

# Marmora et Lapidea

**Rivista annuale del CISMAL**

**Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo**

**3 - 2022**



FONDAZIONE FRANZONI ETS



# Marmora et Lapidea



anno III

2022

## Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

---

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

---

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

---

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2022, FONDAZIONE FRANZONI ETS  
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

---

MARMORA et LAPIDEA  
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo  
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: [segreteria@fondazionefranzoni.it](mailto:segreteria@fondazionefranzoni.it)  
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



## INDICE

---

### Fontes

---

Fabrizio Federici

*Da Carrara a Massa: sculture settecentesche nella cappella  
del cimitero di Mirteto* ..... pag. 9

### Studia

---

Paolo Russo

*Uomini e marmi. Scultori carraresi in Sicilia tra Quattro  
e Cinquecento (1487-1535 circa)* ..... » 43

### Fragmenta

---

Antonella Dentamaro

*Tra Napoli e Carrara: sulle tracce di Alessandro di Nicolò Marchese,  
magister marmorum di primo Cinquecento* ..... » 161

### Marmor absconditum

---

Claudio Paolucci

*L'esperienza artistica genovese di Francesco Messina e la sua prima  
opera giovanile conosciuta* ..... » 193

*Francesco Messina, Busto, gesso bronzato, 1916*  
Scheda a cura di Nausicaa Bertellotti ..... » 204

**Museum marmoris**

---

Donatella Alessi, Arianne Palla, Anna Patera, Francesca Toso  
*Danni bellici e restauro: un mosaico romano da Luni  
al Museo Archeologico del Castello di San Giorgio alla Spezia* ..... » **221**

**Futura**

---

*Aggiornamento progetti pluriennali* ..... » **249**



**FONTES**

---



*Fabrizio Federici*

**Da Carrara a Massa: sculture settecentesche nella cappella  
del cimitero di Mirteto**

---

**Abstract ITA**

La moderna cappella del cimitero comunale di Mirteto, a Massa, accoglie una serie di sculture in marmo del primo Settecento di varia provenienza, inedite e di notevole interesse. Spiccano in particolare, ai lati dell'unico altare, un pregevole San Sebastiano di Francesco Franchi, firmato e datato 1721, e un San Rocco dovuto alla bottega dei Baratta. Grazie alla documentazione d'archivio, è possibile stabilire la provenienza di queste due sculture dal distrutto oratorio di San Rocco in Piazza Alberica a Carrara.

**Abstract ENG**

The modern chapel of the municipal cemetery of Mirteto, in Massa, houses a series of marble sculptures from the early eighteenth century of various origins, unpublished and of considerable interest. In particular, on the sides of the single altar, a valuable San Sebastiano by Francesco Franchi, signed and dated 1721, and a San Rocco due to the Baratta workshop stand out. Thanks to archival documentation, it is possible to establish the origin of these two sculptures from the destroyed oratory of San Rocco in Piazza Alberica in Carrara.

**Parole chiave**

Baratta scultori, cimitero di Mirteto, distrutto oratorio di San Rocco, Francesco Franchi, Massa, piazza Alberica a Carrara, sculture settecentesche in marmo

La cappella del cimitero comunale di Mirteto, a Massa, è un edificio di scarso interesse storico e di nessun interesse architettonico [fig. 1], che tuttavia si segnala per alcune inedite sculture in marmo di Età Moderna, di varia datazione e provenienza, che sono state riusate per decorare il sacello<sup>1</sup>.

All'esterno si notano, inseriti nella recinzione del cimitero, due grandi vasi fiammeggianti, che in origine ornavano la sommità del campanile della demolita collegiata massese di San Pietro<sup>2</sup> [fig. 2]. Al centro della facciata, collocato su una sorta di mensola molto aggettante, troviamo un angelo di buona fattura, per quel che si può giudicare da una notevole distanza [fig. 3]. La scultura, alta circa un metro e mezzo, raffigura l'angelo stante, che rivolge al cielo il volto, mentre con il braccio destro (mancante della mano) indicava (o teneva) qualcosa (probabilmente una cornucopia-candeliera, vista la grande diffusione in area apuana di angeli marmorei che assolvono questa funzione); questo oggetto scomparso era sorretto soprattutto dal braccio sinistro, quasi del tutto perduto (al suo posto si nota, inserito nell'ala sinistra, un perno metallico, probabile indizio di un vecchio restauro subito dall'opera in quel punto). Mossi sono i folti capelli della figura, tirati all'indietro, così come agitata dal vento è la sua veste, specialmente nella parte posteriore; veste che, sulle cosce dell'angelo, si apre, lasciando vedere le gambe. La figura, nella posa così come nel dinamismo che la caratterizza, denuncia la sua derivazione da modelli berniniani, e si rifà in particolare alla serie di angeli con i simboli della Passione che scandiscono Ponte Sant'Angelo. L'angelo di Mirteto venne probabilmente scolpito alla fine del Seicento o al principio del secolo successivo.

Murato sulla parete esterna dell'abside della cappella, a circa quattro metri d'altezza [fig. 4], troviamo un bel rilievo marmoreo raffigurante San Pietro, risalente

<sup>1</sup> L'attuale edificio, intitolato a Nostra Signora del Suffragio, fu costruito in data di poco precedente al 1933, al posto di una cappella risalente all'epoca dell'apertura del cimitero (1807), ricavata all'interno di un edificio preesistente, situato a breve distanza dalla cappella attuale. I marmi riusati nella decorazione della cappella cimiteriale dovettero essere inizialmente reimpiegati, ad eccezione del rilievo con l'*Immacolata* (cfr. *infra*), nell'edificio originario, da cui vennero poi trasferiti nella nuova cappella novecentesca. Sul cimitero di Mirteto: P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale di Massa. Il nucleo ottocentesco*, Massa, Apua service, 2008, in particolare, sulla cappella, pp. 13-16, 81.

<sup>2</sup> P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale*, cit., pp. 13-16. I vasi, che in origine erano quattro, devono risalire al momento in cui, nel 1769-1770, si provvide alla sopraelevazione del campanile di San Pietro, che fu coronato da una nuova balaustra; si veda quanto dice in proposito Nardino Bertelloni nei suoi *Ricordi*, in *Cronache di Massa di Lunigiana*, a cura di G. Sforza, Lucca, Tipografia Rocchi, 1882, pp. 189-190, e in part. p. 190: «A 20 agosto 1770. Hanno principiato a tirare coll'argano i marmi della balaustrata che hanno fatta sopra il campanile di San Pietro, e li hanno messi in opera e finita il dì 28 agosto».

ai primi decenni del Cinquecento e riconducibile allo scultore Pietro Aprile da Carona<sup>3</sup> [fig. 5].

L'altare della cappella è un bell'altare dei primi del Settecento in marmi policromi (soprattutto breccia di Seravezza e nero venato) e marmo bianco [figg. 6-7]. L'altare è terminato superiormente da un timpano curvo spezzato, dai cui spioventi si dipartono festoni di fiori e foglie, tra i quali si inserisce uno stemma sormontato da corona<sup>4</sup>; nella parte inferiore, al centro del paliotto, spicca su uno sfondo di breccia una croce entro un quadrilobo. Questo e un altro altare quasi gemello, posto nell'oratorio dedicato a Maria che si trova nella valle del Frigido, in località Capannelle, sulla via per Canevara (noto come oratorio della Madonna del Fantin, dal dipinto raffigurante la Madonna con il Bambino che tale altare accoglie), provengono dalla chiesa di San Martino a Borgo del Ponte. Lo provano le parole del cronista Odoardo Rocca e l'iscrizione che accompagna uno dei due stemmi che fiancheggiano l'altare delle Capannelle; a commissionare i due altari, nel 1707, fu Francesco Maria Cybo Malaspina, personaggio secondario della famiglia ducale vissuto tra Sei e Settecento, che fu molto legato alla chiesa di San Martino, variamente da lui beneficiata<sup>5</sup>. Questi graziosi altari furono rimossi dalla chiesa di Borgo del Ponte nel secondo decennio dell'Ottocento, quando il tempio subì un completo rifacimento e al suo interno vennero installati due grandi altari in marmo provenienti dalla demolita collegiata di San Pietro, che ancora oggi vi si possono ammirare. Al centro dell'altare, che in origine doveva accogliere un dipinto ora disperso, è stato inserito (in tempi piuttosto recenti)<sup>6</sup> un bel rilievo di produzione carrarese in

<sup>3</sup> F. Federici, *Un'ulteriore aggiunta a Pietro Aprile: il San Pietro del cimitero di Mirteto a Massa*, in *Nelle terre del marmo*, a cura di A. Bartelletti, G. Donati, A. Galli, vol. II, in corso di stampa.

<sup>4</sup> Nello stemma, che doveva accogliere in origine il blasone dei Cybo Malaspina, è ora inciso il monogramma mariano sormontato dalla croce.

<sup>5</sup> *Massa di Lunigiana nella prima metà del sec. XVIII. Ricordi inediti di Odoardo Rocca*, a cura di G. Sforza, Modena, 1906, p. 28: «[La chiesa di San Martino] ha cinque altari; tre di belli stucchi e due piccoli di marmo sotto la cantoria dell'organo, ornati di statue di marmo e vaghe pietre. Furono fatti a spese del signor don Francesco Maria Cybo [...], ed a questi altari lasciò convevole mantenimento. Il medesimo ottenne da Roma li corpi de' Santi Martiri Gaudenzio, Onorio, Vittore e Fausto, oltre altre reliquie». L'iscrizione al di sotto di uno dei due stemmi dell'altare delle Capannelle recita: *FRANCISCUS MARIA / CYBO / DIE XI NOVEMBRIS MDCCVII*.

<sup>6</sup> Presso l'Ufficio per i Beni Culturali della Diocesi di Massa Carrara Pontremoli si conserva una foto risalente al 1999 che raffigura il rilievo prima del suo inserimento nell'altare, con la Vergine ancora priva della testa: l'opera si trovava allora presso la chiesa della Madonna del Pianto di Castagnola (da cui dipende la cappella del cimitero), ma se ne ignora la provenienza originaria. Poco dopo, probabilmente nei primi anni Duemila, il rilievo fu sottoposto a pulitura, integrato

marmo bianco, racchiuso entro una elaborata cornice mistilinea con specchiature di breccia di Seravezza, che presenta nella parte superiore una testina angelica, da cui si dipartono due festoni di foglie e frutta [fig. 8]. Nel rilievo è raffigurata l'Immacolata, attorniata da nubi e da protomi angeliche; in alto, siede sulle nubi Dio Padre. La raffigurazione si articola su diversi piani, cui corrispondono diverse modalità di lavorazione del marmo: dal sottilissimo rilievo di alcune nubi al quasi tutto tondo della bella figura della Vergine, che manca della testa, reintegrata purtroppo in maniera non consona allo stile e all'epoca di realizzazione dell'opera<sup>7</sup>.

Ai lati dell'altare sono poste entro nicchie, a circa tre metri da terra<sup>8</sup>, le statue dei due santi che vengono invocati come protettori dalle epidemie e, in particolare, dalla peste, ovvero San Rocco e San Sebastiano. Su queste due sculture si vuole concentrare qui l'attenzione, sia per la loro bellezza e l'importanza degli autori che le realizzarono, sia perché il ritrovamento di alcuni documenti che le riguardano consente di fare luce sulle circostanze della loro esecuzione e sulle vicende che le portarono a prendere posto nella sede attuale.

A destra dell'altare si trova la statua di San Sebastiano [fig. 9], raffigurato come di consueto quasi completamente nudo, legato a un tronco d'albero nel momento in cui viene fatto bersaglio delle frecce dei suoi commilitoni (ma delle frecce non vi è traccia, né di ferite sul corpo del giovane). Il piede sinistro del santo, legato al tronco, è leggermente più in alto rispetto all'altro, che poggia in terra, così come il braccio destro, legato alla parte sommitale del tronco, è sollevato, mentre il braccio sinistro è legato dietro la schiena. La testa dai folti capelli ondulati (nei quali si distinguono i segni dell'uso del trapano) è abbandonata in avanti, e poggia sul braccio destro. Gli occhi sono socchiusi, e il giovane sembra immerso in un placido sonno: in effetti la raffigurazione rifugge da ogni enfasi drammatica e tutto è domi-

in alcune parti mancanti (il nastro di destra che unisce la protome angelica al cespo di frutta e foglie, e, purtroppo, il capo di Maria) e fornito di un'ulteriore cornice inferiore realizzata *ex novo*, dopodiché si procedette al discutibile reimpiego dell'opera al centro dell'altare della cappella cimiteriale.

<sup>7</sup> È interessante che, pur nell'ambito di una iconografia molto standardizzata quale è quella dell'Immacolata a partire dalla fine del Seicento, si possa individuare il modello di questa scultura in un prestigioso testo pittorico giunto a Carrara da Roma, l'*Immacolata Concezione* di Pietro da Cortona già nel duomo di Sant'Andrea, cui rimanda in particolare la posa di Dio Padre, così fortemente sbilanciato a destra (sull'opera oggi scomparsa, ma il cui aspetto ci è trasmesso da una fotografia storica: F. Federici, *Centri e periferie del barocco: circolazione di opere e artisti tra Massa, Carrara e Roma nel Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, l/1 (2009), pp. 19-46, pp. 34-36 e fig. 13).

<sup>8</sup> Il piano di appoggio delle nicchie, che sono a sezione rettangolare, si trova a 220 cm dal suolo.

nato da un senso di quiete, cui si sottrae solo il panno che cinge i fianchi del santo, leggermente mosso nella porzione che cade lungo il fianco destro<sup>9</sup>.

La scultura appare di notevole qualità, nella resa anatomicamente convincente del corpo snello, più che muscoloso, di un adolescente<sup>10</sup>, nella maestria con cui è condotto il morbido modellato delle carni [fig. 10], nella cura con cui sono riprodotti i particolari, dalle corde alla corteccia dell'albero, la cui gradinatura, a indicarne la ruvidezza, contrasta efficacemente con la pelle liscia e lucente del giovane [fig. 11]. Il nome dell'autore della statua ce lo svela la firma dell'artista, incisa in lettere capitali, entro un cartiglio, sulla base dell'opera: *FRANC(esco) FRANCHI FECE / P(er) SUA DEVOTIONE 1721*.

Francesco Franchi fu uno scultore carrarese attivo nei primi tre decenni del Settecento: fu uno dei più stretti collaboratori di Giovan Battista Foggini, di cui subì profondamente l'influenza<sup>11</sup>. Del carrarese ci resta un manipolo di opere sparse tra Firenze, Volterra e Livorno (in diversi casi, al pari di quella massese, firmate). Egli fu attivo anche come restauratore di antichità, in particolare per i granduchi: frutto del suo intervento di restauro (o meglio sarebbe dire di ri-creazione, a partire da un frammento antico, poi abbondantemente integrato) è il *Guerriero frigio*, o *Attis*, degli Uffizi, che Franchi – caso raro, per un restauro – volle orgogliosamente firmare con le parole *FR(ancesco) FRANCHI / DA CARRARA / RIS(taurò) 1712*<sup>12</sup>. Nell'anatomia ideale e nella compostezza formale del *San Sebastiano* massese, lontano dagli esiti ben più dinamici ed enfatici della scultura tardobarocca, si è allora tentati di ravvisare un segno della continuata frequentazione di Franchi con la scultura antica<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> La scultura misura all'incirca 115 cm di altezza e 35 cm di larghezza (alla base).

<sup>10</sup> Anche l'indubbio sovradimensionamento della testa rispetto al corpo sembra riconducibile, più che a questioni legate al punto di vista da cui si ammirava in origine la scultura, forse posta piuttosto in alto, al proposito di raffigurare il santo come un ragazzo molto giovane, dalla corporatura vigorosa, ma ancora acerba.

<sup>11</sup> F. Paliaga, *Per la conoscenza di Francesco Franchi, collaboratore del Foggini*, in «Paragone», n.s. 12, XXXIX/465 (1988), pp. 48-58; M. Visonà, *Franchi Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50 (1998); R. Roani Villani, *In margine a Villa Corsini: Giovanni Battista Foggini, Isidoro Franchi, Francesco Franchi e l'antico*, in *Villa Corsini a Castello*, a cura di A. Romualdi, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 77-95.

<sup>12</sup> Benché si tratti di due sculture molto diverse tra loro, si possono ravvisare alcuni punti di contatto tra l'*Attis* e il *San Sebastiano*, nella posa delle gambe e dei piedi, nel trattamento dei capelli, nella gradinatura dei tronchi che lambiscono entrambe le figure.

<sup>13</sup> Tra le raffigurazioni moderne di San Sebastiano che possono aver ispirato la statua di Franchi, va segnalato il *San Sebastiano curato dagli angeli* di Rubens della Galleria Corsini, al quale la scultura massese sembra rifarsi per la posizione delle braccia (in particolare del

Benché lo scultore dovesse risiedere per lunghi periodi a Firenze, come provano la sua collaborazione con Foggini e la sua attività per la corte medicea, egli mantenne forti legami con la sua terra d'origine<sup>14</sup>, come dimostra anche il *San Sebastiano*, prima e finora unica testimonianza della sua produzione artistica in area apuana. Una scultura che Franchi, come si spiega nell'iscrizione, fece «per sua devotio- ne», come espressione personale del suo culto, e forse della sua gratitudine, per il santo: forse anche per questo carattere intimo dell'opera lo scultore la realizzò con tanta cura e amorevolezza, dando vita a una delle sue creazioni migliori, tra le poche che gli sono state sinora ricondotte.

Il *San Rocco* posto nella nicchia che si apre a sinistra dell'altare appare subito molto diverso dal *San Sebastiano* [fig. 12]. Si tratta infatti di una figura molto più movimentata e drammatica, che tende a espandersi nello spazio mediante il moto delle braccia e della gamba sinistra, e solleva con decisione il volto al cielo. Al dinamismo della figura corrisponde quello della veste e della mantella, percorse da un fremito inquieto. Il santo impugna nella mano destra il bastone da pellegrino, mentre con la sinistra regge un frastagliato cartiglio, al di sotto del quale si trova l'immane cane, che tiene in bocca la pagnotta, sollevando il muso in direzione di Rocco<sup>15</sup> [fig. 13]. Il cartiglio contiene, inciso in lettere capitali, un testo di grande importanza per comprendere circostanze e anno della realizzazione della scultura e per conoscerne gli autori: [...] / PIETATE IN PATRIA / A STRAGE DIRE PESTIS / SERVATI / ANNO MDCCXII / IO(hannes) IACOBUS ET IOSEPH / BARATTA / CORDIS PATRONUM / CIVIBUS SUIS / EXPONA<sup>16</sup>.

Il cartiglio ci fa dunque sapere che la statua fu scolpita nove anni prima del *San Sebastiano*, e che i suoi autori vollero realizzarla come testimonianza di gratitudine verso San Rocco, per essere sopravvissuti a un'epidemia di peste. A scolpirla furono Giovan Giacomo e Giuseppe Baratta, esponenti di una famiglia carrarese che, tra XVII e XVIII secolo, consegnò alla storia della scultura una nutrita schiera di personaggi, tra protagonisti e comprimari. Giovan Giacomo e Giuseppe, in particolare, erano fratelli, figli di Andrea e di Benedetta Franzoni e cugini del più

braccio destro sollevato) e della testa reclinata.

<sup>14</sup> Nel 1722, dunque in una data prossima a quella dell'esecuzione del *San Sebastiano*, Franchi è attestato a Carrara, dove stipula il contratto per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Giusto e Clemente a Volterra: F. Paliaga, *Per la conoscenza di Francesco Franchi*, cit., pp. 53-54.

<sup>15</sup> La scultura misura all'incirca 105 cm di altezza e 30 cm di larghezza (alla base).

<sup>16</sup> L'iscrizione non può essere al momento letta nella sua integrità, a causa della grande vicinanza del cartiglio alla parete interna della nicchia. Nell'ultima parola, si nota una correzione da *ESPONA* a *EXPONA*.

importante esponente della famiglia, Giovanni (1670-1747), che fu scultore di grande successo, con commissioni in tutta Europa, e figura determinante nella creazione di una scuola carrarese di scultura di livello internazionale<sup>17</sup>. I due fratelli collaborarono assiduamente con il celebre cugino, contribuendo alle imprese più impegnative: si vedano in particolare le statue colossali per la basilica di Mafra, in Portogallo, di cui Giovan Giacomo e Giuseppe eseguirono, probabilmente su disegno di Giovanni, rispettivamente il *San Matteo* e il *San Mattia* (1730-1732). All'enfasi drammatica e all'ampiezza dei gesti di queste e di altre statue colossali uscite dalla bottega di Giovanni al Baluardo, quelle per la cappella di Sant'Uberto alla Venaria Reale (1726-1728), si ricollega, su scala ridotta, il *San Rocco* massese<sup>18</sup>. Un utile confronto può essere anche quello con il *Re David* che Giovan Giacomo realizzò, assieme ad altre statue scolpite da diversi membri della famiglia Baratta, per il santuario di Santa Maria della Steccata a Parma, forse su disegno di Giuliano Mozzani (1726-1728)<sup>19</sup>.

Le due statue di *San Rocco* e *San Sebastiano* del cimitero massese sono pertanto molto diverse tra loro, ma hanno anche indubbi punti di contatto. Profondamente differenti sono, come già si è detto, le loro impostazioni generali e gli «affetti» che le caratterizzano: quanto *San Rocco* è drammatico e movimentato, tanto *San Sebastiano* è composto, circonfuso di una quieta sensualità. Semplificando, si potrebbe parlare di una scultura pienamente barocca che si contrappone a una statua di impostazione classicistica. Anche nelle proporzioni le due figure sono diverse: *Sebastiano* è, per così dire, ripreso da un punto di vista più ravvicinato, cosicché il suo corpo e la sua testa appaiono molto più grandi di quelli di *Rocco*, benché in realtà la statua del giovane saettato sia solo di poco maggiore dell'altra (circa 115 cm di altezza contro i 105 circa di *Rocco*). Le dimensioni delle due opere sono quindi simili, così come per entrambe si può parlare di un sostenuto livello qualitativo, benché il *San Sebastiano* di Franchi, più rifinito, appaia nel complesso di qualità più alta. Simili, ancora, sono le circostanze in cui videro la luce le due statue, non frutto di una commissione, ma liberamente offerte ai santi protettori contro la peste, a mo' di *ex voto*, in un caso da due scultori che erano scampati a

<sup>17</sup> Sui Baratta, e in particolare su Giovanni, cfr. soprattutto, oltre alle voci dedicate a questa famiglia e a vari suoi esponenti da Hugh Honour nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5 (1963), F. Freddolini, *Giovanni Baratta e lo studio al Baluardo: scultura, mercato del marmo e ascesa sociale tra Sei e Settecento*, Pisa, Plus-Pisa University press, 2010 e Idem, *Giovanni Baratta, 1670-1747: scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013.

