane cinesi e dell'ammirazione che suscitano in Europa è rappresentato dal soffitto del Palazzo dos Santos a Lisbona, oggi sede dell'Ambasciata di Francia, la cui volta è completamente ricoperta da vasellame bianco e blu costituito da piatti, coppe e bacini (Figg. 1, 1a)⁴.

Scopo di questa relazione è quello di ripercorre a grandi linee le rotte commerciali tra Oriente e Occidente attraverso i principali prodotti esportati in Europa, quali porcellana, lacca e oggetti d'arredo, tra questi ultimi, in particolare, parati in carta e seta.



Fig. 1, 1a – Cina, ca. 1500 – metà XVII secolo. Soffitto del Palazzo dos Santos di Lisbona ornato con porcellane cinesi bianche e blu, Ambasciata di Francia, Lisbona

La bellezza e la particolarità della porcellana, fin dalle prime apparizioni in Occidente, riscuotono un grande successo e numerosi sono i tentativi per imitarla, tra cui il più riuscito è senza dubbio quello di Francesco I de' Medici alla fine del Cinquecento con la realizzazione della famosa "porcellana medicea". Si trattava, però, di formule segrete e composizioni artificiali tese ad imitare la bianchezza e la lucentezza della porcellana, ma che non riuscivano ad ottenerne la consistenza, la compattezza e la traslucidità. Non si era ancora compreso che tali qualità dipendevano da materie prime quali il caolino, un'argilla primaria bianca, e il *petuntse*, una roccia feldspatica che mescolati davano come risultato ciò che si definisce porcellana.

Con l'arrivo dei portoghesi in Cina, nelle prime decadi del Cinquecento, hanno inizio traffici commerciali diretti. I portoghesi possono contare sul possedimento di Macao ottenuto per l'aiuto fornito ai cinesi nel combattere la pirateria che infestava le coste. L'avamposto di Macao rappresenterà un enorme vantaggio di cui non godranno gli altri paesi europei che entreranno successivamente a far parte dell'avventura asiatica.

In principio i portoghesi esportano porcellana di tipo bianco e blu, ottenuta dall'ossido di cobalto cotto ad alte temperature. La produzione del bianco e blu è, fin dall'inizio, destinata all'esportazione, prima nel mondo musulmano, poi in Occidente. È considerata dai cinesi "volgare", troppo vistosa, al contrario, in Europa appare fin troppo semplice, sobria, poco confacente agli ambienti barocchi e rococò delle dimore occidentali e spesso quindi arricchita da fastose montature metalliche.

Ancora oggi le più importanti collezioni di bianco e blu si trovano a Istanbul, nel Topkapi⁵ e a Teheran, proveniente quest'ultima dal mausoleo di Ardebil⁶.

Il vasellame per l'esportazione si produce prevalentemente a Jingdezhen, una cittadina nella regione del Jiangxi, nella Cina meridionale, dove si recano gli intermediari cinesi per far realizzare le ordinazioni degli occidentali. La cittadina si sviluppa enormemente soprattutto nel periodo Ming (1368-1644) in seguito ai commerci diretti, gestiti inizialmente dai portoghesi e successivamente da molti altri paesi europei. Lo sviluppo di Jingdezhen è dovuto anche alla sua posizione geografica, adagiata alla confluenza di due fiumi che facilitano il trasporto delle merci. Inoltre, nelle sue vicinanze, si trovano materie prime per la produzione di una porcellana di ottima qualità. Un resoconto dettagliato di questo centro di produzione ceramica proviene da due lettere, del 1712 e del 1722, di un gesuita francese, padre d'Entrecolles in cui si descrive l'intero ciclo produttivo di Jingdezhen⁷.