<sup>18</sup> F. Freddolini, *Giovanni Baratta, 1670-1747*, cit., pp. 282-286.

<sup>19</sup> L. Testi, *Santa Maria della Steccata in Parma*, Firenze, Battistelli, 1922, *passim*.

una terribile epidemia e, nell'altro, da un artista che motiva il proprio dono come espressione della sua «devotione», senza specificare se il suo gesto sia dovuto a uno scampato pericolo (cosa che non si può escludere).

Si potrebbe ipotizzare che le due statue si trovassero nello stesso luogo già prima del loro riutilizzo nella cappella cimiteriale, visto che spesso i santi Rocco e Sebastiano vengono raffigurati insieme. Alcuni documenti, conservati presso l'Archivio di Stato di Massa, ci consentono di confermare questa ipotesi, svelandoci da dove provengono le due sculture. Il 22 settembre 1821 il «consulatore di governo» Carloni scriveva da Massa al governatore Giuseppe Petrozzani, che amministrava allora il ducato apuano per conto della duchessa Maria Beatrice d'Este, una lunga lettera in merito alla richiesta avanzata dal priore e dai «festaiuoli» dell'oratorio di San Rocco, esistente a Carrara in località Potrignano, affinché venissero concessi loro alcuni marmi che erano in precedenza serviti per l'altare laterale di un altro oratorio intitolato al santo, situato in Piazza Alberica e scomparso ormai da molti anni. La lettera racconta una vicenda curiosa, ed è di un certo interesse nella sua interezza, in particolare per la storia dell'edilizia religiosa a Carrara tra Sette e Ottocento; ma qui è soprattutto il seguente passaggio che ci interessa:

Sulla fine dell'anno 1786 per ordine della gloriosa sovrana Maria Teresa furono profanati in Carrara due oratorj, quello cioè sotto il titolo di San Ceccardo in cima alla strada dell'Olivio, e l'altro di San Rocco nella Piazza Alberica. All'atto della profanazione furono chiuse nella sagrestia di quest'ultimo tutte le moblie ritrovatevi, ed aperta poi coll'intervento del già signor consigliere Landini in qualità di delegato si venne a formarne inventario, che risulta dal pubblico documento in data del dì 15 novembre anno predetto a rogito del fu notaro Michelangelo Cherubino Giandomenici.

L'altare maggiore dell'enunciato oratorio fu portato in Massa, e collocato nella chiesa della Vergine Santissima del Monte. Molt'altri mobili servirono per il camposanto di Massa, e vi restarono solo varj pezzi sciolti di marmo destinati ad un altare laterale, che si fecero tradurre al Palazzo Ducale in Carrara all'occasione della vendita dell'oratorio istesso alla famiglia Del Medico, ed infine si estrassero dal palazzo predetto, e si depositarono in una stanza terrestre del fabbricato della chiesa della Vergine Santissima delle Grazie in essa città, nella quale fu traslocata anche la Confraternita di San Rocco per la semplice officatura, che tuttora vi si esercita<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Archivio di Stato di Massa, Governo degli Stati di Massa e Carrara, busta 56, ff. non numerati.

La lettera di Carloni è dunque importante da un duplice punto di vista: stabilisce una connessione tra gli arredi del profanato oratorio carrarese di San Rocco e la decorazione del nucleo più antico del cimitero di Mirteto, fondato pochi anni prima, nel 1807; e segnala l'atto notarile che ci trasmette l'inventario degli arredi dei due scomparsi oratorî. L'indicazione fornita da Carloni è sostanzialmente corretta<sup>21</sup>, e così tra le carte del notaio carrarese Michelangelo Cherubino Giandomenici è possibile rinvenire la ricca documentazione relativa alla profanazione degli oratorî di San Rocco e di San Ceccardo, avvenuta l'11 dicembre 1786, e alla stesura dei relativi inventari, che ebbe luogo alcuni giorni più tardi, il 15 e il 16 dicembre:

[...] Correndo il giorno undecimo di dicembre nell'anno della nascita di Gesù Cristo millesettecentottantasei, alle ore tre pomeridiane. Sia noto a perpetua memoria, sotto gli auspicij clementissimi dell'Altezza Sua Serenissima Maria Teresa duchessa di Modena etc. di Massa, e Carrara etc. felicemente regnante, aver essa permesso, e comandato colla sua augusta sovrana autorità, che in questa sua illustre città si riconoscano colle dovute regole, e precauzioni gli due oratorj, uno cioè posto in Piazza Alberica, confine alla medesima, ed alli signori conti Del Medico lateralmente verso tramontana, e dalla parte di dietro verso ponente, e dall'altro lato verso mezzogiorno il signore Michelangiolo Micheli, sotto il titolo di San Rocco, nel quale oratorio è solita a radunarsi la laicale confraternita chiamata appunto di San Rocco, la quale veste il sacco nero; e l'altro oratorio sotto il titolo di San Ceccardo, ove si raduna l'altra confraternita laicale con tale titolo di San Ceccardo, e della Santissima Trinità, che veste sacco rosso, situato sotto il Ducale Palazzo, e che tiene la sua facciata all'imboccatura della Strada dell'Olivo, e confine verso il mare alla casa del signore conte consigliere Lizzoli, di dietro ad un sito scoperto del medesimo signore conte Lizzoli, e verso i monti alla strada, che conduce al detto Ducale Palazzo. E che tale ricognizione de' due oratorj si faccia, perché si vegga la di loro inutilità al maggior culto di Dio, e della cattolica religione, cosicchè sussistendone le circostanze della accennata inutilità, possa, e debba procedersi alla profanazione sì dell'uno, che dell'altro oratorio<sup>22</sup>.

Le procedure attraverso le quali si attua la sconsacrazione dei due edifici sacri sono minutamente descritte:

<sup>21</sup> Carloni fa riferimento al mese di novembre, invece si trattava del mese di dicembre.

<sup>22</sup> Archivio di Stato di Massa, Archivio Notarile di Carrara, notaio Giandomenici Michelangelo Cherubino, b. 256, anno 1786, ff. 313r-v.

Si accostò dunque [il vicario foraneo] all'altare maggiore, e col dovuto rispetto, e riverenza levò da esso la pietra sacra, fece levare la immagine del Santissimo Crocifisso in grande, che su di quello stava e la pose in sagrestia, indi andò all'altare di San Giuseppe, da cui levò parimente la sacra pietra, la mise a parte, e così a norma degli ordini etc. profanò l'oratorio medesimo, e la sagrestia ad esso contigua.

[...] [Si passa quindi] all'altro oratorio chiamato di San Ceccardo, ossia della Santissima Trinità, situato sotto il Ducale Palazzo colla sua facciata all'imboccatura della Strada dell'Olivo in confine della casa dell'illustrissimo signore conte consigliere Lizzoli verso il mare, e di dietro per un sito scoperto, e verso i monti alla strada, che conduce al Ducale Palazzo, ed ivi entrati per la porta maggiore si rivolse il predetto signore proposto vicario foraneo all'altare maggiore in compagnia del riferito signor primicero, e levò da quello la sacra lapide, e finalmente all'altare sotto il titolo del Santissimo Crocifisso, in cui vi era oltre una immagine di un crocifisso in grande, anche quella della Vergine Santissima del Buon Consiglio, da cui levò la sacra lapide, detto crocifisso, ed immagine, e pose il tutto a parte, e così parimente profanò l'oratorio medesimo, e terminò l'ingiontoli incarico [...].

Aveva così fine la storia di due oratorî che per un paio di secoli almeno avevano rappresentato un luogo significativo della vita religiosa carrarese. Quello intitolato a San Rocco, sede dell'omonima confraternita, doveva risalire alla fine del XVI secolo, ed era situato nella piazza principale della città, accanto al fastoso Palazzo Del Medico che poi, una volta sconsacrato l'oratorio, lo assorbì<sup>23</sup>.

L'inventario degli arredi dell'oratorio di San Rocco non presenta elementi di particolare rilievo: vi si annoverano soprattutto panche, sedie, alcuni pezzi di marmo di varie misure<sup>24</sup>. Un punto, tuttavia, si distacca dagli altri e cattura la nostra attenzione:

<sup>23</sup> Sulla storia dell'oratorio e della confraternita, e sulla soppressione dei due oratorî di San Rocco e di San Ceccardo: E. Scaravella, *La confraternita di San Rocco a Carrara e i suoi oratorî*, in «Atti e Memoria dell'Accademia Aruntica», XXV (2019), pp. 149-160. Ringrazio Elena Scaravella per il prezioso aiuto e per lo scambio di opinioni che ha accompagnato la stesura di questo contributo.

<sup>24</sup> Non sono compresi in questo inventario i beni ricoverati in sacrestia, riportati in un altro inventario, conservato presso l'Archivio di Stato di Modena, *Eredità Cybo Gonzaga*, b. 342, fasc. «Materie economali, in ispecie oratori de' Santi Ceccardino, e Rocco di Carrara soppressi» (l'inventario è menzionato e utilizzato in E. Scaravella, *La confraternita*, cit.; vi si ricorda anche una preziosa statua lignea raffigurante San Rocco, della bottega di Domenico Gare, su cui cfr. E. Scaravella, *Dai recenti restauri nelle chiese apuane: nuovi contributi su Domenico Gare e Giacomo Grandi*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie

Numero 24: Sopra l'altare maggiore due statuete di marmo una a cornu Evangelij esprimente San Rocco, e l'altra a cornu Epistolae denotante San Sebastiano, quali sono ammovibili<sup>25</sup>.

Si tratta delle due sculture poi trasferite nella cappella del cimitero di Massa: il termine «statuette» sembra poco adatto a figure che superano comunque il metro di altezza, ma probabilmente va inteso, più che come indicazione di misure molto ridotte, come riferimento al fatto che si tratta di simulacri inferiori al naturale. Le due statue si trovavano dunque, in origine, sull'altare maggiore dell'oratorio di San Rocco in piazza Alberica, e fiancheggiavano il crocifisso, presumibilmente ligneo, che era posto al centro dell'altare, e di cui ignoriamo la sorte<sup>26</sup>. Sia i fratelli Baratta che Francesco Franchi, pertanto, dovevano essere membri della Confraternita di San Rocco; in tempi diversi, a distanza di nove anni gli uni dall'altro, vollero donare all'oratorio della loro compagnia due sculture da loro stessi amorevolmente intagliate nel marmo, quali testimonianze della loro devozione nei confronti del santo protettore della confraternita e del santo che assieme a lui veniva invocato contro le epidemie di peste.

Prima di avviarsi verso la conclusione di questo contributo, è opportuno aprire una breve parentesi, relativa a un altare e alla relativa pala marmorea che, al pari del *San Sebastiano* e del *San Rocco*, lasciarono Carrara alla volta di Massa. Come abbiamo visto, nella lettera del 22 settembre 1821 Carloni afferma che «l'altare maggiore dell'enunciato oratorio [di San Rocco] fu portato in Massa, e colloca-

Modenesi», s. XI, XLIV (2022), pp. 417-440). Più ricco l'inventario dell'oratorio di San Ceccardo, che segue quello dell'oratorio di San Rocco: vi vengono ricordati argenterie e paramenti, nonché un quadro raffigurante la Madonna del Buon Consiglio (per cui cfr. *infra*), un quadro «che rappresenta San Raffaello, e Santa Maria Maddalena, con cornice di legno indorato, dipinto dal vivente pittore Bartolomeo Fontana carrarese» (che, come risulta da un'annotazione marginale, passò alla chiesa carrarese del Suffragio), e «due immagini in grande del Santissimo Crocifisso», trasferite anch'esse al Suffragio (forse una delle due è da identificare nel grande crocifisso che si ammira ancora oggi all'interno della chiesa). Sull'oratorio di San Ceccardo e sulla confraternita intitolata al patrono di Carrara: R.M. Galleni Pellegrini, *La confraternita della Santissima Trinità e di San Ceccardo di Carrara. Capitoli o costituzioni (sec. XVII)*, Carrara, Società Editrice Apuana, 2010.

<sup>25</sup> Archivio di Stato di Massa, Archivio Notarile di Carrara, notaio Giandomenico Michelangelo Cherubino, b. 256, anno 1786, Inventario degli arredi dell'oratorio di San Rocco, 15 dicembre 1786, ff. non numerati (inserto tra i ff. 316 e 319).

<sup>26</sup> È così possibile smentire l'ipotesi, avanzata in P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale*, cit., p. 14, che le due sculture in marmo provengano dalla scomparsa collegiata massese di San Pietro.

to nella chiesa della Vergine Santissima del Monte». Nella chiesa massese della Madonna della Visitazione, o del Monte, è presente un bell'altare settecentesco in marmi policromi, il primo sulla destra, che si distingue dagli altri altari esistenti nel tempio e che può essere identificato con quello di cui parla Carloni [fig. 14]. Sull'altare è posta una pregevole pala in marmo, attribuita allo scultore carrarese Baldassarre Casoni<sup>27</sup>, raffigurante Sant'Antonio da Padova e l'Angelo Custode, intenti a venerare un'immagine sacra dipinta, una copia della Madonna del Buon Consiglio di Genazzano, che è inserita nella parte alta dell'opera [fig. 15]. L'indicazione fornita da Carloni va tuttavia corretta: con ogni probabilità l'altare rimontato nella chiesa della Madonna del Monte a Massa non fungeva in origine da altare maggiore dell'oratorio di San Rocco, ma era l'altare laterale dell'altro oratorio sconosciuto, dedicato a San Ceccardo, nel quale, come risulta dall'atto notarile relativo alla profanazione del sacello, era presente un altare dedicato alla Madonna del Buon Consiglio<sup>28</sup>.

Tornando ora a concentrarci sulle sculture del cimitero di Mirteto, restano da menzionare, prima di concludere, altre due presenze. Il corredo di marmi riusati nella cappella è completato da un piedistallo sei-settecentesco in marmo bianco, con

<sup>27</sup> G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena, tip. C. Vincenzi, 1873, p. 56.

<sup>28</sup> Cfr. *supra*: «[...] si rivolse il predetto signore proposto vicario foraneo all'altare maggiore in compagnia del riferito signor primicero, e levò da quello la sacra lapide, e finalmente all'altare sotto il titolo del Santissimo Crocifisso, in cui vi era oltre una imagine di un crocifisso in grande, anche quella della Vergine Santissima del Buon Consiglio, da cui levò la sacra lapide, detto crocifisso, ed imagine, e pose il tutto a parte [...]». Problematica appare la convivenza tra un crocifisso «in grande» e la pala marmorea che doveva accogliere già allora l'immagine mariana. La copia della Madonna del Buon Consiglio è ricordata nell'inventario dei beni dell'oratorio di San Ceccardo con queste parole: «Numero 45: Un quadretto rappresentante la Santissima Vergine del Buon Consiglio con piccola corona di argento tanto al Bambino, che alla Vergine, e con tendina di stoffa, e cornice indorata» (Archivio di Stato di Massa, *coll. cit.*, 16 dicembre 1786, ff. non numerati, dopo f. 320). È relativa alla vendita dell'altare alla chiesa massese un'annotazione che si trova al termine di un inventario del 1798 dei beni delle due confraternite carraresi di San Rocco e San Ceccardo, che erano depositati allora (come ricorda anche Carloni nella sua lettera del 1821) in un ambiente adiacente alla chiesa della Madonna delle Grazie, a Carrara: «un credito di Lire 1150 dall'ospedale di Massa per la vendita di un altare, tre statue, pavimento e gradini, venduti il 4 agosto 1787» (Archivio di Stato di Massa, Commissario del Potere Esecutivo del Dipartimento delle Alpi Apuane, busta 20, *Confraternite di Carrara*, cit. in E. Scaravella, *La confraternita*, cit.). La chiesa della Madonna del Monte era allora la chiesa dell'ospedale massese (l'adiacente convento agostiniano era stato trasformato in nosocomio cittadino). Probabilmente, con la dicitura «tre statue», si fa riferimento alle effigi di Sant'Antonio, dell'Angelo Custode e del bambino che sono raffigurate nella pala marmorea.

specchiature di Rosso di Francia listate di marmo nero, che in origine era parte di un altare non identificabile e che ora è murato sulla controfacciata del sacello, subito a destra dell'ingresso, al di sotto della *tabula ansata* sormontata da una croce che ricorda la sepoltura nella cappella del vescovo apuano Giovanni Battista Tommasi<sup>29</sup> [fig. 16]. Nell'area del camposanto, infine, ma non nella cappella o nelle sue adiacenze, bensì al primo piano dell'edificio porticato che chiude la parte monumentale del cimitero verso mare, si trova un'altra scultura settecentesca di produzione carrarese, di fattura piuttosto modesta [fig. 17]. La statua, raffigurante Cristo risorto, non è lavorata sul retro, a suggerirci che doveva essere esposta in una nicchia o contro una parete<sup>30</sup>. Se ne ignora la provenienza<sup>31</sup>; una volta giunta nel cimitero di Mirteto, la scultura fu dapprima esposta sulla facciata dell'originaria cappella del camposanto, da cui nel 1877 fu spostata sul «frontespizio» della camera mortuaria<sup>32</sup>.

In conclusione, possiamo rimarcare come la cappella del cimitero massese di Mirteto si riveli essere, in virtù della presenza delle due sculture raffiguranti *San Rocco* e *San Sebastiano* e delle altre cui si è accennato, un inaspettato scrigno di testimonianze che attestano la vitalità della scultura in marmo a Carrara nei primi

<sup>29</sup> L'iscrizione in capitali incisa nella tavola epigrafica recita: *HEIC QUIESCIT / IOHANNES BAPTISTA TOMMASI / EPISCOPUS MASSENSIS / MDCCCXXII – MDCCCLXXXII*. Il piedistallo viene così ad assumere quasi la funzione di piccolo altare consacrato alla memoria del presule.

<sup>30</sup> Sulla parte posteriore della scultura si nota un anello in ferro che doveva servire ad ancorarla al muro retrostante. La statua, che è alta circa 160 cm, manca di buona parte della mano destra a causa di una rottura e della parte terminale della croce.

<sup>31</sup> La statua di Cristo può essere accostata, per l'analogia delle misure, per lo stesso livello qualitativo non eccelso e per somiglianze a livello formale, alle due sculture poste nelle nicchie dell'atrio che collega il cortile al doppio scalone del Palazzo Ducale di Massa. Queste statue, innalzate su piedistalli occupati in precedenza da sculture di soggetto mitologico, raffigurano San Giovanni Battista (con una palese ripresa della rappresentazione del santo proposta da Tiziano nella meravigliosa tela delle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e San Giovanni Evangelista. Probabilmente le due sculture provengono dalla distrutta collegiata di San Pietro, che si innalzava proprio di fronte al Palazzo Ducale. Si potrebbe dunque ipotizzare con cautela che il Cristo e i due San Giovanni formassero un terzetto (con Cristo al centro, additato dal Battista) posto nella principale chiesa massese. Può darsi che le tre sculture fossero esposte sulla facciata del tempio (non vi è tuttavia alcuna fonte o documento che, al momento, possa avvalorare questa ipotesi).

<sup>32</sup> P. Bombardi, *Il Camposanto Monumentale*, cit., p. 91, da un documento datato 23 settembre 1877 relativo a lavori compiuti da Battista Della Bona: «1. Rimozione dal frontespizio del vecchio oratorio e riposizione in opera nel frontespizio della nuova camera mortuaria della statua in marmo rappresentante il Salvatore».

decenni del Settecento, in quel momento cruciale in cui, per opera di Giovanni Barrassa e dei suoi familiari e collaboratori, ma anche di figure esterne a quella bottega, a cominciare da Francesco Franchi, la produzione scultorea nella città del marmo si distacca dal provincialismo e dal modesto livello qualitativo che l'aveva sino ad allora, generalmente, caratterizzata, per avviarsi verso risultati ben più notevoli, capaci di imporsi sul mercato italiano ed europeo. Per valorizzare a pieno il *San Sebastiano* e il *San Rocco*, nonché il *San Pietro* di Pietro Aprile murato all'esterno dell'abside (in una collocazione, è chiaro, non certo ottimale per la conservazione dell'opera), è opportuno che questi marmi, posti in un contesto che non è quello originale e non ne favorisce la fruizione, vengano musealizzati, magari in una sala di quel museo civico di cui la città di Massa da troppo tempo attende la creazione.



Fig. 1. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, veduta frontale.



Fig. 2. Bottega carrarese, Vaso *fiammeggiante*, marmo, 1770 circa, Massa, Cimitero di Mirteto.



Fig. 3. Scultore carrarese, *Angelo*, marmo, fine XVII secolo-inizio XVIII secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 4. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, veduta posteriore.



Fig. 5. Pietro Aprile, *San Pietro*, marmo, primi decenni del XVI secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 6. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, interno.



Fig. 7. Cappella del cimitero di Mirteto, Massa, altare, 1707.



Fig. 8. Scultore carrarese, *Immacolata Concezione*, marmo, fine XVII secolo-inizio XVIII secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 9. Francesco Franchi, *San Sebastiano*, marmo, 1721, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 10. Francesco Franchi, *San Sebastiano*, marmo, 1721, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto, particolare.



Fig. 11. Francesco Franchi, *San Sebastiano*, marmo, 1721, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto, particolare.



Fig. 12. Giovan Giacomo e Giuseppe Baratta, *San Rocco*, marmo, 1712, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.



Fig. 13. Giovan Giacomo e Giuseppe Baratta, *San Rocco*, marmo, 1712, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto, veduta laterale.



Fig. 14. Bottega carrarese, *Altare della Madonna del Buon Consiglio*, marmo, prima metà del XVIII secolo, Massa, Chiesa della Madonna del Monte.



Fig. 15. Baldassarre Casoni (attr.), *Pala con Sant'Antonio e l'Angelo Custode*, marmo, prima metà del XVIII secolo, Massa, Chiesa della Madonna del Monte.



Fig. 16. Bottega carrarese, *Piedistallo*, marmo, XVII-XVIII secolo, Massa, Cappella del cimitero di Mirteto.