Le ordinazioni, da parte degli occidentali, sono relative ad oggetti d'arredo e a vasellame da mensa che cominciano così a far conoscere anche una prima forma di committenza destinata al mercato portoghese, corredata spesso da iscrizioni in latino o portoghese, da blasoni nobiliari e da scritte religiose (Figg. 2, 2a). All'inizio i decori sono di stampo cinese con un repertorio, di derivazione pittorica, che comprende fiori e uccelli, oppure raffigurazioni di animali quali drago e fenice o scene con giochi di bimbi o acquatiche, ecc. Anche le forme risentono della committenza straniera con piatti da



Fig. 2, 2a – Cina, 1541. Coppa in porcellana cinese bianca e blu con iscrizione per Pedro de Faria e blasone della famiglia portoghese Abreu, Museo della Ceramica 'Duca di Martina', Napoli

portata, zuppiere, brocche, oliere, mostardiere, saliere e tutto ciò che serve alla tavola occidentale. Giungono però, prodotti in altri forni della Cina meridionale (Longquan e Dehua), anche pregevoli esemplari monocromi ricoperti da una caratteristica invetriatura verde che sarà successivamente chiamata *céladon*⁸ o con un'invetriatura bianca denominata *blanc de Chine* la cui produzione è relativa soprattutto a un vasto repertorio di statuette, sia di tipo religioso (buddhiste e taoiste) sia raffiguranti personaggi stranieri o animali.

Alla fine del Cinquecento il dominio portoghese è soppiantato dagli olandesi che catturano alcune caracche portoghesi e subentrano nel controllo dei commerci. Gli olandesi fondano una Compagnia delle Indie Orientali il cui quartier generale è a Batavia, l'odierna Giacarta, in Indonesia. Non hanno però la possibilità di risiedere in Cina e commerciano con i cinesi dalle loro basi a Taiwan e in Giappone.

La porcellana bianca e blu che gli olandesi mettono in vendita ad Amsterdam, dopo la cattura delle caracche portoghesi, è chiamata *kraak*, denominazione derivata probabilmente dal nome delle navi portoghesi o dal termine olandese *kraken* che ha il significato di facile rottura o di una mensola su cui sistemare le porcellane⁹. È un tipo di bianco e blu dal corpo sottile, di fattura non sempre perfetta, caratterizzato da un decoro distribuito in pannelli larghi e stretti alternati, ornati con il consueto repertorio iconografico cinese che comprende fiori e uccelli, elementi geometrici, simboli vari, scene di paesaggio animate da letterati, nuvole, cavalli alati, ecc. La popolarità che riscuote in Europa questo tipo di bianco e blu è testimoniato, tra l'altro, dalla sua frequente rappresentazione sulle nature morte fiamminghe¹⁰. Molto importanti, al fine di poter fornire una datazione più precisa, sono pure numerosi ritrovamenti provenienti da navi mercantili naufragate¹¹.

Problemi politici che affliggono la Cina nelle prime decadi del Seicento, nella fase di transizione (1620-1680) tra la dinastia Ming e quella Qing, costringono gli olandesi a non poter contare più sulle commesse cinesi anche perché le fornaci di Jingdezhen sono state parzialmente distrutte. Ciò nonostante la produzione per l'esportazione continua, anche se con ritmi più lenti ma soprattutto con una maggiore libertà espressiva del va-



Fig. 3 – Cina, 1650-1680. Coppia di vasi gu in porcellana policroma wucai, Museo Anastácio Gonçalves, Lisbona

saio che, non più costretto da pressanti commesse, fa uso di repertori decorativi diversi che spesso attingono ad opere letterarie o teatrali. La produzione di questo periodo presenta tavolozze sia in bianco e blu sia policrome di grande bellezza e raffinatezza (Fig. 3).

Gli olandesi hanno però necessità di non interrompere le lucrose importazioni dalla Cina e perciò si rivolgono al Giappone che aveva cominciato a produrre la porcellana ad Arita sull'isola meridionale del Kyūshū solo agli inizi del Seicento su impulso dei coreani. Le ordinazioni riguardano inizialmente le porcellane bianche e blu realizzate ad imitazione di quelle cinesi, così apprezzate in Europa. I giapponesi si

adeguano alle commesse anche se l'impaginato e i decori delle porcellane tradiscono ben presto il modello cinese con l'introduzione di particolari tavolozze policrome che riscuoteranno grande successo in Europa.