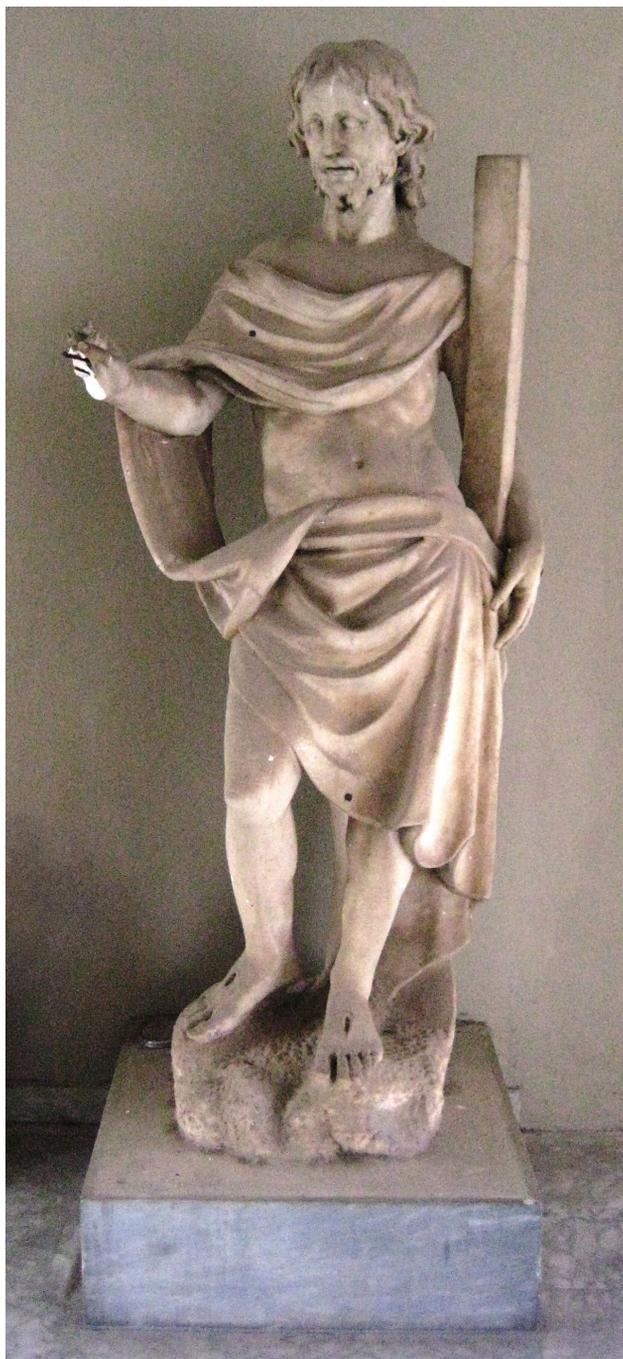


Fig. 17. Scultore carrarese, *Cristo risorto*, marmo, XVIII secolo, Massa, Cimitero di Mirteto.



## PROFILO

---

### Fabrizio Federici

---

Fabrizio Federici ha compiuto studi di storia dell'arte all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore, dove ha conseguito il diploma di perfezionamento discutendo una tesi sul collezionista seicentesco Francesco Gualdi. I suoi interessi comprendono temi di storia sociale dell'arte (mecenatismo, collezionismo), l'arte a Roma e in Toscana nel XVII secolo, la storia dell'erudizione e dell'antiquaria, la fortuna del Medioevo, l'antico e i luoghi dell'archeologia nella società contemporanea. È autore, con J. Garms, del volume "Tombs of illustrious italians at Rome". L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor ("Bollettino d'Arte", volume speciale), Firenze, Olschki 2010. Dal 2008 al 2012 è stato coordinatore del progetto "Osservatorio Mostre e Musei" della Scuola Normale e, tra il 2016 e il 2018, borsista post-doc presso la Bibliotheca Hertziana di Roma.

Fabrizio Federici completed his studies in art history at the University of Pisa and at the Scuola Normale Superiore, where he obtained his postgraduate diploma with a thesis on the seventeenth-century collector Francesco Gualdi. His interests include issues of social history of art (patronage, collecting), art in Rome and Tuscany in the seventeenth century, the history of scholarship and antiquarianism, the fortunes of the Middle Ages, the ancient and the places of archeology in contemporary society. He is the author, with J. Garms, of the volume "Tombs of illustrious Italians at Rome". The album of drawings RCIN 970334 of the Royal Library of Windsor ("Art Bulletin", special volume), Florence, Olschki 2010. From 2008 to 2012 he was coordinator of the project "Osservatorio Mostre e Musei" of the Scuola Normale and, between 2016 and 2018, post-doc fellow at the Bibliotheca Hertziana in Rome.



**STUDIA**

---





*Paolo Russo*

**Uomini e marmi.  
Scultori carraresi in Sicilia tra Quattro e Cinquecento (1487-1535 circa)**

---

**Abstract ITA**

Tra gli ultimi decenni del XV secolo e gli inizi del successivo si registra in Sicilia un importante fenomeno di migrazione artistica. Scultori provenienti dalla terraferma, per lo più lombardi e toscani, si trasferiscono nell'isola, dove stabiliscono dimora e avviano una fiorente attività professionale. Tra questi si distinguono gli scultori carraresi, che introducono in Sicilia nuove competenze tecniche e materia prima, il marmo bianco delle cave della loro terra d'origine, scarsamente presenti nella regione. Il fenomeno di fatto muta la storia artistica locale, relativamente alla scultura: il contributo ne evidenzia i punti nodali, riconsiderando sinteticamente, alla luce degli studi più recenti, il profilo artistico di alcuni tra i principali protagonisti carraresi dell'avvio di questa fervida stagione artistica, con alcune nuove proposte attributive.

**Abstract ENG**

Between the last decades of the fifteenth century and the beginning of the next an important phenomenon of artistic migration was recorded in Sicily. Sculptors from the mainland, mostly from Lombardy and Tuscany, moved to the island, where they established a home and started a flourishing professional activity. Among these, the Carrara sculptors stand out, who introduce new technical skills and raw materials to Sicily, the white marble from the quarries of their homeland, scarcely present in the region. The phenomenon in fact changes the local artistic history, in relation to sculpture: the contribution highlights its key points, synthetically reconsidering, in the light of the most recent studies, the artistic profile of some of the main Carrara protagonists of the start of this fervent artistic season, with some new attributive proposals.

**Parole chiave**

Scultura in Sicilia, scultori carraresi, scultori lombardi, marmo di Carrara

---

Copyright © 2022 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-3-2022-p-russo-scultori-carraresi-sicilia>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

## *Una koinè scultorea lombardo-toscana*

Importa qui osservar soprattutto, che, non appena si è tentato indagare alquanto di proposito negli archivi palermitani intorno a memorie artistiche del decimoquinto secolo in Sicilia, ne son venuti e ne vengono fuori copiosi documenti a provare il fatto di una prevalenza notevole, che allora vi acquistarono artisti venuti in gran numero dalla penisola<sup>1</sup>.

L'immagine della Sicilia aperta all'ondata migratoria di maestranze artistico-artigiane colta dall'abate palermitano Gioacchino Di Marzo alla fine dell'Ottocento è fissata nelle pagine del suo monumentale lavoro sui Gagini e la scultura tra Quattro e Cinquecento, che rappresenta ancor oggi un riferimento irrinunciabile per gli studi sull'argomento.

Il che più segnatamente ad un tempo apparisce nella scultura – precisa il Di Marzo –, di cui, in difetto di artefici del paese, gli scultori e marmorai della terraferma, e più che altri lombardi, totalmente occuparono il campo», aggiungendosi a questi i tanti altri che «ne vennero da Carrara [...] a cagione delle cave e del continuo commercio de' marmi<sup>2</sup>.

La narrativa migratoria impiegata per descrivere il sorgere e lo sviluppo della scultura moderna in Sicilia, è quindi assunta come dominante; su di essa si fondano le successive costruzioni storiografiche dal Novecento ad oggi, dai contributi di Maria Accascina fino alla più recente sinossi di Benedetto Patera<sup>3</sup>.

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento si registrano in Sicilia importanti spostamenti di maestranze artistiche: «scarpellini», scultori di «maggiore o di minor merito» e architetti provenienti dalla penisola<sup>4</sup>. In buona sostanza, quei maestri venuti dalle contrade lombarde e toscane – da Domenico Gagini a Francesco Laurana e Pietro de Bonitate, i precursori; da Giorgio da Milano a Gabriele di Battista, gli epigoni lombardi; da Andrea Mancino ai carraresi Antonio Vanella, Giuliano Mancino, Bartolomeo Berrettaro e Francesco del Mastro, per non citare

<sup>1</sup> G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Tipografia del "Giornale di Sicilia", Palermo, I, 1880 (1882), II, 1883 (1884): vol. I, pp. 21 e ss.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 39-41.

<sup>3</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo*, in «Bollettino d'arte», XLIV/4 (1959), pp. 324-336; B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*, Palermo 2008, in particolare alle pp. 41-82, 112-125.

<sup>4</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 26-27, 160.

che i più noti – nella narrazione del Di Marzo costituiscono l'antefatto della «siciliana scultura», al cui principio si colloca Antonello Gagini, «un genio, nato in Sicilia ed allevato in essa a' migliori esempi»<sup>5</sup>.

Quel clamoroso fenomeno appena evocato, che investì l'isola a partire almeno dal settimo decennio del Quattrocento, si iscrive, come è noto, nell'ambito di un più vasto movimento storico di immigrazione artistica dalle valli dei laghi lombardi e dalla Toscana di maestranze mosse dalla ricerca di nuove opportunità di lavoro<sup>6</sup>. Di fatto, furono i carraresi che, con i lombardi in sovrannumero, animarono quella sorta di *koinè* stilistica, manierista ma in continuità con la tradizione medievale, un po' tardogotica un po' classicheggiante, la quale, sebbene attardata per un verso, rianimò innovandola profondamente per altro verso la spenta produzione scultorea locale. Di fronte al silenzio delle voci autoctone, furono infatti proprio loro, i toscani e i "lombardi", che arricchirono di nuovi generi scultorei in marmo chiese, grandi e piccole, conventi e monasteri della Sicilia, rinnovandone gli arredi, con altari, acquasantiere, cappelle, portali. Furono loro che distribuirono per ogni dove nella regione monumenti funebri, pale d'altare, custodie eucaristiche, statue e rilievi, rinnovando al pari in chiave "moderna" l'aspetto delle residenze urbane delle élite locali.

A sbarcare per primi in Sicilia, nel Quattrocento, furono i marmi. Semilavorati o prodotti finiti imbarcati nei porti della Toscana occidentale viaggiarono per mare sulle tolde o nelle stive delle navi che attraccavano nei principali scali portuali di Messina, Trapani e Palermo<sup>7</sup>. Quindi, con frequenza via via superiore, un costante

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 160-161.

<sup>6</sup> Dopo la storica pubblicazione a cura di Wart (o Edoardo) Arslan, *Arte e artisti dai laghi lombardi*, 2 voll., Como, 1959-1964, e spec. il vol. I, *Architetti e scultori del Quattrocento*, Como, 1959 – si veda in merito L. Giordano, *1957: arte e artisti dei laghi lombardi*, in Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca, a cura di M. Visioli, Milano, 2019, pp. 255-262, che raccoglie gli atti del Convegno di studi in occasione del 50° anniversario della scomparsa dello studioso –, in tempi più recenti si possono ricordare *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, Milano, 1997, e i diversi contributi di Andrea Spiriti sugli "artisti dei laghi", ai quali è intitolata la rivista on-line dallo stesso diretta (<<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/artisti-laghi/index>>). Per la Sicilia, più specificamente: F. Meli, *Costruttori e lapidisti del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento in Palermo*, in *Arte e artisti*, cit., I, pp. 207-243). Per i Carraresi in Sicilia, tra i contributi più recenti: N. Aricò, *La diaspora dei carraresi in un censimento del tempo di Alberico I: sulla diffusione dei linguaggi decorativi nell'architettura del Cinquecento*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», XXXII (1998) [1999], pp. 7-16.

<sup>7</sup> C. Trasselli, *Porti e scali in Sicilia dal XV al XVIII secolo*, in *Les grandes écales*, a cura di J.

e massiccio afflusso di materia prima, “carrate” di marmo bianco proveniente per lo più dalle cave carraresi, si riversò sull’isola, alimentando l’approvvigionamento delle botteghe degli scultori<sup>8</sup>.

Come i marmi carraresi da servire nel 1428 al maestro genovese Antelami Simone da Lancia, di stanza a Carrara, per l’erezione del monumento funebre di un mercante siciliano<sup>9</sup>. Alla metà del secolo all’incirca furono scaricati al porto di Palermo, per poi proseguire il loro viaggio lungo costa, fino al porto della Sicilia orientale, destinazione Noto, chiesa di San Francesco, i marmi carraresi lavorati e imbarcati nel porto di Pisa, che lo scultore toscano Andrea Guardi aveva approntato per il monumento funebre del vicerè di Sicilia Niccolò Speciale, commissionatogli nell’estate del 1444 dal figlio Pietro, signore di Alcamo e Calatafimi, più volte pretore di Palermo, che diverrà a suo turno vicerè del Regno (1448). Sepolcro che, sia pure scomposto e mutilo, è ancora oggi visibile presso il Museo Civico della città<sup>10</sup>. Ed è qui, «in partibus Pisarum», che, per fare un’altro esempio, nel 1463 Domenico Gagini dovrà recarsi per contratto ad acquistare il marmo necessario alla costruzione del sepolcro ordinatogli dal suddetto Pietro Speciale, destinato alla cappella di famiglia, originariamente ubicata nella tribuna della chiesa di San Francesco a Palermo, e dedicato al figlio Antonio<sup>11</sup>. L’opera, con l’arco d’ingresso della Cappella Mastrantonio di Francesco Laurana e Pietro de Bonitate nella stessa chiesa, realizzato nello stesso torno d’anni, rappresenta l’*incipit* della storia della scultura moderna in Sicilia.

Gilissen («Recueils de la Société Jean Bodin», XXXIII, vol. II), Bruxelles, 1972, pp. 258-281; M. D’Angelo, *Porti e traffici marittimi in Sicilia tra Cinquecento e Seicento*, in *Sopra i porti di mare, III, Sicilia e Malta*, a cura di G. Simoncini, Firenze, 1997, pp. 81 e ss. Sui centri di estrazione, lavorazione o elaborazione artistica, quali Carrara e Pisa: C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, 1969, e R. P. Ciardi, “*Ars marmoris*”: aspetti dell’organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento, in *Niveo de marmore: l’uso artistico del marmo di Carrara dall’ XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnuovo, Genova, 1992, pp. 341-349.

<sup>8</sup> La ‘carrata’ era al tempo l’unità di misura dei marmi a Carrara, corrispondente alla capacità di un carro tirato da due buoi: C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 72-73.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>10</sup> G. Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell’Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015, p. 70 e scheda n. 25 pp. 187-191, con bibliografia precedente.

<sup>11</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 69 e ss., vol. II, pp. 19-21 doc. XVI; A. Migliorato, *Domenico Gagini e le origini del Rinascimento in Sicilia*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della Mostra (Taormina, Palazzo Ciampoli, dicembre 2015-marzo 2016), a cura di G. Musolino, Soveria Mannelli 2017, pp. 490-521, *speciatim* pp. 491-503, 517-520.

Il figlio di Domenico, Antonello Gagini, per parte sua, intrattiene fecondi e duraturi rapporti con i cavatori e marmorari carraresi, «per ragione de' marmi, ch'ei commetteva», come scrive Di Marzo, il quale cita un atto stipulato a Messina al principio del Cinquecento, in cui: «un maestro Lazzaro Masfiolo, carrarese, faceva al Gagini una vendita di marmi da lui commessigli giusta un memoriale scrittogli da costui di sua mano, i quali quello prometteva per lui consegnare sul lido di Avenza nel prossimo giugno e poscia imbarcarli per conto del medesimo e mandarglieli tosto in Messina»<sup>12</sup>.

All'inizio del nuovo secolo, dunque, lo scultore carrarese Antonio Vanella, di cui diremo più diffusamente in seguito, acquistava otto carrate di marmi dal concittadino «Pietro di Caxono», da impiegare probabilmente nei lavori che questi conduceva in quegli anni nell'abbazia di San Martino delle Scale, presso Palermo<sup>13</sup>.

Da Carrara, dove si rifornisce anche lo scultore lombardo in Sicilia Gabriele Di Battista<sup>14</sup>, provengono i marmi che i carraresi Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro impiegheranno per la realizzazione delle loro diverse opere. Come quelle destinate alla chiesa e al convento di Sant'Agostino a Palermo, giusta atto stipulato nell'estate del 1504, ma si veda più avanti<sup>15</sup>.

Qualche anno dopo, giunsero alla marina di Palermo i primi marmi acquistati da Antonello Gagini a Carrara da servire alla realizzazione della grandiosa decorazione scultorea della tribuna della cattedrale, commissionatagli nell'estate del 1507. L'opera, com'è noto, fu poi distrutta e dispersa nel Settecento, in occasione dei lavori di riconfigurazione dell'edificio ecclesiastico su progetto di Fernando Fuga<sup>16</sup>. Negli anni seguenti lo scultore proseguì ad acquistare marmi da Carrara destinati a tal fine, che continuarono ad essere sbarcati nel porto di Palermo. Sennonché, nell'estate del 1524 carrate di marmo, acquistate per la "suntuosa" decorazione

<sup>12</sup> *Ivi*, I, p. 182 e doc. in nota 1.

<sup>13</sup> G. Mendola, *La 'Croce' stazionale di Castelbuono e il suo autore. L'attività palermitana dello scultore carrarese Antonio Vanella*, in *Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino*, voll. VII-VIII, a cura di G. Marino, R. Termotto, Cefalù, 2019, p. 57.

<sup>14</sup> C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 283-284, doc. 30.

<sup>15</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 108-110; vol. II, pp. 28-30 doc. XXII. Sul commercio dei marmi in Sicilia: C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 201-203. Al riguardo si vedano le osservazioni di F. Negri Arnoldi, *Marmi in Sicilia tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Le Vie del Marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*. Atti della Giornata di studio (Centro Culturale L. Russo, Pietrasanta, 3 ottobre 1992) a cura di A. Mercurio, Firenze, 1994, pp. 23-29.

<sup>16</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 217 e ss., vol. II, pp. 71-76 doc. LVI; per il giudizio di Di Marzo sullo «stolto e vandalico rinnovamento del duomo palermitano», cfr. *ivi*, p. 84.

della tribuna del duomo, giacevano intonse «intru l'acqua» alla marina di Palermo e nel sagrato della maggiore chiesa, come lamentava l'allora marammiere o prefetto della fabbrica del duomo, Bernardino Perdicaro<sup>17</sup>.

Il marmo di Carrara diviene dunque uno dei requisiti principali richiesti dalla committenza: come accade, nella primavera del 1513, per la commissione del procuratore della cappella del Corpo di Cristo della maggiore chiesa di Termini Imerese allo scultore carrarese Francesco del Mastro di una custodia eucaristica «de bonis marmoribus de Carrara, albis et nectis de veni»<sup>18</sup>. Così è prescritto, per esempio, nel contratto del novembre 1524 per le cinque statue d'altare scolpite a Palermo da Antonello Gagini, dove Ettore Pignatelli, allora vicerè di Sicilia e duca di Monteleone in Calabria, oggi Vibo Valentia, s'assicurava che «Havi di essiri tutta la dicta opera di marmora di Carrara»<sup>19</sup>. Due anni dopo, nel settembre del 1526, il vescovo di Siracusa, Ludovico Platamone, richiede allo scultore palermitano «tres figuras marmoreas albas de Carrara» (una *Santa Lucia*, la *Madonna della Grazia* e *San Marziano*, di cui Antonello realizzò soltanto la prima)<sup>20</sup>.

Ma con quest'ultimo esempio abbiamo già raggiunto il limite temporale del nostro campo d'indagine, avente per orizzonte i primi decenni del Cinquecento; e del resto, non sono questi che singoli esempi di una copiosa casistica, documentata a partire dal XV secolo e lungo tutto il corso del successivo.

Al movimento dei marmi s'affianca la mobilità degli uomini, la migrazione volontaria di scultori, i marmorari, i carraresi, che seguono quelle stesse rotte. Stanziatisi questi nell'isola, vi eleggono la propria residenza, tirano su famiglia, vi impiantano bottega, fanno impresa, si costruiscono nuovi spazi economici. Gli scultori continentali insediatisi stabilmente in Sicilia vi intercettano la crescente domanda del mercato artistico-religioso locale. E così, assai rapidamente, la distanza tra centri di consumo e centri di produzione si assottiglia, e questi ultimi finiscono per identificarsi coi primi.

<sup>17</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 324 e ss, vol. II, pp. 116-126 docc. LXXXIX-XCII.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 147-148, vol. II, pp. 47-48 doc. XXXVII.

<sup>19</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 315-324, vol. II, pp. 114-115 doc. LXXXVIII. Per le statue, oggi divise, a Vibo Valentia, tra la cattedrale di San Leoluca (la *Madonna con Bambino*, la *Maddalena*, e *San Giovanni Evangelista*, 1525-1530 ca.) e il Museo del Duomo (un'altra statua della *Madonna con Bambino* e *San Luca*, 1535 ca.): F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella Storia*, a cura di S. Valtieri, Reggio Calabria-Roma, 2002, pp. 1009-1010, e p. 1013 fig. 47, p. 1014 fig. 48, p. 1015 fig. 49, con bibliografia precedente.

<sup>20</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 339-340, vol. II, p. 131, doc. XCVII. Cfr. H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine söhne*, München 1980, pp. 418-419, cat. n. 132, tavv. 328-329.

Al tempo stesso, a testimonianza del pieno inserimento nel tessuto sociale di destinazione e dei rapporti mai interrotti con la madre patria, questi “oriundi”, come li definiva il Di Marzo, coltivano, per vocazione o per necessità, iniziative commerciali parallele all’attività artistica vera e propria dei marmorari, smerciando marmi e scambiando prodotti agricoli e manifatturieri. Versato nei «negozi e traffici mercantileschi», era ad esempio uno dei precursori del movimento, Domenico Gagini, onde risulta che egli vendeva a tal Francesco di Pasino «alcuni quintali di zuccheri di qualità diverse», provenienti dalla lucrosa industria di cannamele di Pietro Campo di Bagheria<sup>21</sup>. Ma fan tutti così. Il caso più evidente è quello di Giuliano Mancino, scultore carrarese legato in affari col concittadino Lotto di Guido «per trafficar di derrate e grasce con Carrara ed altre superiori contrade di terraferma»<sup>22</sup>.

Tra i carraresi della prima ora in Sicilia è quell’Antonio Vanella, prima citato, che chiude l’elenco dei marmorari nel noto *Privilegium pro marmorariis et fabricatoribus*, col quale nel settembre del 1487 venivano approvati i ‘Capitoli’ dell’arte dei marmorari e fabbricatori di Palermo<sup>23</sup>. Prezioso documento che fotografa la situazione della scultura a Palermo in quell’orizzonte cronologico. Dei dieci marmorari e scultori ivi menzionati, la metà sono senz’altro ‘forestieri’, tra questi, dopo il capolista Domenico Gagini, originario di Bissone nel Cantone Ticino, attuale Svizzera, tre sono “lombardi” (Pietro de Bonitate, compagno di Francesco Laurana, il quale non risulta presente poiché a quella data aveva già lasciato l’isola; Gabriele di Battista e Giorgio da Milano), ed uno soltanto toscano, carrarese (tralasciando al momento l’irrisolta figura di Andrea di Corso).