Giungono così porcellane policrome chiamate Imari (Fig. 4) e Kakiemon (Fig. 5) prodotte anch'esse nelle fornaci di Arita. Le prime, esportate attraverso il porto di Imari da cui prendono il nome, sono in blu cobalto sotto coperta e in rosso e oro sopra coperta con un ricco ornato che in parte attinge ai decori dei tessuti dei kimono, le seconde caratterizzate da una decorazione ariosa su un fondo bianco latte *nigoshide* e dall'uso di un rosso aranciato, *kaki*, da cui prende il nome la famiglia di vasi.



Fig. 4 – Giappone, 1700-1730. Surtout de table di porcellana policroma in stile Imari, Hofsilber-und-Tafelkammer, Vienna



Fig. 5 – Giappone, ca. 1700. Piatto ottagonale di porcellana policroma in stile Kakiemon, Museo della Ceramica 'Duca di Martina', Napoli

Alla fine del Seicento alla riapertura dei mercati cinesi, più organizzati e più competitivi, le Compagnie delle Indie Orientali, che ormai rappresentano molti paesi europei, tornano ad ordinare in Cina. Un altro vantaggio per gli occidentali è la possibilità di risiedere a Canton e, attraverso intermediari, fare ordinativi a Jingdezhen, distante 900 km. Le commesse ormai privilegiano le tavolozze policrome sia quelle d'imitazione giapponese, Imari e Kakiemon, sia quelle cinesi che, solo nel XIX secolo, saranno classificate in varie famiglie a seconda del colore dominante. Si parla così di famiglia verde, rosa, gialla, nera.

In Europa molte di queste tavolozze saranno imitate quando, agli inizi del Settecento, si riuscirà a produrre la porcellana, prima a Meissen in Sassonia e poi in molte altre manifatture occidentali.

Un altro tipo di merci che godrà di grande popolarità in Europa comincia ad essere esportata dal Giappone attraverso i portoghesi, già dalla fine del Cinquecento. Si tratta della lacca, cioè della resina ricavata dall'albero della lacca *Rhus verniciflua*, impossibile da ottenere in Occidente poiché tale albero cresce solo nelle zone caldo umide dell'Asia orientale. Giungono dall'Oriente magnifiche lacche chiamate nanban dal nome giapponese dei portoghesi "uomini del sud" *nanbanjin*, caratterizzate da un decoro in oro di tipo *maki-e* "pittura cosparsa" su fondo nero e dall'uso della madreperla¹². Sono ordinati sia oggetti di tipo religioso destinati al clero locale, quali altari portatili, leggi, scatole per ostie, spesso contrassegnati dal monogramma dei gesuiti, oppure mobili dalle forme iberiche, quali stipi e bauli da utilizzare nelle dimore occidentali. Gli stipi a ribalta o a due ante incernierate con guarnizioni metalliche presentano una serie di cassetti di misure variabili da utilizzarsi come monetieri o scrigni. I bauli sono di dimensioni diverse con coperchi bombati oppure piatti. Nelle prime decadi del Seicento al costoso stile nanban subentra quello pittorico più economico per l'assenza della madreperla (Fig.6)¹³.

I costi elevati delle raffinate lacche giapponesi spingono gli occidentali ad ordinare lacche simili ai cinesi che cominceranno così a produrre lacche di tipo giapponese dal decoro in oro su fondo nero. A queste affiancheranno però una produzione locale realizzata inizialmente per il mercato interno e successivamente destinata all'esportazione. Si tratta delle coloratissime lacche *kuancai* "colori incisi", chiamate dai francesi Coromandel dal