Carraresi sono anche Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro, operosi a Palermo durante la residenza messinese di Antonello Gagini, e che al suo ritorno a Palermo collaborarono nei lavori per la tribuna del duomo: ne recano traccia i documenti dei pagamenti<sup>24</sup>. Eppoi numerosi si contano i collaboratori chiamati dallo stesso Antonello, venuti da Carrara per aiutarlo, in mancanza di manodopera loca-

<sup>21</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 78.

<sup>22</sup> *Ivi*, I, p. 169. Cfr. C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 201-202.

<sup>23</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., I, p. 27, vol. II, pp. 4-7 doc. IV. Cfr. B. Patera, “Marmorari” e “Muratori” nel *Privilegium del 1487*, in *I Mestieri. Organizzazione, Tecniche, Linguaggi*. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Antropologici Siciliani (Palermo, 26-29 marzo 1980), a cura di E. Marchetta, Palermo, 1984, pp. 199-222. Cfr. anche le osservazioni di M. R. Nobile, *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*, Benevento, 2002, pp. 11-16 e, in una prospettiva allargata, E. Garofalo, *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)*, con contributi di M. Bernaus, M. A. Chamorro Trenado, J. Domenge i Mesquida et alii, Palermo, 2010, spec. pp. 233-240.

<sup>24</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 237-238, 331.

le, prima della crescita dei figli, nel compimento delle tante imprese assunte, la decorazione della tribuna della cattedrale su tutte<sup>25</sup>. Tra gli scalpellini e aiuti di bottega di Antonello Gagini, Di Marzo ricorda i quattro giovani «ingaggiati» a Carrara nel 1512, con la mallevadoria di Santino di Chicco di Petrincione, carrarese trafficante in marmi e forse scultore anch'egli: «Matteo di Giangiacomo del Ferraro, Giacomo del Cassone, Bernardino di Lucco di Gulpi ed Andrea di Lazzaro del Moneta», ai quali, in cambio dei servizi resi in bottega, dai tre ai sei anni previsti, Antonello s'impegnava ad assicurare vitto e alloggio, i vestiti e i ferri del mestiere, nonché la formazione professionale: «oltreché l'arte stessa ei si obbligava insegnargli nel miglior modo, secondo il proprio potere e la capacità del loro intelletto»<sup>26</sup>.

*Dal mare alla montagna, dalla costa all'entroterra: circolazione di prodotti e trasferimenti culturali, migrazioni tecnologiche e sodalizi professionali.*

Uomini e marmi, dunque, dalla costa della Toscana approdano nell'isola di Sicilia. La via tirrenica diventa la via privilegiata per il traffico commerciale e artistico. Sbarcati nell'antico porto della Cala a Palermo, per esempio, i marmi carraresi vengono lavorati nei laboratori cittadini degli scultori continentali residenti in città, nel quartiere della Kalsa, in prossimità del Molo<sup>27</sup>, e poi distribuiti in tutta l'isola, viaggiando attraverso gli scali minori destinati al traffico di cabotaggio distribuiti lungo la costa. Al trasporto marittimo si aggiungono i trasporti fluviali e stradali capaci di sottrarre le zone interne dall'isolamento. Ed è così che i marmi scolpiti dalla costa raggiungono l'entroterra, trasportati su basti di buoi o di muli nei luoghi di destinazione, anche i più romiti<sup>28</sup>. E qui seguiti, a stretto giro, dai loro autori per esservi «assiciati», vale a dire per la posa in opera e la rifinitura *in situ*.

Né la scarsa viabilità nell'isola riesce ad arginare il flusso dei marmi, corrispon-

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 210, 239.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 243-244.

<sup>27</sup> V. Di Giovanni, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, 2 voll., Palermo, Tipografia del Boccone del Povero, 1889-1890, rist. anast. Palermo, 1995, vol. I, pp. 126 e ss., vol. II, pp. 424-425.

<sup>28</sup> Il traffico delle sculture prodotte negli atelier della penisola e inviate in Sicilia nel corso del XV secolo appare collegato allo stesso sistema di distribuzione commerciale regionale, per il quale si vedano almeno gli storici contributi di C. Trasselli, *Les routes sicilienes du Moyen Age au XIXe. siècle*, in «Revue historique», CCLI, janvier-mars (1974), pp. 27-44, e A. Giuffrida, *Itinerari di viaggi e trasporti nella Sicilia medievale*, in «Itinerari trapanesi», 1/ aprile (1973), pp. 33-36 e *Idem*, *Il regno del mulo. Viabilità in Sicilia dal sec. XIV al sec. XIX*, in *Il legno, il ferro, il colore. Catalogo della mostra itinerante sul carro siciliano*, catalogo della mostra (Sciaccia, ex Convento di S. Francesco, 9-24 novembre 1991), a cura di M. Carcasio, Palermo, 1991, pp. 23-29.

dente all'ondata crescente della domanda di manufatti nello stile "moderno". La migrazione di scultori e di scultura in marmo dal continente produrranno effetti innovativi sul sistema artistico locale, così che inedite abilità e una materia assai rara nell'isola su cui esercitare il proprio sapere tecnico vi veicolano le forme nuove della cultura figurativa peninsulare, avviando il processo di transizione verso la modernità. Al nuovo impulso impresso alla produzione scultorea dalle maestranze all'òctone corrisponde un'accresciuta domanda della committenza locale, laica ed ecclesiastica, pubblica e privata, facendo così registrare, unitamente ad un iniziale aggiornamento del linguaggio artistico, un sensibile cambiamento nel gusto della clientela, riorientato verso lo stile e le tipologie classicistiche circolanti più o meno diffusamente nelle altre regioni italiane<sup>29</sup>.

Insieme ai trasferimenti culturali e tecnologici significative novità furono introdotte al livello delle forme di produzione dei manufatti di scultura in marmo. Gli scultori che giunsero in Sicilia vi trasferirono anche peculiari consuetudini relativamente all'organizzazione del lavoro, come la prassi consociativa. Posta l'ampiezza della domanda del mercato locale, e i tempi ristretti per assicurare la sua soddisfazione, gli scultori titolari di bottega, per questioni di convenienza e di efficienza, aprirono a forme di collaborazione temporanea d'impresa di breve o lungo periodo con altri scultori, costituendo società tra loro. In uno con la migrazione artistica e l'importazione del marmo si assiste così, al livello della sua lavorazione, all'affermarsi di forme di produzione collettiva, per così dire, già invalse in altri contesti regionali<sup>30</sup>. Accanto alla forma tradizionale di organizzazione del lavoro di bottega, basata su un rapporto di tipo verticale, tra capobottega e suoi collaboratori, e sul principio della suddivisione del processo di lavorazione del marmo, si afferma un tipo diverso di consuetudine lavorativa, orientato su una sorta di partecipazione tra eguali nella realizzazione del prodotto finito, e consistente sostanzialmente nella condivi-

<sup>29</sup> Cfr. ad esempio, G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'Alessandro, G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Torino, 1989, p. 116. Non è certo questa la sede per dar conto del contesto storico nei decenni di diffusione del fenomeno, rappresentato dalle contrastanti vicende politiche e dall'instabile situazione istituzionale dell'isola, per quanto strutturali siano state le ripercussioni degli eventi storici sui fatti artistici, rinviando al riguardo ad altra occasione.

<sup>30</sup> Cfr. ad esempio J. Shell, *Scultori in bottega*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino, 1997, p. 300. Sulla mutua collaborazione tra scultori, cfr. anche W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300 - 1460)*, 2 voll., Venezia, 1976, I, p. 16; sulla gestione di tipo imprenditoriale della bottega, cfr. ad esempio, A. Spiriti, *Andrea Bregno: dalla bottega all'industria artistica*, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini, C. Strinati, Firenze, 2008, pp. 103-113.

sione del processo esecutivo da parte di due o più scultori in mutuo concorso nella definizione dell'opera<sup>31</sup>.

A questa dinamica è legato un altro aspetto, che riguarda la forma estetica e ha conseguenze sul piano dello studio storico-artistico del fenomeno. Come è stato rilevato per tempo, è evidente una tendenza nella produzione scultorea del periodo, in ispecie nella statuaria, a certa uniformità di stile. Dopotutto in quelle officine della scultura in marmo, per lo più a conduzione e frequentazione familiare, si succedono generazioni di scultori, trasmettendosi dall'uno all'altro scultore, dall'una all'altra generazione, come per inerzia, modelli e pratiche che, come osservava Maria Accascina, «restano immutati in un manierismo di bottega-famiglia, sollecitato dai commercianti in marmo che impiantano attivi rapporti tra Carrara e la Sicilia»<sup>32</sup>. Si tratta, del resto, di scultori che avevano frequentato lo stesso *atelier*, quello del maggiore scultore in marmo del Rinascimento in Sicilia, Domenico Gagini; scultori che, in buona sostanza, guardavano agli stessi esempi, ripetendo devotamente e pigramente i medesimi modelli; scultori che, praticamente, avevano lavorato per anni fianco a fianco negli stessi cantieri, collaborando e stabilendo sodalizi professionali. Non è dunque strano che i loro risultati si assomigliassero, parlando essi lo stesso linguaggio scultoreo<sup>33</sup>.

Secondo una suggestiva e perentoria immagine di Maria Accascina, tutti questi scultori che lavoravano a cavaliere tra i due secoli «erano venuti contagiandosi l'uno con l'altro, girando, come calabroni, a succhiare l'ultimo miele delle opere di Domenico Gagini e determinando un manierismo artigianale di scarsa validità»<sup>34</sup>. Ora, è fatto qui ribadire come il principio della collaborazione si estendesse anche alla manifattura di uno stesso prodotto, arredo liturgico o statua che fosse: gli scultori lavoravano alle stesse commesse, intervenendo non di rado sulla medesima opera<sup>35</sup>. Se la principale conseguenza dal punto di vista del linguaggio artistico è dunque, come si è detto, certa uniformità di risultato, il problema che si pone per lo storico dell'arte è quello dell'autografia, ovvero l'oggettiva difficoltà nel distinguere l'intervento individuale<sup>36</sup>. Da ciò la necessità per lo studio dei fatti scultorei siciliani,

<sup>31</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 327.

<sup>32</sup> Eadem, *Sculptores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e di Storia dell'Arte», VIII (1959), p. 269.

<sup>33</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 326-327.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 324.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 327.

<sup>36</sup> M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 272.

come già rilevato per contesti analoghi, di un ripensamento dei tradizionali criteri di giudizio per la identificazione delle opere e del loro autore<sup>37</sup>.

D'altra parte, il sodalizio professionale, equivalente della moderna società d'impresa, quale forma scelta dell'attività artistica in Sicilia, con la stessa logica della esecuzione collettiva, restituisce l'idea di una comunità dinamica, sodale, fluida, dal piglio imprenditoriale. Ne sono un esempio le società volta a volta stabilite tra Gabriele Di Battista e Giovan Domenico Pellegrino<sup>38</sup>; tra lo stesso Di Battista e Jacopo di Benedetto<sup>39</sup>; quindi, quella tra Gabriele Di Battista e Andrea Mancino<sup>40</sup>. E soprattutto il successivo fecondo sodalizio tra Andrea Mancino e Antonio Vanella, lo scultore carrarese prima menzionato.

### *Antonio Vanella, e la Madonna col Bambino della cattedrale di Nicosia*

Antonio Vanella, dunque. Forse appartenente alla famiglia dei Vanelli, con i Guido e i Maffiolo, tra le più antiche famiglie di tagliapietre e cavaatori carraresi, nonché tra

<sup>37</sup> Cfr., ad esempio, M. Natale, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*. Atti del convegno (Como, Musei Civici, 26 - 27 settembre 1996) a cura di M. L. Casati, D. Pescarmona, Como, 1998, pp. 60, 64. Cfr., anche, G. Bora, *Indicazioni sul disegno lombardo fra Quattro e Cinquecento per la scultura*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano, 1993, pp. 563-564. Sull'attribuzione e i "lavori d'impresa" cfr. le osservazioni di B. Toscano, *Introduzione. L'attribuzione in dieci lemmi*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albi, A. Aggujaro, Roma, 2006, pp. 11-13.

<sup>38</sup> Menzionati l'uno accanto all'altro nella commissione della custodia del Santissimo Salvatore per la maggiore chiesa di Nicosia nel 1497: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 50 e ss., e nota 3; vol. II, p. 12 doc. IX. In società con Domenico Pellegrino, lo scultore lombardo vende una statua della *Madonna con Bambino*, destinata alla chiesa madre di Mirto (19 marzo 1500), e riceve la commissione per la *Madonna della Catena* nella chiesa di S. Maria di Gesù a Siracusa (2 ottobre 1503): H. W. Krufft, *Gabriele di Battista, Alias da Como: problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia*, in «Antichità viva», XVI 6 (1976), p. 38.

<sup>39</sup> I due scultori collaborano, nell'estate del 1490, per la realizzazione della statua della *Madonna con Bambino*, identificata con la *Madonna del Soccorso* nel duomo di Marsala, già in S. Maria della Grotta: H.W. Krufft, *Gabriele di Battista*, cit., p. 20 figg. 2-4, con bibliografia precedente. È ancora con Jacopo di Benedetto e con Gian Domenico Pellegrino che, il 25 giugno 1504, lo scultore si impegna a scolpire un arco in marmo con storie della Madonna nella chiesa di S. Francesco a Ciminna, oggi disperso: F. Meli, *Costruttori e lapicidi*, cit., p. 234.

<sup>40</sup> La loro collaborazione è documentata dal febbraio 1488, ovvero 1490 (vedi *infra* nota 57) all'inizio dell'ultimo decennio del secolo: cfr. P. Russo, *Una scultura, due scultori: la Madonna di Carini*, in *Studi in onore di Maria Pia Di Dario Guida*, a cura di G. Bongiovanni, G. De Marco, M. K. Guida, Napoli, 2022, in corso di stampa, con bibliografia precedente.

i principali possessori di cave<sup>41</sup>. Il suo nome, nella lezione onomastica corrente, fu tratto dall'oblio e restituito alla storia dal Di Marzo, che per primo ne rintracciò la presenza attiva in Sicilia tra il 1476 e il 1514<sup>42</sup>, termine ultimo oggi posticipato alla fine del 1516, data della morte<sup>43</sup>. E infatti, è oggi meno incerto il profilo artistico e biografico dello scultore, avendo preso maggiore consistenza grazie ai più recenti studi e alle nuove acquisizioni d'archivio che, oltre ad ampliarne il catalogo delle opere, vorrebbero correggere il severo giudizio emesso dalla storiografia sull'artista<sup>44</sup>.

Di Marzo non identificava allora alcuna statua riconducibile allo scultore, distinguendo nell'opera di Vanella a lui nota fra scultura decorativa e figurativa. Così, se «qualche gusto ed eleganza» v'è da riconoscersi nell'intaglio decorativo, dove sembra «prevalere già il buono stile» (e il riferimento è al repertorio ornamentale classicista), nella scultura figurativa, egli scrive, «non si ha che grettezza e quasi assoluto difetto di espressione e di sentimento»<sup>45</sup>. La recisa bocciatura del suo pri-

<sup>41</sup> C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 129, 132.

<sup>42</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 65-68.

<sup>43</sup> G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 68.

<sup>44</sup> Dopo le segnalazioni del G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 52, 65-68; le precisazioni di M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 307 e le aggiunte di A. Barricelli, *Arte e storia nell'antica diocesi di Patti*, in «Timeto», II (1988), pp. 31-34; Eadem, *La scultura dei Nebrodi*, in *I Nebrodi*, Roma, 1989, p. 187 e Eadem, *Scultura devozionale e monastica del Rinascimento, inedita o poco nota dei Nebrodi*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina», n. 15, 1991, pp. 29-30, fig. 12; il primo profilo biografico e artistico è stato delineato da M. C. Gulisano, ad vocem *Vanella Antonio*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo, 1994, pp. 344-345. Più recentemente, cfr. i contributi di G. Mendola, *Note a margine per una storia della scultura madonita*, in *Itinerario Gagini*, a cura di V. Abbate, Gangi, 2011, pp. 50-57 e Idem, *Un'opera inedita di Domenico Gagini e di Antonio Vanella*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo, 2013, pp. 39-41; da ultimo, Idem, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 39-73, che ha ricostruito sul filo dei documenti d'archivio, la vicenda biografica ed artistica dello scultore, dopo averne ripercorso la fortuna critica.

<sup>45</sup> Scriveva ancora il Di Marzo: «par soprattutto siasi distinto [...] nell'arte ornamentale e in nient'altro»; fu egli soprattutto artefice di «scultura decorativa» e sembra «non si sia [...] mai sollevato [...] dal mestiere di abile scalpellino»: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 67-68. Non diversamente il Mauzeri definì lo scultore «mediocre artefice uscito forse dalla bottega di uno scalpellino»: E. Mauzeri, *Nuovi documenti intorno a Domenico Gagini ed altri scultori del suo tempo*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», VI/11-12 (1903), p. 171. Giudizio poco lusinghiero ripreso dall'Accascina, che riconobbe come questo «piccolo maestro» carrarese ebbe «grama vita come era stata grama la sua scultura, lavorando in zone periferiche [...] ripetendo,

mo biografo, raccolta dagli studiosi successivi, ha in parte condizionato il corretto inquadramento della carriera dello scultore, relegandolo ai margini della scultura in Sicilia a cavaliere dei due secoli.

Gli ultimi studi, come si è detto, hanno rischiarato il quadro biografico ed arricchito di nuovi numeri il catalogo dello scultore, consentendo su di esso un giudizio più equilibrato. Non più scadente scalpellino, relegato a ruolo marginale, è questi scultore a pieno merito, tanto da firmare le statue della chiesa madre di Patti («hoc opus fecit M. Ant. Vanelli Paomi») <sup>46</sup>, e di Petralia Soprana, nella chiesa di San Giovanni Evangelista, ma proveniente dalla chiesa del Carmine («M. Anton de Vanelo Fecit [...]») [figg. 1-2] <sup>47</sup>. E del resto, non è un caso che egli figurì, come si è visto, nel *Privilegium* del 1487, accanto a Domenico Gagini e ai suoi epigoni e collaboratori; e che vent'anni dopo, il 13 dicembre 1508, sia testimoniato console dell'arte dei marmorari palermitani <sup>48</sup>, segno anche questo che la sua carriera aveva comunque riscosso qualche riconoscimento, come del resto attesta la quantità di commissioni ricevute.

Oggi conosciamo anche aspetti collaterali alla sua attività artistica, in linea con quanto illustrato in precedenza. Come, ad esempio, il commercio dei marmi, comune al tempo per gli scultori toscani migrati in Sicilia che mantenevano saldi rapporti con la madre patria: oltre all'episodio prima citato dell'acquisto di marmi dal carrarese Pietro di Caxono, è tra i suoi fornitori di marmi, grezzi o già lavorati, Lotto di Guido, altro carrarese «trafficante di marmi in Sicilia», più volte rievocato da Di Marzo, e il cui nome è spesso associato a Giuliano Mancino <sup>49</sup>.

Ma soprattutto, a incrementarsi è il *corpus* delle opere, arrivato a contare una dozzina di testimonianze, tra autografe e documentate <sup>50</sup>. Accanto alle due statue firmate di Patti e Petralia Soprana, spiccano la *Madonna della Catena* già nell'an-

con artigianale perizia, modi e tipi del repertorio già da trenta anni diffuso in Sicilia»: M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 307; Eadem, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 324.

<sup>46</sup> A. Barricelli, *Arte e storia*, cit., p. 33; Eadem, *Scultura devozionale*, cit., p. 30, fig. 12. È documentata il 9 novembre 1514 una procura conferita al figlio dello scultore per il recupero di crediti maturati dal padre relativi ad alcuni lavori eseguiti per la diocesi di Patti, comprendenti una «cona», da ritenersi oggi dispersa, ma di cui non è escluso facesse parte la statua della cattedrale: cfr. G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 67.

<sup>47</sup> G. Bongiovanni, *Antonio Vanella (1475-1514), Madonna col Bambino*, in *Itinerario Gagini*, cit., pp. 136-137, con bibliografia precedente.

<sup>48</sup> G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 65.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 57, 67; G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 104, 124, 126, 163, 246, 747, 750.

<sup>50</sup> Per un regesto delle opere, cfr. ora G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., *passim*, con bibliografia precedente.

tica chiesa madre di Pollina, ed oggi custodita entro un'edicola nell'omonima via [fig. 3]<sup>51</sup>, e la *Madonna col Bambino* nella chiesa di Sant'Agata di Sutura [fig. 4], proveniente dalla distrutta chiesa di San Vito (1498), che una erronea trascrizione del luogo di ubicazione aveva dato per dispersa<sup>52</sup>.

Nella carriera professionale di Antonio Vanella un ruolo fondamentale ricoprì il sodalizio con lo scultore Andrea Mancino. La narrazione corrente dice quest'ultimo "lombardo", ma il ragionevole sospetto di Christiane Klapisch-Zuber che egli fosse invero carrarese, «quanto meno d'adozione», merita a mio avviso più seria considerazione<sup>53</sup>. Egli è, in ogni caso, nel novero degli artisti-artigiani continentali che ancor prima della fine del secolo scelsero di migrare verso la Sicilia in cerca di lavoro, benché ignota ne sia la data di arrivo, da Di Marzo ipotizzata subito a ridosso del *Privilegium* del 1487, non essendovi menzionato<sup>54</sup>. La sua singolare assenza nell'elenco dei marmorari attivi a Palermo in quell'anno potrebbe però essere risarcita se solo si cedesse alla suggestione di riconoscervi quell'*Andrea de Curso* ivi citato, di cui Di Marzo non rintracciava altra menzione, e che invece per assonanza onomastica – attesa la comune tendenza delle fonti alla distorsione dei nomi – potrebbe identificarsi con l'Antonio de Curso presente nei documenti carraresi citati da Klapisch-Zuber quale collaboratore del Di Battista in Sicilia<sup>55</sup>. Suggestione che al momento è comunque destinata a rimanere tale.

«Compagno solerte di Gabriele di Battista», Andrea Mancino è invero personalità dalla scarsa e discontinua documentazione anagrafica<sup>56</sup>. La sua attività in particolare è documentata nell'arco di poco più di un decennio: dalla fine del nono decennio, quando è testimoniato per la commissione, insieme a Gabriele Di Battista, di un certo numero di colonne in marmo per l'erigendo palazzo di Francesco Abatellis a Palermo, e fino alla sua scomparsa, tra fine gennaio e inizio aprile del 1500<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> Già attribuita da G. Fazio, *Pollina. L'attività scultorea del carrarese Antonio Vanella (1475-1516)*, in «Espero. Rivista del comprensorio Termini-Cefalù-Madonie», n. 52, 2011, p. 12 ed ora in G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 62-63 e fig. 12, che cita il contratto del 10 marzo 1503.

<sup>52</sup> Il documento era stato reso noto da E. Mauceri, *Nuovi documenti*, cit., p. 173, con l'erronea trascrizione di Butera in luogo di Sutura; vedi ora G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 54-55 e fig. 10.

<sup>53</sup> C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., p. 202, nota 96.

<sup>54</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 55; M. C. Gulisano, ad vocem *Mancino Andrea*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 197-198, con bibliografia precedente

<sup>55</sup> C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., p. 202.

<sup>56</sup> M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 298-307.

<sup>57</sup> Il Di Marzo riporta la data del 6 febbraio 1488, col relativo documento: G. Di Marzo, *I Gagini*,

Andrea Mancino è considerato tra i prodotti della cerchia di Domenico Gagini, nella cui bottega stringe sodalizio con il giovane ed ineffabile primogenito del maestro, Giovannello. Ma se si confrontano il coperchio del sarcofago di Gaspare de Marinis nella cattedrale di Agrigento, scolpito intorno al 1493<sup>58</sup>, con i rilievi dell'arca di San Gandolfo nella chiesa madre di Polizzi Generosa, opera realizzata dieci anni prima da Domenico Gagini<sup>59</sup>, non si può fare a meno di avvertire la distanza siderale che separa le due sculture, nella concezione prima ancora che nell'esecuzione. L'Accascina, cui si deve il primo compiuto tentativo di tratteggiarne il profilo artistico, incardinava lo stile dello scultore su due opere documentate agli inizi dell'ultimo decennio del secolo: il *Monumento funebre di Gaspare de Marinis*, prima citato, e la *Madonna orante* del *Presepe*, commissionatagli il 30 giugno del 1495 dai rettori della confraternita della Santissima Annunziata di Termini Imerese, ancora oggi conservato nella chiesa omonima [figg. 5-6]<sup>60</sup>. Nelle opere citate la studiosa riconosceva la ricorrenza di alcuni tratti tecnico-esecutivi che connotano lo stile individuale di Andrea Mancino, quali: il duro modellato, la tendenza alla «geometrizzazione» delle forme, l'indugiare sui dettagli esteriori, l'artificiosa resa delle espressioni e delle attitudini, la maniera di trattare le pieghe degli abiti, «pressate a stiro». Uniti ad altri tipici «manierismi», quali «la bocca crucciata» delle figure e «i capelli disposti a ciocche e le mani dalle dita piatte e slargate», ripetuti in altre opere attribuitegli dalla studiosa, questi costituiscono una sorta di cifra stilistica identificativa dello scultore<sup>61</sup>.

cit., vol. I, pp. 16 e 50, vol. II, pp. 10-11 doc. VIII; che Rotolo rettifica al 1490, senza però ulteriore precisazione: F. Rotolo, *Matteo Carnilivari. Revisione e Documenti*, Palermo 1985, p. 70 nota 139.

<sup>58</sup> Sull'opera, che Andrea Mancino lo scultore si era impegnato a realizzare in collaborazione con Giovannello Gagini il 9 marzo 1493, e del quale resta oggi visibile nell'originaria ubicazione il sarcofago con la figura del giacente scolpita sul coperchio, oltre a un arco coronato dalla figura del *Dio Padre* e tre rilievi raffiguranti la *Madonna col Bambino tra San Gerolamo e un Santo Vescovo*: G. Di Marzo, E. Mauceri, *L'opera di Domenico Gagini in Sicilia*, in «L'Arte», VI (1903), pp. 157-158, nota 2; M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 300-303, e fig. 41 a p. 301; L. Ragusa, *Alcune considerazioni sul sepolcro di Gaspare de Marinis*, in *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura*, Palermo, 2010, pp. 215-220, con bibliografia precedente.

<sup>59</sup> Cfr., più recentemente, V. Abbate, *La Venerabile Cappella di San Gandolfo nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa*, Palermo, 2014, pp. 27 e ss., con bibliografia precedente.

<sup>60</sup> M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 298-302, figg. 40-41. Del gruppo originario sopravvive la *Madonna col Bambino*, mentre la figura di *San Giuseppe* fu nuovamente commissionata a Francesco del Mastro nel 19 febbraio 1517: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 56-57, doc. cit. nota 2 p. 56, e pp. 103, 148 e 149.

<sup>61</sup> M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 302-305. È su questa base che la studiosa ac-

Non conosciamo esattamente quando iniziò la feconda intesa professionale con Antonio Vanella. Fu forse dopo la società con Giovannello Gagini, e quindi con Gabriele di Battista<sup>62</sup>. Di fatto, già il 31 agosto 1496 i due risultano avere bottega in comune. La loro intensa collaborazione, che durerà tutta una vita, fino alla scomparsa del Mancino (nei primi mesi del 1500), li vede attivi, tra gli altri, nel cantiere del monastero di San Martino delle Scale (1496-1499), dove insieme attendono alla decorazione marmorea dell'arco della tribuna dell'altare maggiore della chiesa abbaziale, oggi disperso, per la quale avevano già realizzato l'acquasantiera e la "cona" in marmo dell'altare maggiore, pagata nel 1499, di cui sopravvivono verosimilmente, tra le altre, le statue delle *Sante Agata* e *Caterina* [figg. 7-8]<sup>63</sup>. Nel giugno del 1497 i due scultori avevano ricevuto i pagamenti per la Custodia del Santissimo Sacramento nella chiesa cattedrale di San Nicolò a Nicosia, da identificarsi nell'opera tutt'ora esistente nella navata sinistra della chiesa [fig. 9]<sup>64</sup>. La società è documentata almeno fino al 1500, anno riportato sulla base della statua della *Madonna col Bambino*, ancora oggi custodita nella chiesa madre di

costava allo scultore un gruppetto di statue adespote, tra cui, la *Santa Caterina* della omonima chiesa di Mistretta, la sua 'copia' nella chiesa abbaziale di San Martino delle Scale e un'altra versione a Castanea; nonché la statua del santo eponimo nella chiesa di San Michele a Calatafimi e il *sarcofago di Elisabetta Amodei* nella chiesa di San Francesco a Palermo; fino alla *Madonna col Bambino* della chiesa madre di Petralia Soprana, datata 1495. Da solo o in collaborazione con Giovannello Gagini, l'Accascina attribuiva ancora al Mancino i rilievi della "cona" marmorea della chiesa madre di Collesano, nonché i portali della chiesa di Santa Maria La Porta a Geraci Siculo (datata 1491) e della chiesa madre di Mistretta (datata 1494): *Ivi*, pp. 304-307, figg. 47-54. Per un quadro di sintesi delle diverse opere attribuite allo scultore dalla critica successiva, cfr. M. C. Gulisano, ad vocem *Mancino Andrea*, cit.

<sup>62</sup> P. Russo, *Una scultura, due scultori*, cit.

<sup>63</sup> G. Mendola, *San Martino fra l'ultimo Quattrocento e il primo Seicento attraverso i documenti*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra (Abbazia di S. Martino delle Scale, 23 novembre 1997-13 gennaio 1998) a cura di M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo, 1997, pp. 291, 295-296. Simonetta La Barbera riconduce ad Andrea Mancino, in collaborazione con Antonio Vanella, le statue delle due sante, accostandovi per «affinità stilistiche» anche la *Madonna col Bambino (Madonna della Consolazione)* nella stessa chiesa, per la quale, dopo averne supposto, non senza confusione, «la paternità di Gabriele di Battista», riferendo a questi la *Madonna col Bambino* della chiesa madre di Marsala, riconoscimento già di Maria Accascina (*Sculptores Habitatores*, cit., p. 295, fig. 33), successivamente rettificato dal H. W. Kruft con l'identificazione della *Madonna del Soccorso* già in S. Maria della Grotta (vedi *supra* nota n. 39), e avere genericamente richiamato la «produzione di Giuliano Mancino», vira verso l'assegnazione ad Andrea Mancino: S. La Barbera, *La scultura marmorea dell'Abbazia*, in *L'eredità di Angelo Sinisio*, cit., pp. 247-249, figg. 1-3.

<sup>64</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 51, n. 1.

Caccamo, commissionata ad entrambi l'anno precedente, come si ricava da una fonte secentesca [fig. 10]<sup>65</sup>.

La doratura posticcia ottunde la lettura superficiale dell'intaglio delle ciocche intrecciate, divise e striate, che incorniciano il volto stereotipato della Madonna. Apprezzabile, nei limiti di una riproduzione seriale e schematica, la sciolta esecuzione del panneggio del manto, animato dall'andamento ondulato di curve e controcurve dei risvolti e dalle pieghe ad occhiello, coll'ampio giro a spigoli in corrispondenza della mano destra, eppoi spianato sulle spalle; mentre al di sotto si rilevano le pieghe delle vesti pressate e parallele, tipiche della maniera di Andrea Mancino. L'intaglio delle vesti del Bambino, al confronto, sembra patire un'esecuzione più dura e abbreviata. Appare più sommario e insicuro anche l'intaglio del rilievo alla base, raffigurante al centro la scena della *Natività* entro una grotta e, sulle facce laterali, le figure dell'*Annunciazione* (la *Vergine Annunziata* e l'*Angelo*) entro clipei di foglie d'alloro, alla maniera di Domenico Gagini.

Si vorrebbe attestarne l'esecuzione al solo Vanella, in considerazione del fatto che alla data riportata nella base della statua il suo socio doveva essere già passato a miglior vita<sup>66</sup>. Ciò non dimeno nei primi tre mesi dell'anno, dal 20 gennaio in cui è registrato un pagamento<sup>67</sup> e fino al 4 aprile, quando se ne segnala la definitiva scomparsa, non è escluso che Andrea Mancino fosse ancora operativo. La data incisa sulla base, inoltre, dovrebbe riferirsi al momento della consegna dell'opera, come frequentemente accade di rilevare<sup>68</sup>, e non è detto pertanto che debba necessariamente corrispondere a quella dell'esecuzione, tenuto conto del brevissimo lasso di tempo che intercorre dalla commissione. Cioè, non escluderei, per via stilistica, e sulla base di quanto prima osservato, una esecuzione della statua in collaborazione tra i due scultori. Fatto questo che ci riporta a quanto prima osservato a proposito delle forme di produzione invalse nelle botteghe del tempo in Sicilia. Tornando ad Antonio Vanella, al netto delle riscoperte non può dirsi, a mio avviso, che il giudizio del Di Marzo sullo scultore carrarese, ancorché si fondasse su poche opere in rilievo e su nessuna scultura a tutto tondo, non cogliesse nel segno<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> A. Cuccia, *Caccamo i segni artistici*, Caccamo 1988, pp. 42-43; G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 44.

<sup>66</sup> G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 44.

<sup>67</sup> Idem, *San Martino*, cit., p. 295.

<sup>68</sup> Si veda, ad esempio il caso della *Madonna col Bambino* già nel Castello di Carini, oggi nel civico museo, commissionata allo stesso Andrea Mancino nel 1488, probabilmente eseguita da Gabriele di Battista, da solo o in concorso col Mancino, e consegnata nel 1509, data riportata sulla base: P. Russo, *Una scultura, due scultori*, cit.

<sup>69</sup> Dalla *Custodia del Santissimo Sacramento* nella chiesa di San Nicolò a Nicosia (1499), che

Troppo evidenti i limiti propri della produzione statuaria documentata o riferibile alla società con Andrea Mancino, o attestata al solo Vanella successiva alla morte del socio. In questo senso anche la valutazione di Maria Accascina, che quel primitivo giudizio faceva proprio, sembra ad ogni buon conto resistere al tempo, là dove la studiosa osservava che la qualità artigianale dell'opera di Antonio Vanella non vada oltre la replica atona di «modi e tipi del repertorio già da trenta anni diffuso in Sicilia», facendo di esso un modesto rappresentante di quella sorta di «artigianato plastico di repertorio toscano» allora largamente praticato nell'isola<sup>70</sup>.

Basti per ciò confrontare la statua di Caccamo con il suo presunto modello, la *Madonna Libera Inferni* della Cattedrale di Palermo<sup>71</sup>, per avvertirli tutti quei trent'anni di ritardo del maestro carrarese e del suo socio. Certo, a non tutti gli scultori del marmo attivi in Sicilia in quegli stessi anni si può richiedere il livello della scultura del Laurana, e il gusto arrendevole della committenza, specie di periferia, ebbe anche il suo peso.

Fa conto qui riconsiderare, nell'ottica del sodalizio e della logica della esecuzione in collaborazione che ne discende, un'altra statua di soggetto mariano: la *Madonna col Bambino*, denominata anacronisticamente la *Madonna della Vittoria*, di Nicosia [figg. 11-13]. La statua si trova nella stessa chiesa dove i due scultori avevano lavorato insieme allo scadere del XV secolo, collocata sopra l'altare del transetto destro. Essa si inserisce nella lunga filza di Madonne genericamente definite "gaginesche", diffuse per ogni dove nell'isola. Tra i primi a menzionarla, alla fine del Seicento, è il canonico della chiesa madre Bartolomeo Provenzale. Nel suo manoscritto egli scrive che la statua «di finissimo e candido marmo» è talmente bella «che qualunque inamora se devotamente la mira», rievocandone la grande devozione popolare sotto il titolo della *Madonna della Vittoria*, per celebrare la vittoria di Lepanto della flotta cristiana sui turchi, avvenuta nel 1571<sup>72</sup>.

ritenne di poter riconoscere nella custodia marmorea ancora oggi presente e recante la data 1500, alla decorazione in marmo della porta della chiesa di San Giovanni di Baida, nei pressi di Palermo (1506-1507), alla custodia tutt'ora esistente nella chiesa dell'Annunziata di Ficarra: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 51-52, 66-67 e i documenti citati alle note 1 (pp. 52-53), 4 (p. 66) e 2 (p. 67), vol. II, pp. 18-19, doc. XV; cfr. anche G. Mendola, *La 'Croce' stazionale...* cit., pp. 41, 70, figg. 4-5.

<sup>70</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 324; Eadem, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 307.

<sup>71</sup> Vedi in merito A. Cuccia, *Caccamo*, cit., p. 42.

<sup>72</sup> Per il manoscritto del canonico della Collegiata Chiesa di San Nicolò di Nicosia (ms. 1695), cfr. ora, B. Provenzale, *Nicosia. Città di Sicilia, Antica, Nuova, Sacra e Nobile*, a cura di S. Lo Pinzino, G. D'Urso, S. Casalotto, Assoro, 2015, t. II, pp. 34-35.

Sicché la tradizione locale ne inferì acriticamente l'esecuzione a quell'anno<sup>73</sup>. Appare evidente come la sua datazione, per i modi stilistici che la caratterizzano, sia tuttavia da scalare di poco meno di cent'anni. L'opera è stata in tempi moderni pubblicata e commentata da Hanno-Walter Kruft nel suo fondamentale articolo su Gabriele di Battista del 1976. Lo studioso tedesco collocava la statua «stilisticamente a mezza strada tra Andrea Mancino e Gabriele di Battista», riscontrandovi affinità formali con le opere dei due scultori, spingendosi ad ipotizzare una loro collaborazione nell'esecuzione dell'opera<sup>74</sup>.

È allora il caso di rilevare come i caratteri stilistici della statua, in parte evidenziati dal Kruft – dalla fisionomia al trattamento dei panneggi della figura, con i «bordi delle vesti che cadono a zig-zag paralleli» ovvero con «le pieghe angolose e l'orlo inferiore della veste che si ripiega con moto spezzato»<sup>75</sup> –, facciano parte della gamma di motivi geginiani, tipici di un repertorio di bottega condiviso, rielaborati e adattati alle loro creazioni con vaglio personale dagli scultori che quella industriosa officina frequentarono, o che vennero in contatto con i prototipi da essa prodotti. La differenza nel comune ricorso agli stessi motivi è semmai di carattere tecnico-esecutivo. La loro singolare riduzione, nel caso specifico della *Madonna col Bambino* di Nicosia, trova riscontro in un gruppo di opere che si collocano tuttavia fuori dal *corpus* di Gabriele Di Battista e che, pur mantenendo uno stretto legame con l'opera rara documentata dell'ineffabile Andrea Mancino, afferiscono soprattutto, a mio avviso, al catalogo oggi più sicuro di Antonio Vanella.

Le scanalature delle pieghe della veste della Madonna di Nicosia hanno scarsa profondità, mancano di quella ricchezza e di quella qualità plastica che è dato riscontrare nelle statue associate al nome di Gabriele di Battista (dalle prove documentate di Marsala – la *Madonna del Soccorso* nella chiesa madre, 1490ca. – ed Erice – la *Visitazione*, nella chiesa di San Giovanni Battista, 1497ca. –, a quelle che gli si possono attribuire, dalla *Madonna col Bambino* del Duomo di Taormina a quella di Carini, alla *Santa Caterina* nell'omonima chiesa sempre a Taormina), dove le superfici sono rifinite nel dettaglio, lavorate con raffinatezza e varietà, distinguendosi dalla lavorazione più uniforme e sommaria delle opere documentate di Andrea Mancino. Anche nella definizione del volto si colgono sensibili differenze dall'algida astrazione delle statue di Gabriele Di Battista: rispetto agli ovali geometrici e politici, dalla severa caratterizzazione, di quest'ultimo, la superficie

<sup>73</sup> Cfr., ad esempio, S. Gioco, *Nicosia diocesi. Erezione, comuni, monumenti*, Catania, 1972, p. 386.

<sup>74</sup> H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit., pp. 27, 31, fig. 26.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

dei visi è lievemente espansa, cautamente dilatata, e racchiude un'espressione imbambolata e tipicizzata.

Nella statua di Nicosia si riscontrano dunque più strette affinità con le opere di Mancino e, soprattutto, di Vanella: nella lavorazione della testa, con la superficie piatta della fronte, la canna sottile e lunga del naso, con l'apice lievemente appuntito, le piccole e strette ali delle narici bucate dal trapano, l'accenno del rilievo della palpebra superiore sugli occhi rotondi e le sopracciglia unite alla radice del naso (si veda per esempio la *Madonna* prima citata di Petralia Soprana); nella resa della capigliatura a ciocche divise che incorniciano il viso, raccolte a tortiglione in trecce incise (come nella stessa statua di Petralia Soprana, quindi in quelle di Pollina e di Sutura), appena discoste da quelle più robuste e compatte, con una resa più compendiaria, che si riscontrano nelle stature delle *Sante Caterina e Agata* di San Martino delle Scale, o nella stessa *Madonna* di Caccamo [figg. 13-15].

Stringenti somiglianze si rilevano, inoltre, nella qualità laminacea dei panni, dai bordi affilati, dall'andamento del drappeggio a curve e controcurve, che ripiega con ritmo spezzato, nella conformazione della superficie del tessuto del manto che si increspa e si propaga ad alte creste concentriche: così a Patti, a Pollina, a Petralia Soprana; e qui nel comune madonita, tra le statue attribuite a Vanella nella chiesa madre, nel rilievo con la *Pietà* datato 1498<sup>76</sup> e nelle statue dei *Santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista*, probabili parti di una cona smembrata<sup>77</sup> [fig. 16].

Altro tratto che caratterizza la rappresentazione plastica della testa, e che ricorre in maniera analoga nelle opere citate dello scultore, è l'evidenza della regione anteriore del collo (la regione sopraioidea), la schematica definizione del triangolo submentale, con la base delimitata dal corpo della mandibola e l'apice in corrispondenza dell'osso ioideo, nel suo innesto sul cilindro alto e stretto del collo [fig. 17].

Insomma, scartata l'ipotesi di una collaborazione per la *Madonna* di Nicosia tra Andrea Mancino e Gabriele Di Battista, rilevata dal probabile sodalizio tra lo stesso Mancino e Antonio Vanella, nell'esecuzione della statua è maggiormente rappresentata, a mio avviso, la maniera di quest'ultimo.

<sup>76</sup> Recentemente restituita al Vanella sulla base del contratto per la *Pietà* della chiesa madre di Pollina (22 marzo 1501): G. Mendola, *Note a margine*, cit., pp. 51-52 e M. De Luca, *Antonio Vanella e Bottega (not. 1475-1514), Rilievo con Pietà...*, in *Itinerario Gagginiano*, cit., pp. 124-125, con bibliografia precedente.

<sup>77</sup> G. Fazio, *Antonio Vanella (not. 1475-1514), Parti smembrate di ancona d'altare*, in *Itinerario Gagginiano*, cit., pp. 120-123, con bibliografia precedente.

## Di Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro

Alla morte di Andrea Mancino, lo scultore Antonio Vanella stringe nuovi sodalizi. Dall'ottobre del 1508, per esempio, si data la società con Giandomenico Pellegrino, già sodale di Gabriele di Battista; ma ancor prima, nel settembre del 1499, per il completamento dei lavori di San Martino delle Scale, egli aveva ricercato la collaborazione degli scultori carraresi Nicola «de Nuchito» e Giuliano Mancino<sup>78</sup>. Il profilo di Giuliano Mancino, tra i principali interpreti di quel «manierismo artigianale» siciliano post-gaginario scandagliato con acutezza da Maria Accascina<sup>79</sup>, fu delineato per primo circa centoquarant'anni orsono, manco a dirlo, dall'abate Gioacchino Di Marzo<sup>80</sup>. Sulla scorta delle carte d'archivio – più di una trentina di documenti riportati nelle note del primo volume, cui se ne aggiungono venticinque trascritti nel secondo volume della sua opera monumentale –, viene tracciato l'itinerario biografico e artistico dello scultore.

Documentato in Sicilia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento<sup>81</sup>, vi sposò la figlia dello scultore lombardo Gabriele di Battista, scultore già affermato nell'isola, a riprova dello stretto intreccio tra dimensione familiare e vita artistica. Ma, soprattutto, come rileva l'abate palermitano, fu egli «in molta dimestichezza e comunanza di lavori e interessi» col suo conterraneo, Bartolomeo Berrettaro<sup>82</sup>. Testimoniato, quest'ultimo, ad Alcamo, dove Di Marzo gli attribuiva la realizzazione allo scadere del XV secolo dei rilievi in marmo della porta della principale chiesa della città, quelli nella porta della chiesa di Santa Maria del Soccorso, ed altri frammenti ancora. È certo, ad ogni modo, che nel 1503 entrambi gli scultori carraresi si trovavano a Sciacca, per sottoscrivere con i confrati di San Barnaba il contratto relativo alla esecuzione di una statua in marmo della *Madonna del Soccorso*, oggi in duomo. La statua venne lavorata e spedita via mare da Palermo, dove i due

<sup>78</sup> G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 55-56 e pp. 65-66.