Fig. 6 – Giappone, ca. 1680. Stipo in legno laccato su piedistallo europeo, Drayton House, Inghilterra

nome della costa indiana dove la Compagnia Inglese delle Indie Orientali ha le sue basi. E' un tipo di lacca in cui la superficie del legno è rivestita con uno strato di argilla su cui s'incide in modo profondo il decoro riempito poi da lacche molto colorate. Si realizzano, sempre nel sud della Cina, soprattutto grandi paraventi, spesso a sei ante (ma possono anche essere quattro) ornati su entrambi i lati con decori coloratissimi che possono rappresentare sia i consueti repertori con fiori e uccelli, sia elementi geometrici o simboli ed emblemi cinesi, sia scene di paesaggi, di udienze, di immortali taoisti¹⁴. In Europa i paraventi diventano molto popolari e, per la preziosità del materiale, una volta che cadono in disuso, sono smembrati e utilizzati come pannellature nei famosi "gabinetti cinesi" che già dal Seicento abbelliscono importanti residenze occidentali, nell'ambito di quel fenomeno che attraversa l'Europa e che viene definito *chinoiserie*. Spesso nel Settecento, in particolare in Francia, pannelli di lacca sia pittorica sia Coromandel sono inseriti in mobili occidentali aggiungendo così un tocco esotico, particolarmente apprezzato dagli europei¹⁵.

Il desiderio d'imitare le lacche orientali favorisce anche una produzione occidentale. Si tratta, però, di surrogati che non hanno le stesse caratteristiche e la stessa consistenza della lacca orientale per l'impossibilità, come già si è detto, di far attecchire in Europa l'albero della lacca.

La moda della *chinoiserie* dilaga in Europa tra la fine del Seicento e per tutto il Settecento presentando decori e ambienti "alla cinese" in molte prestigiose residenze occidentali¹⁶. Gli esempi sono numerosi ma, per restare nell'ambito della nostra penisola, in particolare tra Napoli e Palermo, due sono quelli più significativi.

Il primo è rappresentato dal Salottino Cinese proveniente dalla Reggia di Portici, trasferito nel 1866 nella Reggia di Capodimonte a Napoli, dove è attualmente conservato. Fu realizzato per la regina Maria Amalia di Sassonia tra il 1757 e il 1759 per ordine del re Carlo III di Borbone, eseguito dalla Fabbrica di Capodimonte sotto la direzione del capo modellatore Giuseppe Gricci¹⁷. All'esecuzione dei caratteri cinesi all'interno di cartigli in cui si loda Carlo III, hanno con ogni probabilità collaborato studenti cinesi giunti a Napoli al seguito di Matteo Ripa, fondatore del Collegio dei Cinesi (attualmente Università degli studi di Napoli "L'Orientale"). Il decoro è un classico esempio di *chinoiserie* settecentesca con ornati che si richiamano alla Cina o all'immagine che di essa gradiscono avere gli occidentali.

Il secondo esempio di *chinoiserie*, databile agli inizi del XIX secolo, è quello rappresentato dalla Palazzina Cinese nel Parco della Favorita di Palermo impreziosita da una ricca decorazione parietale in stile cinese¹⁸. Per rimanere in ambito palermitano, un altro esempio è il Salottino Cinese di Palazzo Mirto le cui pareti sono rivestite con stoffe cinesi raffiguranti i principali cicli produttivi mentre il soffitto presenta dipinti "alla cinese".

Oltre agli arredi in lacca (mobili e paraventi) giungono in Occidente altri prodotti, come carte e sete da parati, utilizzati per tappezzare, in castelli e residenze, "stanze cinesi".

Le carte da parati cominciano ad arrivare in Occidente dalla fine del XVII secolo tra-

sportate in rotoli di oltre 3 metri per una larghezza di 1.20 assemblati in Cina, oppure in fogli sciolti da utilizzare come soprapposte. All'inizio si tratta di una produzione esente da tasse esportata privatamente dai membri degli equipaggi delle Compagnie delle Indie Orientali e pertanto molto conveniente.

Spesso però i tappezzieri europei, completamente digiuni di iconografia cinese e condizionati dalla presenza nelle stanze da rivestire di porte, finestre e specchiere, montano in modo errato le carte, tagliandole e giuntandole, non sempre rispettando la corretta sequenza iconografica.