<sup>79</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 326.

<sup>80</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 103 e ss., che dedica a Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro l'intero terzo capitolo della sua opera. Successivi contributi hanno accresciuto e precisato il *corpus* delle opere dei due scultori carraresi. Oltre alle relative voci redatte da Maria Concetta Gulisano (*Berrettaro Bartolomeo e Mancino Giuliano*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 26-29 e pp. 199-200, con bibliografia precedente), cfr., più recentemente, A. Migliorato, *Una maniera molto graziosa: ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia Orientale e in Calabria*, Messina, 2010, pp. 78-131, con una rassegna aggiornata delle opere, e relativa bibliografia.

<sup>81</sup> Cfr. al riguardo G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 55-56.

<sup>82</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 104.

tenevano bottega comune, e poi rifinita sul luogo di destinazione<sup>83</sup>. La loro bottega palermitana strategicamente ubicata, verosimilmente, nei pressi del piano della Marina, era frequentata da aiuti e giovani apprendisti, alcuni fatti venire proprio da Carrara<sup>84</sup>. Accanto a manufatti già finiti, opere già belle e pronte per essere commercializzate (come nel caso della statua di *Santa Caterina* venduta al procuratore della maggiore chiesa di Castanea<sup>85</sup>), oltre ai «lavori di figure», vi si producevano opere di minor impegno, quali colonnine e finestre in marmo per la vivace committenza laica ed ecclesiastica, impegnata in quegli anni nell'ammodernamento dell'aspetto esterno dei suoi edifici<sup>86</sup>.

Nei diciassette anni di fecondo sodalizio (protrattosi fino all'autunno del 1517<sup>87</sup>) Giuliano e Bartolomeo conducono un'intensa attività che li porta a distribuire le loro realizzazioni per tutta l'isola, dalle più popolose città costiere ai remoti paesi dell'interno, inviando di seguito i propri procuratori, per lo più soci, colleghi e parenti, ad esigere i crediti maturati «per toto il regno di Sicilia»<sup>88</sup>.

Di Marzo enumera le loro opere, senza soluzione di continuità, dalla regione occidentale (ad Alcamo, a Monte San Giuliano, attuale Erice, a Marsala, a Mazara e Calatafimi<sup>89</sup>), a quella orientale (nella Contea di Modica<sup>90</sup>), dalla costa settentrionale (Termini e Palermo<sup>91</sup>) a quella meridionale (a Sciacca<sup>92</sup>). Dalla costa all'interno (nelle Madonie, a Polizzi, a Caltavuturo, ad Enna<sup>93</sup>), in un lungo arco di tempo che si stende dal 1499 al 1524.

Al tempo stesso, i due soci mantengono stretti contatti con propri concittadini, svolgendo una parallela attività commerciale di *import-export* di prodotti con la madrepatria<sup>94</sup>. Nell'ambito di una dinamica diffusa, prima rilevata, essi acquistano in

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>84</sup> *Ivi*, vol. I, p. 136.

<sup>85</sup> *Ivi*, vol. I, p. 119, e vol. II pp. 34-35 doc. XXVII.

<sup>86</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 118-119.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 117, 120-121 e nota 1, 126.

<sup>89</sup> *Ivi*, pp. 105-106, 122, 126, 128-131, 140.

<sup>90</sup> *Ivi*, pp. 117, 746.

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 106-116, 110.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 111, 120-122, 127.

<sup>94</sup> Resta da chiarire il rapporto con quel *Mancino*, figlio di Giampaolo *Cagione*, cavatore, proprietario di una Cava a Polvaccio, uno dei principali fornitori di marmo di Michelangelo, scomparso nel 1518 ca.: C. Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i Maestri di Cavar Marmi*, Firenze, 2002,

patria carrate di marmo, per sé o per rivenderle ai colleghi scultori; al pari, coltivano il commercio, altrettanto remunerativo, di generi alimentari acquistati in Sicilia e rivenduti a Carrara «o nella riviera di Genova», fruttuosa attività che gli procacciò una «qualche agiatezza»<sup>95</sup>.

Appena qualche anno dopo lo scioglimento della società, Giuliano Mancino redige a Palermo il suo testamento. È il 30 giugno del 1519 e lo scultore, malato, sente approssimarsi la fine dei suoi giorni. Vi nomina gli eredi del cospicuo patrimonio di beni mobili e di proprietà accumulate tra la Sicilia e la sua terra d'origine, Carrara; disponendo inoltre la sua sepoltura nel convento di San Francesco, accanto ai colleghi scultori e marmorari<sup>96</sup>. Né i figli poterono raccogliere l'eredità artistica del padre, come rileva il Di Marzo, ché questi lo seguirono di lì appresso nella tomba<sup>97</sup>. Benché in società, i due scultori non disdegnano di assumere incarichi in proprio. Di Marzo considerava il Mancino «superiore alquanto in merito all'altro», il Berrettaro, dotato di «minore arte», nelle cui sculture avvertiva «inferiorità dello stile ed il molto difetto di sviluppo e di espressione»<sup>98</sup>. Tra le prove più ragguardevoli riferite da Di Marzo a Giuliano Mancino è la cona di Erice [fig. 18]<sup>99</sup>. La prima di una serie tipologica fortunata e assai richiesta in "provincia". Seguì a qualche anno di distanza la pala d'altare ancora oggi visibile nella chiesa di San Tommaso a Enna [figg. 19-29], che reca la data 1515 e che Di Marzo riteneva prova esclusiva di Giuliano Mancino, spinto in ciò da un documento poco più tardo relativo ad una procura fatta a Palermo il 3 aprile del 1518 dallo scultore, allo scopo di recuperare a Castrogiovanni, l'allora toponimo di Enna, certe somme a lui dovute, per non meglio specificati lavori eseguiti in forza di un contratto non più reperibile<sup>100</sup>. A ciò aggiungendosi, secondo l'abate palermitano, una «totale corrispondenza, che corre fra le sculture di essa custodia con quelle dell'altra dianzi descritta di Giuliano medesimo in Erice, mostrando con analoghi pregi e difetti un identico grado di sviluppo e quasi il lavoro di uno stesso scalpello»<sup>101</sup>. Nell'opera si scorge ad ogni modo l'intervento di mani diverse: più debole lo scalpello del maestro che scolpi

pp. 20, 26, 30, 37, 47, 51 e passim. Cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 104.

<sup>95</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 125-126.

<sup>96</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 134-135, vol. II, pp. 36-39 doc. XXIX.

<sup>97</sup> *Ivi*, vol. I, p. 135, vol. II, pp. 39-41 doc. XXX.

<sup>98</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 116, 125, 128, 129.

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 122-125.

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 127-128, nota 1. Cfr. anche M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 328 e fig. 12.

<sup>101</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 128.

le figure degli *Evangelisti*, dell'*Annunciazione*, della *Pietà* e degli altri rilievi figurati della cona [figg. 25-29], rispetto all'algido plasticismo delle statue dei *Santi* e della *Madonna col Bambino* nelle nicchie del registro centrale [figg. 20-24].

Alla pala marmorea di Enna, in tempi più recenti, gli studiosi hanno aggiunto, nell'area interna dell'isola, quella ancor oggi conservata nella basilica di San Leone ad Assoro, la cui epoca di realizzazione, coincidente con l'opera di Enna, è parimenti dedotta dall'iscrizione che corre lungo la fascia inferiore [fig. 30]<sup>102</sup>. Di Marzo, non avendola potuta vedere direttamente, non prendeva posizione in merito alla sua esecuzione<sup>103</sup>. «Grandiosa ma fredda», la reputava Enzo Maganuco, nonché «tipicamente lombarda»: con le figure «dure e asprigne nè mai si potrebbero avvicinare a quelle di scuola gagesca»<sup>104</sup>. Attribuita, cionondimeno, ad Antonello Gagini, ma senza fondamento alcuno, è stata quindi ricondotta alla bottega di Bartolomeo Berrettaro e Giuliano Mancino, che forse presero in carico una precedente commessa dello stesso Antonello<sup>105</sup>.

Le due "cone" furono dunque concepite nello stesso orizzonte temporale e sulla base di un identico schema compositivo. Si articolano in più livelli sovrapposti, con ripartizione verticale e stesso numero di statue a tutto tondo nei cinque comparti del registro mediano. In entrambe la statua della *Madonna col Bambino* campeggia al centro della composizione, entro una nicchia dalla calotta decorata a conchiglia affiancata da quattro *Santi*, due per lato, raffigurati in scala minore, anch'essi alloggiati in edicole classicheggianti [figg. 19-20, 30-31]. E uno stesso gusto classicheggiante permea la decorazione delle partiture architettoniche delle due pale d'altare, più pregnante in quella di Assoro. In merito alla forma plastica, le accomuna uno stile rigido, legnoso, non privo di passaggi insicuri e sommari.

<sup>102</sup> Cfr. B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura lauranesca in Sicilia*, in Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte (Roma, C.N.R. 1978), («Quaderni de 'La ricerca scientifica'», n. 106), Roma, 1980, p. 230. Lo studioso riconduce la sua esecuzione all'ambito di un diffuso fenomeno di «lauranismo siciliano» manifestatosi a partire almeno dall'ultimo decennio del Quattrocento, e strettamente conseguente a un ipotetico ritorno in Sicilia di Francesco Laurana a fine secolo. Per entrambe le "cone" scolpite, Enna e Assoro, cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 117.

<sup>103</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, nota 2, p. 394.

<sup>104</sup> E. Maganuco, *I Gagini e la scultura del Cinquecento in Sicilia*, Urbino, 1940, p. 95.

<sup>105</sup> Per l'attribuzione ad Antonello Gagini: G. Gnolfo, *Una cona di Antonello Gagini nella Basilica di Assoro*, Modica 1969; si vedano quindi H. W. Krufft, *Antonello Gagini*, cit., pp. 35-36 e tav. 192, che la sottrae decisamente alla firma di Antonello Gagini, e la riconduce all'ambito della società Mancino-Berrettaro.

Già Di Marzo osservava come le figure dei santi Tommaso, Niccolò di Bari, Agata e Lucia, nella prova di Enna, fossero «statuette di buono stile, ma tozze in vero alquanto e mancanti di perfetto sviluppo»<sup>106</sup>. Le statue della cona di Enna, nessuna esclusa, precisa Maria Accascina, sono espressione della tipica «maniera fredda e ripetitiva», di «scarsa elaborazione fantastica», di Giuliano Mancino, di quell'«accademismo stilistico di una frigidità esasperante» che caratterizza i modi dello scultore<sup>107</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda è Benedetto Patera, che inserisce entrambe le opere nell'ambito di quel «lauranismo siciliano» di fine secolo che riprende e ripete «semplificandoli e irrigidendoli in formule convenzionali... schemi formali dello scultore dalmata», notandovi «il ripetersi sempre più stanco e senza fantasia di schemi ormai logori»<sup>108</sup>.

È questa, per come rilevato dalla critica, pur tuttavia la forma attraverso cui si diffuse lo stile scultoreo classicheggiante in provincia. Al riguardo, accanto ai due significativi esemplari di Enna e di Assoro, precedendoli nel tempo, va qui considerata anche la «yconam marmoream» della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia [fig. 32]. La cona, che fu commissionata alla fine del Quattrocento ad un Antonello Gagini appena ventenne, ma già titolare di bottega a Messina, non giungerà in città prima dell'inizio del secondo decennio del Cinquecento<sup>109</sup>. Anch'essa è strutturata in più registri sovrapposti, si erge per circa otto metri d'altezza. Fu realizzata su un perduto disegno autografo del 1499, data del primo contratto stipulato con il presbitero della chiesa nicosiana, Giovanni Capra, ma eseguita in larga parte dalla bottega, che la portò a termine nella primavera del 1512 (l'iscrizione con la data 20 ottobre 1512 stabilisce l'epoca della sua collocazione nella chiesa). Dovremmo così considerare l'opera di Nicosia il primo documento figurativo certo dell'apparizione della pala d'altare rinascimentale in marmo nel territorio, e la sua ordinazione un'ulteriore testimonianza della precoce apertura del pubblico locale al nuovo stile scultoreo.

Al principio del secondo decennio del XVI secolo, dunque, fa la sua comparsa la pala d'altare in marmo nel 'nuovo stile', e le opere appena citate – nelle quali

<sup>106</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 127-128.

<sup>107</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 328.

<sup>108</sup> B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura*, cit., pp. 229-230.

<sup>109</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 182-183, 200-201, 260-264, vol. II, p. 58 doc XLIV, p. 85 doc LXII; H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., p. 35, pp. 384-385 cat. 74, tavv. 32-34. Nel 1757, la chiesa andò distrutta da una frana, e la pala d'altare, recuperata dalle macerie, venne pazientemente ricomposta nell'abside della nuova chiesa, riedificata a partire dal 1767, dove si trova tutt'oggi.

si riscontra l'impiego dello schema tipologico-strutturale dei polittici monumentali rinascimentali in circolazione nella penisola, mediato dal processo di adattamento locale della cona di Santa Maria Maggiore a Nicosia – bene esemplificano, per certo verso, la dinamica dei trasferimenti culturali cui si accennava in premessa<sup>110</sup>. Ora, non è certo questo il luogo per stendere un regesto più o meno esaustivo ed aggiornato delle opere dei due scultori carraresi. Alle opere già citate mi limito qui ad aggiungere piuttosto la segnalazione di una statua inedita – a mia conoscenza –, e che a mio giudizio si iscrive nell'ambito culturale appena rievocato. Si tratta della *Madonna col Bambino* in marmo proveniente dall'ex monastero benedettino di Fundrò, che sorgeva nei pressi di Enna, ed è oggi conservata nella chiesa di San Rocco a Piazza Armerina [figg. 33-34].

La statua, ubicata sull'altare maggiore della chiesa, rientra a ben vedere nella serie di quei prodotti assai somiglianti che sono stati attribuite a Giuliano Mancino, a partire dalla *Madonna della Catena* nella chiesa madre di Sciacca [fig. 35]. La statua di Sciacca fu commissionata invero a Bartolomeo Berrettaro nel 1506<sup>111</sup>. Maria Accascina, tuttavia, che non conosceva il documento di commissione, avendone ad ogni modo identificato il committente, Giovanni Maurici, e circoscritto esattamente il tempo di esecuzione, tra il 1503 e il 1507, di fatto la accreditava credibilmente al solo Mancino, sulla base del confronto con la statua a questi commissionata nel 1508, e in quello stesso anno collocata nell'altare maggiore della chiesa Madre di Polizzi, dov'è tutt'ora visibile malgrado le modifiche subite dalla chiesa [figg. 36-37]<sup>112</sup>. Lo scultore, per espressa volontà del committente

<sup>110</sup> Si veda, ad esempio, la "cona" di Santa Cita a Palermo, realizzata nel 1516, ma il cui progetto, come ha giustamente evidenziato Marco Rosario Nobile, rimonta al 1503, vale a dire a quegli stessi anni in cui Antonello e bottega mettevano mano alla "cona" della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia (commissionata quattro anni prima). L'opera di Palermo può forse rappresentare il modello a partire dal quale si sviluppa la versione 'moderna' del genere in Sicilia, a suo turno elaborata sull'esempio degli altari tosco-napoletani: M. R. Nobile, *Antonello Gagini "architetto": 1478 ca.-1536*, Palermo, 2010, pp. 38-39. Sulla "cona" di Santa Cita: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 188-192, 270 e ss., vol. II, pp. 61-64, 92-93 docc. XLVII-XLVII, LXIX-LXX; H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., p. 408, cat. 98, tavv. 35-43. Mentre è fuorviante, a mio parere, il riferimento ai "retablos spagnoli", asserito da S. La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo, 1984, pp. 18-19, e ribadito in Eadem, *Antonello Gagini a Santa Cita*, in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo, 1998, pp. 78-79.

<sup>111</sup> I. Navarra, *Arte e storia a Sciacca Caltabellotta e Burgio. Dal XV al XVIII secolo*, Foggia, 1986, pp. 25 e 82 nota 57.

<sup>112</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 329, e fig. 9. Cfr. anche B. Patera (*Bartolomeo Berrettaro e Giuliano Mancino (attr.)*), *Presepio (1511)*, in *Opere d'arte restaurate nelle province*

rappresentata nell'atto di ordinazione, doveva qui prendere a modello la statua della *Madonna col Bambino* commissionata trentasette anni prima a Domenico Gagini, ma riferibile alla bottega, presente nella cappella dello Scuro, a sinistra dell'altare maggiore, di giuspatronato del magnifico Vincenzo Notarbartolo, dov'è tutt'oggi, recante incisa alla base la data 1473 [fig. 38]<sup>113</sup>.

Nulla di più distante sul piano dello stile dall'opera di Giuliano Mancino, come dovette ammettere lo stesso Di Marzo, la quale piuttosto, riconobbe Maria Accascina, appare essere come la «traduzione rusticana» della statua di Sciacca prima citata. In quest'ultima la studiosa individuava il modello da cui discende una serie stilisticamente coerente di Madonne con il Bambino, tra loro assai simili, a partire dalla *Madonna col Bambino* del Santuario di Chiaramonte Gulfi [figg. 39-40]<sup>114</sup>. Analogo partito stilistico seguono le statue del gruppo dell'*Annunciazione* della chiesa di San Giuseppe a Caltavuturo<sup>115</sup>.

A questo gruppetto affini, con minore o maggiore grado di aderenza stilistica al modello, oltre alla *Madonna del cardellino* nella stessa chiesa madre di Sciacca, già pubblicata da Maria Accascina<sup>116</sup>, e alla *Madonna col Bambino* della cona di Assoro, precedentemente citata [fig. 31], si possono richiamare gli esemplari di analogo soggetto della chiesa madre di Sclafani Bagni [figg. 41-42] e della chiesa madre di San Mauro Castelverde [fig. 43], ubicata quest'ultima nella edicola centrale della pala d'altare datata 1514, commissionata da tale Andrea De Marta; e ancora, in un formato più grossolano, appesantita dalle ridipinture posticce, la *Madonna col Bambino* della chiesa madre di Caltavuturo (1513), proveniente dalla chiesa di santa Maria della Balata<sup>117</sup>.

La statua di Piazza Armerina appartiene dunque alla stessa serie. Essa ripropone

*di Siracusa e Ragusa*, III (1990-1992), a cura di G. Barbera, Siracusa, 1994, pp. 32-36, spec. p. 33, che segue l'Accascina. Per la statua di Polizzi, cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 111, vol. II, pp. 30-31 doc. XXIV; V. Abbate, *Revisione di Antonello Panormita*, in «B.C.A. Sicilia», III/1-2-3-4 (1982), pp. 40-41, fig. 1; Idem, *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*, Palermo, 1992, p. 95 nota 3.

<sup>113</sup> Per la commissione a Domenico Gagini nel 1471 della statua nella cappella dello Scuro: V. Abbate, *La Venerabile Cappella*, cit., p. 27.

<sup>114</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 329, e nota 22.

<sup>115</sup> Ibidem. Vedi ora S. Anselmo, *La scultura marmorea*, in *Caltavuturo. Atlante dei Beni Culturali*, a cura di L. Romana, Palermo, 2009, pp. 205-206, con bibliografia precedente.

<sup>116</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 327 fig. 8.

<sup>117</sup> Per le prime due: S. Anselmo, *Le Madonie. L'arte e la storia*, Palermo, 2021, seconda edizione, pp. 232-233, 249; per la statua di Caltavuturo: Idem, *La scultura marmorea*, cit., pp. 202-203, con bibliografia precedente.

i medesimi caratteri: vi si scorge la stessa «volontà di far volume saldo e chiuso», la dura modellazione delle forme, le superfici levigate, con l'ovale polito della testa impostato «sul collo tornito e alto»<sup>118</sup>; il panneggio del manto caratterizzato dalla astratta propagazione di pieghe ad onde ellittiche, concentriche e replicate, in corrispondenza della gamba destra; il drappeggio di pieghe tubolari raccolte sul fianco sinistro, che ricadono ampie e verticali. In alcuni esemplari, come a Sciacca a Chiaramonte e a Polizzi, si legge inoltre l'accento di un lieve *hanchement* gotico della figura, che si ritrova con maggiore evidenza nella statua della *Madonna col Bambino* riposta nell'edicola centrale della cona di San Tommaso di Enna del 1515 [fig. 20]<sup>119</sup>. Probabile campata cronologica entro cui collocare anche l'esecuzione della statua di Piazza Armerina.

Gli ultimi esemplari citati, come si è detto, si datano alla prima metà del secondo decennio del Cinquecento. Si pensi allora che, ben cinque anni prima della commissione della statua di Polizzi al Mancino, Antonello Gagini firmava e datava la statua della *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Scala*, scolpita a Messina, nella Sicilia orientale, dove lo scultore teneva bottega, e di qui inviata a Palermo, nell'altro capo dell'isola, dove si trova tutt'oggi, custodita in cattedrale. La statua reca la data 1503, ed ha ben altra cifra stilistica rispetto a quanto fin qui osservato, pienamente classicheggiante. E che non si tratta di una sorta di *hapax* nella produzione del periodo dell'autore lo dimostrano le statue della *Madonna col Bambino* oggi a Palermo, alla Galleria di palazzo Abatellis, e a Catania, nella chiesa di Santa Maria di Gesù, che Antonello Gagini scolpiva in maniera analoga negli stessi anni<sup>120</sup>.

Pertanto, se il confronto ci aiuta a meglio comprendere, per un verso, il punto di vista del Di Marzo e il ruolo assegnato ad Antonello Gagini nel 'Risorgimento' della scultura in Sicilia; come pure, per altro verso, le riserve e il severo giudizio di Maria Accascina sul «manierismo artigianale di scarsa validità», ripetitivo e attardato, degli scultori toscani e lombardi che operarono in quei primi decenni a cavaliere tra i due secoli; allo stesso tempo una spontanea conclusione che se ne può trarre rispetto alla nostra narrazione consiste nella considerazione di come quegli approdi, pur fondativi per la rinascita della scultura lapidea in Sicilia, fossero già divenuti, a questa data, una deriva, di cui la *Madonna* di Sciacca e le sue repliche rappresentano solo la punta emergente.

<sup>118</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 329.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>120</sup> H. W. Kruff, *Antonello Gagini*, cit., pp. 373, 386, 409 cat. nn. 33, 79, 102, tavv. 9-14.

*“Magister Bartholomeus de Birrittario faber marmorarius”*

Caso davvero singolare infine quello di Bartolomeo Berrettaro, che fu in Sicilia, ad Alcamo, forse già nel 1499, data incisa nel portale laterale della chiesa madre attribuitogli da Gioacchino Di Marzo<sup>121</sup>, e che sopravvisse al suo socio di una manciata d'anni (mancando ai vivi, come scrisse Di Marzo, nell'estate del 1524)<sup>122</sup>. Nel mezzo, il lungo sodalizio con Giuliano Mancino: sedici anni di intensa e prolifica impresa artistica in comune, dal 1501 al 1517. Ciò nondimeno la sua personalità artistica appare alquanto sfuggente e imprecisa.

Di Marzo, lo abbiamo detto, lo considerava artista mediocre, dal «gretto e stentato stile»<sup>123</sup>, per quanto la sua opera fosse largamente richiesta dalla committenza locale ed egli diffusamente operoso, specie nella regione occidentale dell'isola, avendo stabilito dimora per qualche tempo ad Alcamo. Anche se nessuna delle opere superstiti ivi accreditategli risulta supportata da documenti (dalle sculture del citato portale, ai rilievi della porta d'accesso alla sagrestia nella stessa chiesa madre, datata 1505, ad analoghe realizzazioni nelle chiese di Santa Maria del Soccorso e di Santa Maria di Gesù)<sup>124</sup>. Certo, misurate col metro dell'opera del Gagini, al Di Marzo le prove degli altri scultori, e tra di essi Bartolomeo Berrettaro, dovettero apparire ben poca cosa! Gli studiosi, dal canto loro, sulla scorta di Di Marzo, sogliono attribuire allo scultore carrarese, tra le opere riferite ai due soci, le prove più deboli, quelle cioè caratterizzate da una maniera stracca, monotona, ripetitiva, come osservava Maria Accascina, condividendo il fin troppo severo giudizio dell'abate palermitano<sup>125</sup>.

<sup>121</sup> G. Di Marzo, *I Gagini, cit., vol. I*, p. 105; seguito dal sacerdote V. Regina, *Antonello Gagini e le sculture cinquecentesche in Alcamo*, presentazione di V. Scuderi, Alcamo, 1969, p. 43.

<sup>122</sup> Muore tra il 3 agosto e il 15 settembre 1524: G. Di Marzo, *I Gagini, cit., vol. I*, p. 154, vol. II, p. 52 doc. XLI.

<sup>123</sup> *Ivi*, vol. I, p. 143.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 105-106, 115; V. Regina, *Antonello Gagini, cit.*, pp. 43, 64 e tavv. 19-21. Tra le commissioni documentate nel 1519, sono un arco marmoreo per la cappella di tal Battista Perfetto, nella matrice, e una piccola “cona” destinata alla cappella dedicata a Stefano Adragna, ordinatagli dagli eredi nella chiesa dell'Annunziata o del Carmine: cfr. G. Di Marzo, *I Gagini, cit., vol. I*, pp. 132, 142-144, vol. II p. 46 doc. XXXVI. Per altre opere ad Alcamo, attribuite a Berrettaro e al suo socio, Giuliano Mancino, tra cui le statue di *San Giovanni Battista* e della *Madonna col Bambino* nella chiesa dei frati Minori di San Francesco intitolata a Santa Maria di Gesù; il paliotto dell'altare della Madonna di Fatima nella chiesa madre; la statua della *Madonna del Soccorso* nell'omonima chiesa, ridefinita nel 1545 da Giacomo Gagini: V. Regina, *Antonello Gagini, cit.*, pp. 43-44, 63, 67, tavv. 22-24, 26.

<sup>125</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino, cit.*, pp. 328, 333. Benedetto Patera, ad esempio, do-

Al netto delle molteplici menzioni nella carte d'archivio, con o senza Giuliano Mancino, e delle tante attribuzioni, da solo o in società con Giuliano Mancino o altri marmorari, quali opere dunque gli si possono attribuire con certezza, e a partire dalle quali provare a ricomporre la sua identità artistica?

Volendo rintracciare la cifra del suo scalpello, occorrerebbe passarne al setaccio il friabile catalogo, spigolando tra le opere documentate, disinteressandosi almeno in parte alle tante attribuite<sup>126</sup>: tra quelle commissionate in società con Mancino, da Sciacca a Palermo, a Termini Imerese; ovvero soppesando quelle documentategli autonomamente, senza Mancino, a Mazara del Vallo e Marsala, e ancora a Sciacca, fino alle più tarde di Nicosia e Pizzo in Calabria<sup>127</sup>.

Così, insieme al Mancino gli è commissionata nel giugno del 1503, a Sciacca, in provincia di Agrigento, la statua in marmo della *Madonna del Soccorso*, destinata alla chiesa dei Confrati di San Barnaba, per la quale è pagato il 22 ottobre del 1504 (consegnata e collocata nel 1508); e, nello stesso anno, l'ancona per l'altare maggiore della chiesa di Santa Margherita (consegnata nel 1512). Risale al 24 febbraio 1509 il contratto stipulato dai due soci col reverendo del monastero delle Giummare, per una porta marmorea e una cona recante la raffigurazione del Crocifisso<sup>128</sup>. Rimonta invece al 1506 la commissione prima citata al solo «Magister Bartholomeus de Birrittario faber marmorarius habitator urbis Panhormj» della statua della *Madonna della Catena* nella chiesa madre, che lo scultore consegnò il

vendo discernere tra lo scalpello dell'uno e lo scalpello dell'altro nel medesimo altorilievo raffigurante il *Presepio* a Modica che egli riferiva ai due scultori, scorgeva nella figura di San Giuseppe «certa durezza e saldezza plastica», vicina ai modi dei rilievi di Assoro, nel *Monumento Valguarnera* nella tribuna della basilica di San Leone, e propria della maniera di Mancino, mentre a Berrettaro riconduceva «la più morbida ed animata figura della Madonna»: B. Patera, *Bartolomeo Berrettaro*, cit., p. 34.

<sup>126</sup> Tra le opere attribuite al solo Berrettaro, ad esempio, nella regione sud-est dell'isola, nella "Contea di Modica", sono ricordate due statue della Madonna, rispettivamente una *Madonna della Neve* nella chiesa di San Giorgio, e una *Madonna del Soccorso* in quella di San Giacomo, quindi un *Presepio*, chiesa di San Giuseppe, datato 1511, tutte nella città di Modica: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 117; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 329 e 335 nota 22.

<sup>127</sup> Per un regesto più recente dell'attività dello scultore: M. C. Gulisano, ad vocem *Berrettaro Bartolomeo*, cit., pp. 26-28; e, per ulteriori aggiunte e precisazioni: A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 112-131.

<sup>128</sup> I. Navarra, *Opere di scultura sconosciute di Bartolomeo de Birrittario e suo socio in Sciacca da documenti inediti (Cona di S. Margherita, Porta e Crocifisso delle Giummare da documenti inediti)*, Benevento, 1984, pp. 5 e ss.; Idem, *Arte e storia*, cit., p. 26. Cfr. anche G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 106, vol. II, pp. 24-25 doc. XIX.

21 febbraio 1507<sup>129</sup>. Ma, come si è anticipato, è probabile che la statua rientrasse, quanto meno, tra i prodotti confezionati dall'avviata bottega in comune. Si tratta invero di opere diseguali, dove difficile è stabilire cosa spetti all'uno e cosa all'altro scultore.

Dovremmo così giudicare tra ciò che resta della custodia o cona marmorea destinata alla cappella del Corpo di Cristo dell'antica matrice di Termini Imerese, commissionata ai due scultori il 6 giugno del 1504, che tra il 1507 e il 1509 risulta già finita nella loro bottega palermitana e pronta per essere spedita. Senonché l'opera fu trattenuta dall'arcivescovo di Palermo, in ragione di alcuni crediti che questi vantava sulla chiesa di Termini, tra le proteste degli scultori che ne richiedevano in "dissequestro", e nel 1517 compare tra le commissioni ancora da ultimare rimaste in carico al Berrettaro allo scioglimento della società. Il Di Marzo riteneva ne facessero parte, tra le sculture che si conservano ancora oggi all'interno del nuovo edificio intitolato a San Nicola di Bari, dopo la distruzione e l'ingrandimento dell'antica chiesa dedicata a Santa Maria La Nova (tra il XVII e il XVIII secolo), le statue della *Madonna in trono col Bambino* e le quattro di medio formato raffiguranti i *Santi Pietro, Paolo, Giacomo* e il *Battista*, già collocate nella facciata del tempio, dove egli le vide alla fine dell'Ottocento, attribuendo le prime tre a Giuliano Mancino, e le altre due al Berrettaro<sup>130</sup>. Invero l'esecuzione delle statue dovrebbe riferirsi all'incarico conferito a Francesco del Mastro nell'aprile del 1513 dall'allora procuratore della Cappella del Corpo di Cristo, Francesco la Indovina, per l'esecuzione di una monumentale custodia di buon marmo proveniente da Carrara destinata a detta cappella, opera completata prima del 1517<sup>131</sup>. Se dunque il *San Giacomo* può essere confermato a Francesco del Mastro [fig. 46], per la statua della *Madonna col Bambino* credo vada considerata l'affinità con la statua della *Madonna* al centro del cosiddetto *Trittico Notarbartolo* nella chiesa madre di Polizzi Generosa [figg. 44-45 e fig. 54]<sup>132</sup>.

È ancora più complicato esprimere un ponderato giudizio sulle grandi decorazioni

<sup>129</sup> I. Navarra, *Arte e storia*, cit. p. 25, e p. 82 nota 57.

<sup>130</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 106-108, vol. II, pp. 26-27 docc. XX-XXI, pp. 35-36 doc. XXVIII. Cfr. anche M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 328, 330, 333-334 figg. 14-15, 20, con l'attribuzione a Bartolomeo Berrettaro delle statue dei *Santi Pietro, Paolo* e *Giacomo*, a Giuliano Mancino, quella di *San Giovanni*, riconducendo quindi a Francesco del Mastro la statua della *Madonna col Bambino*.

<sup>131</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 147-148, vol. II, pp. 47-48 doc. XXXVII.

<sup>132</sup> Cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 114-115, figg. 1-2, che assegna a Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro la statua della *Madonna col Bambino*, e a Bartolomeo Berrettaro, con la possibile collaborazione di Francesco del Mastro, il *San Giacomo*.

scultoree realizzate a Palermo in società con Giuliano Mancino per le chiese di San'Agostino e Santa Maria degli Angeli (detta la Gancia), non avendo contezza visiva delle loro forme originarie. Sappiamo che nell'estate del 1504 i due soci si erano impegnati con Giorgio Bracco per l'esecuzione di alcune opere in marmo bianco proveniente da Carrara, destinate alla tribuna della chiesa di Sant'Agostino, ovvero: un grande arco istoriato, l'altare maggiore sorretto da quattro Virtù cardinali, un monumento sepolcrale con la raffigurazione delle tre Virtù teologali, nonché due porte scolpite che mettevano in comunicazione la tribuna con la sagrestia e il convento. Col rifacimento della chiesa, nel tardo Seicento, la quasi totalità della decorazione andò distrutta, i frammenti superstiti furono riassemblati nel portale laterale della chiesa<sup>133</sup>. Poco più tardi (il 27 febbraio XIII indizione 1509 [1510]), il barone di Prizzi, Carlo Villaraut, commissionava alla 'ditta' dei due scultori i lavori per la tribuna della chiesa della Gancia. I lavori comprendevano anche, analogamente a quanto realizzato per Sant'Agostino, un altare con le quattro Virtù cardinali. La grandiosa tribuna marmorea e l'altare maggiore andarono però distrutti all'inizio dell'ottavo decennio del XVII secolo, con la rovina del transetto e del presbitero, ricordata dalle fonti<sup>134</sup>.

Per le opere documentate al solo Berrettaro, è invece nel Val di Mazara che dovremmo spostare la nostra attenzione. A Mazara del Vallo egli scolpiva il portale con la raffigurazione di episodi della vita di Sant'Egidio nell'omonima chiesa. L'opera, oggi visibile in chiesa madre, commissionatagli nel maggio del 1514, fu tuttavia portata a termine e consegnata dieci anni dopo, nel 1525, dopo la morte dello scultore<sup>135</sup>. A Marsala ricevette il primo febbraio del 1518 la commissione per la custodia marmorea in forma di grande polittico destinato alla cappella del Sacramento nella chiesa madre, che però lo scultore non portò a compimento. Della sola parte da egli eseguita resterebbero, secondo Di Marzo, il registro centrale con il ciborio, i rilievi con i quattro *Evangelisti*, le figure di *San Giuseppe* e *San Crispino* – vale a dire i santi protettori dei falegnami e dei calzolari che, con i fabbri e i sarti, rappresentavano la confraternita delle cosiddette "Quattro Maestranze" cui apparteneva il patronato della cappella –, una figura appena abbozzata di *San Crispiniano*, alcuni elementi dell'arco con quattro *Serafini*, e nella predella la raffigurazione

<sup>133</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 108-110, vol. II, pp. 28-30 doc. XXII; cfr. P. Biagio Ministeri OSA, *La chiesa ed il convento di S. Agostino a Palermo*, Palermo 1994, pp. 40-46.

<sup>134</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 113-115, vol. II, pp. 32-34 doc. XXVI.

<sup>135</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 129-131, il documento di allogazione è riportato in nota 1 a p. 130. Di Marzo vi accostava, per analogia, il portale proveniente dall'antica chiesa di San Giuliano a Trapani, oggi custodito presso il Museo di Palazzo Pepoli: *ibidem*. Cfr. anche M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 328.

a mezzo busto di *Cristo con sei Apostoli*. Tutti pezzi che alla morte dello scultore giacevano nella sua bottega, e che pure il fratello Antonino avrebbe voluto mettere in opera, e completare così la costruzione della custodia, onorando l'impegno<sup>136</sup>. Cosa che però avvenne solo più tardi, per intervento di Antonello Gagini e del figlio Giandomenico, i quali subentrarono ai Berrettaro in ragione di un nuovo contratto stipulato il 22 ottobre aprile del 1530<sup>137</sup>. È difficile oggi distinguere nella cona di Marsala, che subì ulteriori rimaneggiamenti a seguito degli incidenti occorsi alla chiesa (l'incendio del 1540, e il crollo della cupola nel 1893), la mano dello scultore carrarese [figg. 47-48]<sup>138</sup>.

Infine, tra le altre opere documentate, è ancora a Sciacca che va tenuto in conto il rifacimento del portale settentrionale della chiesa di Santa Margherita. Nell'opera, già commissionata e intrapresa da Pietro de Bonitate e Francesco Laurana, Berrettaro scolpì la lastra centrale della lunetta con la figura della Santa eponima<sup>139</sup>. Il rilievo, allineato alle prove isomorfe di un Andrea Mancino, da solo o in collaborazione con Giovannello Gagini, piuttosto che con Antonio Vanella, ovvero del suo socio Giuliano Mancino, non appare sufficiente da solo a definire la maniera del Berrettaro.

Le prove più tarde, successive allo scioglimento del sodalizio con Giuliano Mancino, vedono lo scultore impegnato nel completamento dei lavori ad esso spettanti nella ripartizione tra i soci delle commesse inevase. Oltre alla cona per la principale chiesa di Termini Imerese, cui si è fatto cenno, vi è quella, mai completata, per il duomo di Polizzi Generosa, avendone lo scultore, con pubblico contratto nel marzo del 1521, rinnovato l'impegno assunto dodici anni prima dalla società<sup>140</sup>. Anche

<sup>136</sup> Contratto ratificato dal fratello Antonino il 29 marzo 1519: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 140, 156, vol. II, pp. 56-57 doc. XLIII.

<sup>137</sup> *Ivi*, vol. I, p. 446, vol. II, pp. 162-164 doc. CXXXXII; H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., pp. 378-379 cat. n. 55, pp. 502-503 doc. CXL, tavv. 179-186, con bibliografia precedente; cfr. anche A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 118. Al «debole scalpello» del Berrettaro, qui, nel Val di Mazara, Di Marzo accostava, tra le altre, la «conna» nella principale chiesa madre di Calatafimi, che reca la data 1512: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 128-129.

<sup>138</sup> H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., p. 378.

<sup>139</sup> B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, 1992, pp. 19-21, figg. 9-10.

<sup>140</sup> Sulla contrastata vicenda della *Custodia della Cappella del Sacramento* nel duomo di Polizzi, la cui primitiva commissione risaliva al 1496 e a Giorgio da Milano, in seguito scomposta e in larga parte dispersa: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 60-61, 131-132, 140-142, vol. II, pp. 35-36 doc. XXVIII, pp. 41-46 doc. XXXI-XXXV. Cfr. le note di Vincenzo Abbate al manoscritto secentesco di Francesco Mistretta in V. Abbate, *Inventario polizzano*, cit., nota 1, pp. 93-94, e Idem, scheda n. 27 (*Scultori della fine del XV e dei primi decenni del XVI secolo (D. Gagini, G. Mancino, ecc.)*, a) *Angioletto*, b) *Bassorilievo raff. l'Ultima Cena*, c) *I Profeti Elia e Mosè*, d) *Gli*

in questo caso si tratta di opere non finite o pervenuteci solo in parte, incoerenti e controverse per quanto sopravvissuto, nelle quali è arduo ritrovare indizi sicuri per la definizione della personalità artistica dello scultore.

L'anno dopo il contratto della custodia di Polizzi, il 5 marzo 1522, Berrettaro contraeva l'impegno a Palermo per la esecuzione di una cona in marmo destinata fuori dai confini regionali, in Calabria, a Pizzo, che il fratello Antonino, alla scomparsa dello scultore, divenuto procuratore della vedova, si premurò di consegnare, inviando a tal fine sui luoghi nipote suo omonimo nel 1524<sup>141</sup>. Nello stesso torno d'anni, a conclusione della sua carriera, i frati carmelitani di Nicosia, nell'area più interna dell'isola, gli ordinarono nel 1523 il simulacro in marmo di una *Annunciazione*, consegnata due anni dopo dal fratello e ancor'oggi visibile all'interno della chiesa del Carmine, con incisa alla base la data 1527 [figg. 49-51]<sup>142</sup>.

Ora, da un canto, il riconoscimento della identità artistica di Bartolomeo Berrettaro passa, come si è suggerito, attraverso un serrato confronto tra le opere certe, che dovrebbe risultare tanto più efficace a definire lo stile personale dello scultore quando più metterà in evidenza dati formali comuni tra le opere analizzate e, al tempo stesso, riuscirà a rintracciarvi i segni di un linguaggio formale individuale, al di là degli schemi compositivi e dei caratteri tipici del comune repertorio scultoreo della *koinè* lombardo-carrarese diffusa nell'isola. D'altro canto, troppo frammentario, discontinuo e malcerto, come si è visto, è il materiale fin qui raccolto; e troppo lungo sarebbe affrontare un'analisi comparativa dettagliata, volta a dimostrare punto per punto eventuali contatti o contrasti tra le opere richiamate. Piuttosto, rinviando

*Apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, e) Formelle raff. Storie della Pass. di Cristo*), in *IX Mostra di opere d'arte restaurate. Dicembre 1974 - Gennaio 1975*, Palermo, 1974, pp. 100-102.

<sup>141</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 158, nota 2. Dell'opera, custodita nella chiesa di San Giorgio Martire di Pizzo Calabro, che Di Marzo dava per perduta, faceva parte anche un bassorilievo marmoreo con la *Pietà* e una lunetta con il *Padre Eterno benedicente*, contornato da cherubini, dov'è da stabilire quanto pertiene al disegno originario di Berrettaro e quanto messo in opera dal figlio o dal fratello Antonino. Cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 128-129, figg. 11-13, con bibliografia precedente; suo il suggerimento di allargare il campo di ricerca alla Calabria, *Ivi*, p. 118. Cfr. anche M. Panarello, *Il dossale marmoreo di Bartolomeo Berrettaro per la chiesa dei Minori Osservanti di Pizzo*, in «*Esperide. Cultura artistica in Calabria*», I/2 (2008), pp. 40-53.

<sup>142</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 152-153, vol. II, pp. 50-52 docc. XXXIX-XL; A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 130-131. Nella regione degli Erei, gli sono stati attribuiti: sempre a Nicosia, la "cona" della chiesa di Santa Maria Maggiore, con Giuliano Mancino; ad Assoro, nella chiesa di San Leone, i monumenti funebri di esponenti della potente famiglia locale dei Valguarnera, nonchè il paliotto e la pala d'altare (che reca la data 1513): H.W. Krufft, *Domenico Gagini*, cit. pp. 136-137; 138, 139 e B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura*, cit., p. 230.

ad altro momento e luogo detto esercizio attributivo, vale rilevare come l'attività dell'ultimo Berrettaro sia invero strettamente intrecciata a quella di un altro scultore carrarese di cui si vorrebbe qui tener conto e con cui concludere questo rapido sguardo a cinque decenni circa a cavallo tra i due secoli, cruciali per l'affermazione e lo sviluppo della scultura "moderna" in Sicilia, di cui furono promotori, tra gli altri, gli scultori carraresi.

Lo scultore in questione è Francesco del Mastro (1475/1460 ca. – post 1547)<sup>143</sup>. La notizia più antica sulla sua presenza in Sicilia rimonta all'aprile del 1513, all'epoca cioè del contratto stipulato per la custodia nella cappella del Sacramento nell'antica chiesa madre di Termini Imerese. Una monumentale macchina in marmo bianco di Carrara di oltre cinque metri di altezza per quasi quattro di larghezza, con pilastri, cornici, capitelli, rilievi e altorilievi figurati, tra cui le figure dei dodici apostoli nella predella, i cui lavori risultano conclusi tre anni dopo (16 marzo 1516), ancorché quella grandiosa opera andò distrutta coi lavori di ampliamento del tempio<sup>144</sup>. Nella stessa città di Termini, nella chiesa dell'Annunziata, come si è detto, Francesco del Mastro scolpisce intorno al 1516 la figura di *San Giuseppe* del gruppo statuario del *Presepe*, precedentemente ordinato ad Andrea Mancino (nel 1495)<sup>145</sup>.