La realizzazione di queste carte da parati avviene molto probabilmente a Canton in laboratori che hanno a disposizione modelli e stampini di vario tipo adoperati contemporaneamente alla tecnica xilografica. I repertori decorativi, anche in questo caso, si richiamano alla tradizione pittorica cinese di fiori e uccelli, a raffigurazioni di incantevoli scene di vita cinese e alla rappresentazione dei principali cicli produttivi, cioè quelli legati alla produzione della seta, del riso, della porcellana e del tè. Le rappresentazioni che animano queste carte da parati presentano una Cina di fantasia, un mondo idilliaco così come immaginato dagli occidentali e per loro riprodotto dai cinesi, un tipo di *chinoiserie* all'incontrario realizzata per soddisfare i desideri dei committenti europei, spesso anche con utilizzo di tecniche non cinesi, quali il rimpicciolimento delle figure nella parte alta del dipinto per adeguarsi alla prospettiva occidentale giunta in Cina attraverso i gesuiti.

Gli esempi, ancora oggi esistenti, di carte da parati, per restare unicamente in Italia, sono numerosi e si trovano soprattutto in Piemonte, in molte residenze e castelli in cui è possibile ammirare tutti i motivi decorativi di cui si è detto. Un repertorio delle stanze cinesi, pubblicato nel 2005, ha consentito di conoscerne la ricchezza e la diffusione in vari castelli e residenze, tra cui quelli di Racconigi, Guarene, Govone¹⁹, San Martino Alfieri, Masino, nella Palazzina di caccia di Stupinigi, nella Villa d'Agliè²⁰ e a Palazzo Grosso a Riva presso Chieri (Fig. 7)²¹ con iconografie comprendenti le varie tipologie.

Un esempio non piemontese è rappresentato dal Quartiere Cinese nella Villa del Poggio Imperiale a Firenze comprendente cinque stanze, quattro delle quali rivestite da parati cinesi che raffigurano gli abituali motivi con fiori e uccelli e scene di vita ci-



Fig. 7 – Cina, seconda metà XVIII secolo. Stanza con parati in carta cinese, Palazzo Grosso, a Riva presso Chieri, Torino

nese. La sua realizzazione, avvenuta nella seconda metà del Settecento, si deve a Pietro Leopoldo di Lorena²².

Oltre alle carte arrivano in Occidente, a guisa di souvenir, anche album con le consuete raffigurazioni dei principali cicli produttivi cinesi (seta, riso, porcellana, tè), di fiori e uccelli e di scene con personaggi, spesso smontati e utilizzati come quadretti per arredare le pareti delle stanze. Talvolta anche i fogli sciolti sono adoperati come quadri e sopraporte dalle dimensioni ovviamente maggiori. Di tali quadri e quadretti se ne può vedere un numero consistente proprio in una delle stanze del Quartiere Cinese nella Villa del Poggio Imperiale a Firenze, di recente riallestito seguendo le indicazioni degli inventari settecenteschi (Fig. 8)²³.



Fig. 8 – Cina, seconda metà XVIII secolo. Stanza con quadretti cinesi, Quartiere Cinese, Villa del Poggio Imperiale, Firenze

Quadretti cinesi, raffiguranti i principali cicli produttivi, provengono pure dalle collezioni borboniche e ora si trovano suddivisi tra Napoli e Palermo. Nel 2001, in occasione di una mostra al Palazzo Reale di Napoli, sono stati esposti riuniti a testimonianza della presenza, anche alla corte dei Borbone di Napoli, del fascino esercitato dalla Cina e dai suoi prodotti²⁴. Sempre restando in ambito italiano, più rara è la presenza di parati cinesi in seta dipinta. Un esempio importante si trova nel Palazzo del Quirinale a Roma in cui sete dipinte arredano sia gli Appartamenti Imperiali sia l'anticamera dello Studio del Presidente della Repubblica. I parati in seta, provenienti da Torino, raffigurano incantevoli scene di vita cinese²⁵.

Altri pannelli in seta con bellissimi motivi di fiori e uccelli tappezzano la Camera da letto e il Salotto nel Castello Cavour a Santena in Piemonte.

Alcuni dei repertori raffigurati sulle carte, in particolare quelli relativi ai cicli del riso e della seta, derivano da un testo cinese, la cui prima edizione è del XII secolo, ma che ha avuto varie ristampe tra cui la più utilizzata è quella degli inizi del XVIII secolo, nell'era di regno Kangxi.

Gli ornati sulle carte sono riprodotti con tecnica xilografica e poi dipinti a mano, talvolta con l'aggiunta di qualche particolare, non presente sulla matrice originale. E' proprio la colorazione a mano che rende differenti i vari rotoli.

Per i cicli della manifattura della ceramica e della produzione del tè i modelli dovevano essere sicuramente diversi e, probabilmente variare da laboratorio a laboratorio, poiché le versioni che, ancor oggi, ci rimangono sono più d'una.

I repertori con fiori e uccelli e con scene di vita cinese derivano dalla pittura e dai manuali ad uso dei pittori che, dal Seicento, si diffondono e sono utilizzati negli atelier, anche in quelli che producono materiali destinati all'esportazione. La possibilità di adoperare i modelli e combinarli in modi diversi, la colorazione a mano e spesso, nella fase finale, l'inserimento di particolari insoliti contribuiscono a differenziare, anche se con piccole varianti sia coloristiche sia d'impaginato, gli abituali repertori pittorici utilizzati²⁶.

¹ Whitehouse D., "Chinese Porcelain from Lucera Castle", Faenza, LII, 1966, pp. 90-93.

² Carioti P. – Caterina L., *La via della porcellana. La Compagnia Olandese delle Indie Orientali e la Cina*, Centro Studi Martino Martini, Il Portolano, Genova 2010, pp. 139-203.

³ Spallanzani M., *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1978.

⁴ Lion-Goldschmidt D., "Ming Porcelains in the Santos Palace Collection, Lisbon", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 49, 1984-85, pp. 79-93.

⁵ Krahl R., *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul. A Complete Catalogue*, 3 voll., Sotheby's Publications, Londra 1986.

⁶ Pope J.A., *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, Freer Gallery of Art, Londra 1956.

⁷ Bushell S.W., *Description of Chinese Pottery and Porcelain, being a Translation of the T'ao Shuo with Introduction, Notes and Bibliography*, Oxford 1910, pp. 181-222.

⁸ Il nome céladon si deve ai francesi che hanno così chiamato il vasellame con invetriatura verde che giungeva dalla Cina nel XVII secolo per la somiglianza con il colore dei nastri dell'abito indossato dal pastorello Celadon, protagonista del romanzo pastorale *L'Astrée* di Honoré d'Urfé (1568-1626), molto popolare in Francia a quel tempo.

⁹ Cfr. Kerr R. and Mengoni L.E., *Chinese Export Ceramics*, V & A Publishing, Londra 2011.

¹⁰ Cfr. Spriggs A.I., "Oriental Porcelain in Western Paintings 1450-1700", *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 36, 1964-66, pp. 73-87.

¹¹ Van der Pijl-Ketel C. (a cura di), *The Ceramic Load of the Witte Leeuw*, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Amsterdam 1982; Jörg C.J.A., *The Geldermalsen: History and Porcelain*, Kemper, Gröningen 1986; Sheaf C. and Kilburn R., *The Hatcher Porcelain Cargoes: The Complete Record*, Phaidon-Christies's, Oxford 1988; Jörg C.J.A. and Flecker M., *Porcelain from the Vung Tau Wreck. The Hallstrom Excavation*, Oriental Art, Singapore 2001.

¹² Mendes Pinto M.H., *Namban. Lacquerware in Portugal*, Edições Inapa, Lisbona 1990; Impey O. – Jörg C., *Japanese Export Lacquer 1580-1850*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005.

¹³ Impey, O. – Jörg C., 2005, op. cit.

¹⁴ De Kesel W. – Dhont G., *Coromandel Lacquer Screens*, Gent 2002.

¹⁵ Kühnlenhthal M. (a cura di), *Japanische und europäische Lackarbeiten. Rezeption, Adaption, Restaurierung. Japanese and European Lacquerware. Adaption, Adaptation, Conservation, Arbeitsheste des Bayerischen Landesamtes für denkmalpflege*, 96, Monaco 2000; Wolfesperges T., *Le Meuble français en laque au XVIIIe siècle*, Parigi – Bruxelles 2000.

¹⁶ Caterina L. - Mossetti C., *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005.

¹⁷ Musella Guida S., "Precisazioni sul salottino di porcellana di Portici", in *Antologia di Belle Arti*, n.5, 1978, pp. 73-76; De Martini V., "Il Gabinetto di porcellana del palazzo di Portici (1757-59)" in *Civiltà del '700 a Napoli*, catalogo della mostra, Firenze 1980, II, pp. 122-123; Giusti P., "Il salottino di porcellana di Portici", in *Le porcellane dei Borbone di Napoli: Capodimonte e la real Fabbrica Ferdinanda*, catalogo della mostra, a cura di Carola Perrotti A., Napoli 1986, pp. 47-56; Catello E., *Cineserie e Turcherie nel '700 napoletano*, Sergio Civita Editore, Napoli 1992.

¹⁸ Giuffrida R. – Giuffrè M., *La Palazzina Cinese e il Museo Pittirè nel Parco della Favorita a Palermo*, Edizioni Giada, Palermo 1987.

¹⁹ Caterina L., "Le stanze cinesi del Castello dei Solaro a Govone: lettura storico-artistica", in *Il Castello di Govone. Gli appartamenti*, a cura di Moro L., Celid, Torino 2000, pp. 41-59.

²⁰ Caterina L. - Mossetti C., *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005; Caterina L., "Le stanze cinesi nelle residenze piemontesi", in *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, a cura di Scarpari M. e Lippiello T., Cafoscarina, Venezia 2005, pp. 295-315

²¹ Caterina L., "La sala cinese" in *Palazzo Grosso a Riva presso Chieri. Le camere delle meraviglie e il giardino di Fausta Mazzetti*, a cura di Dalmasso F., Edi.To, Riva presso Chieri 2008, pp. 89-101.

²² Caterina L., "Carte cinesi a Firenze: una ricognizione preliminare", in *Studi in onore di Luigi Polese Remaggi*, a cura di Amitrano G., Caterina L., De Marco G., Istituto Universitario Orientale, Napoli 2005, pp. 77-104; Branca M., *Viaggio nell'esotismo settecentesco alla Villa del Poggio Imperiale a Firenze*, Sillabe, Firenze 2011.

²³ Branca M., *op. cit.*

²⁴ Caterina L., "Quadretti cinesi nelle collezioni borboniche", in *Quadretti cinesi di collezione borbonica dalla 'Favorita' di Portici e di Palermo* (Quaderni di Palazzo Reale, 9), a cura di Caterina L. e Porzio A., Arte Tipografica, Napoli 2001, pp. 22-105.

²⁵ Caterina L., *Il Catalogo delle Opere d'Arte del Quirinale. Gli Appartamenti Imperiali nella Manica Lunga*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1998, pp. 248-254.

²⁶ Caterina L., "L'Oriente in Piemonte", in Caterina L. - Mossetti C., *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005, pp. 74-76.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Fig. 1 - da J. Carswell, *Blue & White. Chinese Porcelain around the world*, British Museum, London 2000.

Fig. 2 - da P. Giusti, *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, Napoli 1994.

Fig. 3 - da M.A. Pinto de Matos, *Chinese Export Porcelain from the Museum of Anástacio Gonçaves*, Lisbon, London 1996, cat. n. 90.

Fig. 4 - da J. Ayers, O. Impey, J.V.G. Mallet, *Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, catalogo della mostra, London 1990, cat. n. 246.

Fig. 5 - da P. Giusti, *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, Napoli 1994.

Fig. 6 - da J. Ayers, O. Impey, J.V.G. Mallet, *Porcelain for Palaces. The Fashion for Japan in Europe 1650-1750*, catalogo della mostra, London 1990, cat. n. 99.

Fig. 7 - da L. Caterina e C. Mossetti, *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, Torino 2005.

Fig. 8 - da M. Branca, *Viaggio nell'esotismo settecentesco alla Villa del Poggio Imperiale a Firenze*, Livorno 2011.

Finito di stampare
luglio 2013