Con l'attribuzione, a Francesco del Mastro della pala d'altare in marmo proveniente dalla chiesetta della Confraternita della Misericordia a Nicosia, e oggi ricomposta, almeno in parte, in cattedrale, dopo essere transitata dalla chiesa di San Biagio, si vorrebbe anticipata di un paio d'anni quella prima memoria dello scultore in Sicilia<sup>146</sup>. Vi è raffigurato ad alto rilievo *Cristo in trono* entro una mandorla di cherubini, tra la *Madonna e San Giovanni* che intercedono per le anime purganti tra due ali di confratelli genuflessi in preghiera, raffigurati nella predella [figg. 52-53]. L'opera, che Di Marzo giudicava «lavoro ben secondario e tirato via certamente di pratica dagli allievi», fu commissionata infatti il 22 aprile del 1510 ad Antonello

<sup>143</sup> Su Francesco del Mastro, dopo le notizie di G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 144-149, che rilevava la sua collaborazione col Berrettaro negli anni Venti, e un primo catalogo proposto da M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 333 e ss., in tempi più recenti si veda: I. Bruno, *ad vocem* in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 95-96, con bibliografia precedente; e, per l'attività fuori dalla regione, i contributi di C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, 1998, pp. 55-62, 290-113; e A. Tenerini, *Aggiunte all'attività versiliese dello scultore rinascimentale Francesco del Mastro*, in «Acta apuana», VI (2007), pp. 87-93. Più recentemente, cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 118-131, con bibliografia precedente.

<sup>144</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 147, vol. II, pp. 47-48 doc. XXXVII; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 333-334, fig. 20.

<sup>145</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 148-149.

<sup>146</sup> A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 120.

Gagini dai rettori dell'omonima confraternita, e risulta già finita l'anno appresso, ad eccezione della policromia e della doratura, che lo stesso Antonello l'8 aprile 1511 si impegnava a far eseguire, e pronta per essere spedita a Nicosia il mese seguente, via mare, fino allo scalo di Tusa, da dove poi attraverso le strade interne doveva raggiungere il luogo di destinazione. L'insigne scultore palermitano, impegnato nel cantiere della tribuna della cattedrale di Palermo, dovette tuttavia girarne la commessa, secondo Krufft, all'industriosa officina palermitana di Mancino-Berrettaro<sup>147</sup>. Come giustamente osserva la Migliorato, ciò è piuttosto testimonianza della originaria frequentazione della bottega di Antonello Gagini da parte dello scultore carrarese<sup>148</sup>. Il suo approdo in Sicilia potrebbe comunque risalire a prima del 1513, se si riconoscesse la sua mano e la data 1510 nel rilievo con la *Pietà* nella chiesa di Santa Maria della Fontana a Petralia Sottana<sup>149</sup>. Ad ogni buon conto, egli fu attivo nell'isola fino al 1535 ca.; dal 1536 alla morte è infatti documentato nel carrarese<sup>150</sup>.

Sciolta la società col Mancino, nel 1517, Bartolomeo Berrettaro chiama lo scultore suo concittadino a collaborare con la sua bottega, per il completamento delle opere rimastegli in carico, tra cui le «duabus imaginis» per la cappella di Marino Notarbartolo nella chiesa dei Minori Conventuali di San Francesco a Polizzi, intitolata a Sant'Antonio da Padova<sup>151</sup>. Di fatto, il 13 maggio del 1521 Francesco del Mastro sottoscrive l'impegno per la realizzazione delle statue dei *Santi Francesco e Antonio da Padova* che, con la statua già realizzata della *Madonna col Bambino*, facevano parte della composizione della cona dei Notarbartolo oggi collocata nella cappella di San Gandolfo della chiesa madre di Santa Maria Assunta [fig. 54]<sup>152</sup>.

<sup>147</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 259-260, vol. II, pp. 83-85 doc. LXI; H. W. Krufft, *Antonello Gagini*, cit., pp. 35-36, p. 384 cat. 73, pp. 458-459 doc. XXXVII, tavv. 187-191.

<sup>148</sup> A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 120.

<sup>149</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 334 e fig. 22; G. Bellafiore, *La civiltà artistica della Sicilia*, Firenze, 1963, pp. 94-95. Cfr. S. Anselmo, *Ignoti marmorari siciliani (XVI sec., primo ventennio e 1519)*, *Pietà*, in *Itinerari guginiani*, cit., pp. 160-161, con bibliografia precedente. Condivisibile, invece, l'attribuzione di G. Fazio a Francesco del Mastro del rilievo della *Pietà* che si conserva nella chiesa madre di Maria SS. Assunta, cfr. *ivi*, pp. 142-143. Sempre a Petralia sottana, nella stessa chiesa madre, è il gruppo del *Presepe* con le figure della *Madonna e San Giuseppe col Bambino*, variamente attribuite a Bartolomeo Berrettaro e Francesco del Mastro, con un intervento di Antonello Gagini per la figura del Gesù Bambino: cfr. S. Anselmo, *Francesco del Mastro (not. 1480-post 1547) e Bartolomeo Berrettaro (not. 1501-1524), Natività*, *ivi*, pp. 150-151, con bibliografia precedente.

<sup>150</sup> C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 55-62.

<sup>151</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. II, pp. 35-36 doc. XXVIII.

<sup>152</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 131, 144-145, 246 e doc. nota 2. Cfr. V. Abbate, scheda n. 26 (*Bartolomeo*

Nel 1524, data riportata nella iscrizione della predella del Trittico, l'opera doveva essere già conclusa.

L'opera di Polizzi a giudizio degli studiosi resta quella di maggior qualità, e rappresenta una prova di svolta. Vi si è colta una dominante influenza di Antonello Gagini, che significò l'aggiornamento del linguaggio plastico fin lì adoperato ed il conseguente abbandono di quello "stile duro" che aveva caratterizzato i primi decenni dell'attività siciliana degli scultori carraresi in Sicilia, intenti a tradurre da una maniera tardo-gotica la novità dello stile classicista pseudo-rinascimentale per le forme d'arte sempre più richieste dalla committenza locale<sup>153</sup>. Maria Accascina, che per prima passò al vaglio critico l'opera degli scultori carraresi, osservò una evoluzione stilistica nelle opere realizzate in questi primi anni del terzo decennio del Cinquecento. Specie in Francesco del Mastro, lo stile scultoreo tende ad orientarsi sulla imitazione della maniera di Antonello Gagini, con l'abbandono di «superflui decorativismi» in favore di una qualità di sintesi e «finezza di modellazione» plastica<sup>154</sup>. Giudizio emesso oltre sessant'anni or sono e tutt'oggi valido.

All'attività siciliana documentata si aggiungono quindi le tante opere attribuitegli, e le molte altre ancora che gli andrebbero pur riferite<sup>155</sup>. Nell'attesa di un lavoro organico di messa a punto del catalogo dello scultore, con la revisione delle precedenti attribuzioni, le espunzioni ovvero i nuovi numeri da introdurre, ci limiteremo

*Berrettaro e Francesco del Mastro, 1521-1524, Arco e cona marmorea dell'ex Cappella Notarbartolo*, in *IX Mostra*, cit., pp. 98-100; Idem, *Inventario polizzano*, cit., nota 48 pp. 112-114; Idem, *Polizzi*, cit., p. 43, con bibliografia precedente; e più recentemente Idem, *La Venerabile Cappella*, cit., pp. 129-133. A Bartolomeo Berrettaro sono attribuiti i mediocri rilievi delle formelle raffiguranti gli *episodi della vita di Sant'Antonio* e la raffinata intelaiatura architettonica prettamente rinascimentale della "cona" dei Notarbartolo. Cfr. anche A. Migliorato, *Una Maniera*, cit., pp. 118 e 122.

<sup>153</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 145, che la inseriva tra le opere autografe di Antonello Gagini; e, più moderatamente, M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 334, che supponeva un intervento di Antonello Gagini nella esecuzione della statua di *San Francesco* «per una così attenta modellazione». Su questo stesso indirizzo: V. Abbate, *scheda 26*, cit., p. 99.

<sup>154</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 334.

<sup>155</sup> Cfr., ad esempio, le attribuzioni della stessa Accascina, dalla statua della *Madonna col Bambino* nella chiesa madre di Termini Imerese, al rilievo con la *Pietà*, prima citato, nella chiesa di Santa Maria della Fontana a Petralia Sottana, dalla *custodia* della chiesa della Badia di Caltavututo, oggi in chiesa madre, alla grande "cona" della chiesa madre di San Mauro Castelverde: *Ivi*, pp. 333-335, figg. 20, 22-24. Cfr. più recentemente A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 118-128, e G. Fazio, *Francesco del Mastro (not. 1480 - post 1547), Pietà fra San Giovanni Evangelista e la Maddalena; Francesco del Mastro (not. 1480 - post 1547), San Giovanni Battista; Francesco del Mastro (?) (not. 1480 - post 1547), Rilievo con San Leonardo*, in *Itinerari Gaginiani*, cit., pp. 142-143, 164-167.

a riconsiderare in rapida scorsa alcune opere note agli studi, quali, ad esempio, l'*Annunciazione* della chiesa del Carmine di Nicosia, prima segnalata [figg. 49-51]. Commissionato il 20 di aprile del 1523 al Berrettaro dal procuratore del convento di Santa Maria del Carmelo, Antonio Fontana, il gruppo marmoreo è passato sotto la generosa attribuzione allo «scalpello di... Antonello Gagini» formulata dal Di Marzo, che ne apprezzava «la bellezza dell'espressione e la soavità del sentimento», nonché «la somma perfezione del magistero dell'arte»<sup>156</sup>; seguito acriticamente dalle scarse segnalazioni della letteratura odepórica e delle guide del Novecento<sup>157</sup>. Ciò fino alla sua recente riedizione, dove si rivede con assennatezza l'antica attribuzione: pur accostato per molti aspetti legati alla composizione e ai particolari della lavorazione («l'assetto squadrato delle vesti, l'acconciatura della Vergine, l'inanellarsi dei riccioli dell'angelo, caratterizzati da due fori nei boccoli laterali, o le sottili incisioni del marmo») alle opere condotte dal Berrettaro in società con Francesco del Mastro, il gruppo scultoreo andrebbe tuttavia riferito al solo Berrettaro<sup>158</sup>.

A ben vedere nel gruppo plastico si trova più di un elemento di affinità con alcune sculture presenti nel territorio madonita, variamente attribuite. Strette analogie si scorgono, ad esempio, tra la testa dell'*Angelo* del gruppo di Nicosia, con l'acconciatura dai capelli schiacciati e divisi, spartiti specularmente sulla fronte con due boccoli terminali a volute, rimarcati dal trapano [fig. 55], e il *San Giovanni* della *Pietà* conservata nella chiesa madre di Petralia Sottana [figg. 56-57], ovvero con l'*Apostolo* raffigurato nella predella della cona marmorea della chiesa di Santa Maria La Porta a Geraci [fig. 58], e che, soprattutto, trova riscontro nel *San Bartolomeo* dell'Apostolato della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Nicola, in Liguria, opera documentata di Francesco del Mastro [fig. 59]<sup>159</sup>: quasi una cifra stilistica.

<sup>156</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 152-154, vol. II, p. 50 doc. XXXIX. L'iscrizione alla base: «XXVII JUNII XV IND [I] T [IONI] S 1527 / NOBILIS PAULUS DE ANGNELLO HANC / INMAGINEM DECORARI FECIT», concorda con la trascrizione che ne diede il Di Marzo, tranne che per il giorno («XXVI» giugno). Ringrazio l'ing. Francesco Lunetta per il supporto logistico nelle riprese, non semplici, dell'iscrizione della base della statua della Madonna.

<sup>157</sup> Da G. Paternò-Castello, *Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò*, Bergamo, 1907, pp. 53-54 e 56, a S. Gioco, *Nicosia diocesi*, cit., p. 421, che agli inizi degli anni Settanta segnalava la presenza del gruppo scultoreo «relegato nel ripostiglio sotto l'organo moderno»; da G. Bellafiore, *La civiltà artistica della Sicilia*, Firenze, 1963, p. 177, alla *Guida d'Italia. Sicilia*, Touring Club Italiano, Milano, 1989 (sesta edizione), p. 517, con l'aggiornamento relativo ai beni artistici di Vincenzo Scuderi.

<sup>158</sup> A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 130-131, figg. 14-15.

<sup>159</sup> C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 55 e ss., cat. n. 131, pp. 290-293, specie p. 292, fig. 352.

È da rilevare anche la peculiare composizione della figura dell'Angelo, caratterizzata dal rapporto raccorciato delle spalle strette, disposte secondo una direttrice prospettica dall'esterno al fondo, motivo che si ritrova nel rilievo della *Pietà* prima citato, e nei rilievi raffiguranti *l'Angelo Annunziante* e il *San Giovanni Evangelista* oggi murati nella facciata della chiesa madre di Petralia Sottana, anche qui con il largo ricorso al trapano per la definizione dei boccoli delle lunghe chiome delle figure [figg. 60-62].

C'è dunque una stretta parentela, a mio parere, tra i rilievi della cona di Geraci – i cui committenti, «Simone Marchisi e Isabella Marchisa» (vale a dire, Simone I Ventimiglia e sua moglie Isabella Moncada), sono i medesimi che nel 1522 avevano fatto realizzare la cona marmorea per la chiesa di Santa Maria dei Franchi a San Mauro Castelverde, attribuita, come si è detto, a Francesco del Mastro da Maria Accascina<sup>160</sup> –, e tutti gli altri rilievi, ad eccezione della *Madonna col Bambino*, murati nella facciata della matrice di Petralia Sottana, già parte di una ancona dispersa. Nell'*Annunciazione* e nei quattro *Evangelisti* scolpiti in pietra bianca estratta dalle cave locali si ritrova la stessa lavorazione del più familiare marmo bianco importato da Carrara nel quale sono scolpiti gli altri rilievi accosti alla maniera dello scultore<sup>161</sup>.

A questi aggiungerei qui alcuni tra i rilievi che oggi decorano il portale esterno della chiesa della Catena a Palermo [figg. 63-64]. Credo che in esso si possano riconoscere le parti di quella custodia in marmo commissionata a Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro per la chiesa di San Nicolò alla Kalsa a Palermo, e qui trasferita, nella chiesa della Catena, quando la sua sede originaria fu demolita, come riferito da Filippo Meli<sup>162</sup>.

<sup>160</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 394 nota 2; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 334-335, fig. 24. Sulla base di un documento riportato da G. Di Marzo (*I Gagini*, cit., vol. I, p. 118 e nota 1), attestante la vendita nel marzo del 1511 ai procuratori della chiesa di «cinque paia di colonnine di bianco marmo con loro capitelli» da parte di Giuliano Mancino, la «cona» di Geraci è stata riferita allo scultore carrarese e al suo socio Antonio Vanella da S. La Barbera, *Decorazione e scultura marmorea*, in *Forme d'arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*. Catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo, 1997, pp. 56-57, ma non mi pare tuttavia di poter riscontrare le suddette colonne che la studiosa dice appartenenti alla «cona» di Geraci. Sull'opera: S. Anselmo, *Bottega dei Gagini (XVI sec., secondo quarto), Ancona d'altare...*, in *Itinerario Gagini*, cit., pp. 100-101, con bibliografia precedente.

<sup>161</sup> G. Antista, *Giorgio da Milano (not. 1470-1503) (attr.), Rilievi...*, in *Itinerario Gagini*, cit., 140-141, con bibliografia precedente, il quale traduce in attribuzione allo scultore Giorgio da Milano il tiepido suggerimento di M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 294-295.

<sup>162</sup> F. Meli, *Matteo Carnelivari e la architettura del Quattro e del Cinquecento in Palermo*, Roma, 1958, p. 287, nota al doc. 123 bis.

Ma, ritornando all'*Annunciazione* di Nicosia, è soprattutto il confronto istituito con alcune prove più tarde recentemente assegnate a Francesco del Mastro, risalenti al rientro in patria dello scultore carrarese alla fine degli anni Trenta del secolo, a fornire gli elementi più convincenti per unirvi l'attribuzione del gruppo di Nicosia. Si vedano in particolare le figure dei *Santi Tommaso e Bartolomeo*, a Nicola, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo già citata, parte dell'*Apostolato* proveniente dal coro smembrato della chiesa di Sant'Andrea a Carrara; il rilievo di *Santa Lucia*, per la cappella del Corpo di Cristo nel Duomo di Sant'Andrea a Carrara; o, ancora, nella chiesa di Santa Maddalena a Castelnuovo Magra, la *Madonna in trono col Bambino* e la figura di *San Giovanni* nel rilievo del *Calvario*: tutte opere che presentano la stessa cifra stilistica del gruppo di Nicosia, nel trattamento delle capigliature – simmetricamente divise al centro, fluenti o con caratteristiche ciocche con terminazioni a chiocciola, con largo ricorso al trapano –, nella resa dei tratti fisionomici e nell'esecuzione dei panneggi<sup>163</sup>.

Sulla base dei raffronti sopra proposti, ritengo allora che vada meglio valutata la statua del santo eponimo nella chiesa di san Cataldo a Gangi [figg. 65-66]<sup>164</sup>. Anche qui, analogie con la maniera dello scultore si segnalano nel modo di trattare le vesti (le pieghe cordonate del panneggio che si biforcano a forchetta, e le pieghe che si dipartono a raggiera dallo scollo, come negli apostoli della cona di Geraci); e nella fisionomia (nella modellazione della testa, la sodezza plastica del volto, i tratti marcati degli occhi e delle labbra, gli zigomi pronunciati e le sopracciglia unite alla radice del naso, il capo lievemente reclinato su un lato, la lavorazione a ciocche separate intagliate con segni paralleli, il volume compatto della barba). Un ragionevole confronto può essere fatto con la testa del *San Giuseppe* del Presepe della chiesa madre di Petralia Sottana [figg. 67-68]<sup>165</sup>. Allo stesso modo andrebbe ripensata in direzione di Francesco del Mastro l'esecuzione di alcune delle figure di *Apostoli* che originariamente decoravano la Cappella Notarbartolo nella chiesa madre di Polizzi Generosa [figg. 69-70]<sup>166</sup>.

<sup>163</sup> C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 55-67, cat. nn. 131, 132, 133, 134.1, 135, pp. 290-296, 300-301, figg. 351-353, 357, 364.

<sup>164</sup> G. Fazio, *Ignoto scultore gaginiano (XVI sec., terzo quarto ca.)*, *San Cataldo Vescovo*, in *Itinerario Gaginiano*, cit., pp. 76-77.

<sup>165</sup> Citato da H. W. Kruff, *Antonello Gagini*, cit., p. 412, a proposito del gruppo di analogo soggetto e analoga composizione della chiesa madre di Pollina (tav. 302-304, cat. 112) ed accostato alla bottega di Bartolomeo Berrettaro e Francesco del Mastro. Più recentemente: S. Anselmo, *Francesco del Mastro*, cit., pp. 150-151, con bibliografia precedente.

<sup>166</sup> F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli, 1997, pp. 107, 158 fig. 140.

Infine, tra i nuovi accessi nel *corpus* dello scultore Francesco del Mastro considererei, o meglio, confermerei, la statua di *San Silvestro* giacente nell'omonima chiesa di Troina [figg. 71-72], che già l'Accascina, incidentalmente, si mostrava «incerta se attribuire a Giuliano Mancino o a Francesco del Mastro»<sup>167</sup>.

Concludendo, quando alla metà del quarto decennio del Cinquecento, ancor prima della scomparsa di Antonello Gagini, il carrarese Francesco del Mastro lascia l'isola di Sicilia per fare ritorno in patria<sup>168</sup>, altri scultori suoi conterranei di distinto merito erano approdati in Sicilia. Da più di vent'anni operava a Messina Giovan Battista Mazzolo, col figlio Giandomenico, ad esempio<sup>169</sup>. La Città dello Stretto, rappresentava d'altronde nel Cinquecento «dopo Napoli il centro artistico più vivo ed attivo nel Meridione»<sup>170</sup>, e ciò anche grazie all'arrivo nel secondo quarto del secolo degli artisti toscani. Tra questi, oltre ai Mazzolo, altra famiglia di artisti carraresi stabilitisi in Sicilia è quella dei Calamech, di cui il principale esponente, Andrea, era stato nominato nel 1563 capomastro e scultore della cattedrale<sup>171</sup>.

Ma siamo già oltre la prima metà del secolo, e l'esperienza fondativa di quel movimento scultoreo legato al fenomeno migratorio cui si è fatto cenno, che a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento aveva rigenerato la produzione plastica in pietra della Sicilia, avviando il processo di transizione verso la modernità, può dirsi esaurita. Era già stata rilevata dal nuovo quadro di riferimento rappresentato dal «predominante indirizzo classicistico dei seguaci di Antonello Gagini»<sup>172</sup>. Può ritenersi oramai conclusa, senza per ciò individuare nette cesure, quella fervida stagione che, nel corso del cinquantennio circa qui preso in considerazione, aveva contribuito alla diffusione in Sicilia dello «stile moderno» in scultura, con il concorso determinante di quei primi maestri carraresi. Il passaggio dall'una all'altra genera-

<sup>167</sup> M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., nota 25, p. 336.

<sup>168</sup> Vi è testimoniato nel gennaio del 1536: C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., p. 57 e nota 148, p. 68.

<sup>169</sup> V. Zoric e M. C. Gulisano, *ad voces*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 219-2211, 221-222, con bibliografia precedente; quindi A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 77-111 e P. Coniglio, *Aggiornamenti su Giandomenico Mazzolo*, in «Prospettiva», n. 161/162 (2016), pp. 132-156, 198; Eadem, *Scultura a Messina all'inizio del Cinquecento: Giovambattista Mazzolo sulla scia di Benedetto da Maiano per il tramite di Antonello Gagini*, in «Prospettiva» n. 178 (2020), pp. 69-80, 94.

<sup>170</sup> F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento*, cit., p. 99.

<sup>171</sup> A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 220 e ss., con bibliografia precedente.

<sup>172</sup> F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento*, cit., p. 103.

zione è scandito, come si è suggerito, all'interno della bottega dell'ultimo Berretta-ro da Francesco del Mastro.

Nella narrazione del Di Marzo, da cui siamo partiti, «i venuti dal di fuori, lungi di avere rappresentato il progredire continuo di una medesima scuola, non furon generalmente che individuale espressione di loro stessi ne' rispettivi gradi del loro diverso valore». L'affermarsi di una «scuola affatto propria dell'isola» poté realizzarsi solo grazie al genio di Antonello Gagini, palermitano, al quale «si dee principalissimo onore, siccome a capo ed origine di quella grande e famosa scuola della siciliana scultura, che tal poté fin da lui solo veramente e propriamente appellarsi»<sup>173</sup>. Di un segmento significativo dell'antefatto della «scultura siciliana», che pure ricopre un ruolo importante nell'economia d'insieme dell'esaltata visione "regionalistica" ottocentesca dell'abate palermitano, si è qui offerta un'epitome.

<sup>173</sup> G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 160.



Fig. 1. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino*, Patti, Basilica cattedrale di San Bartolomeo.



Fig. 2. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino*, Petralia Soprana, chiesa di San Giovanni Evangelista.



Fig. 3. Antonio Vanella, *Madonna della Catena*, Pollina, edicola in via Madonna della Catena.



Fig. 4. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino* (1498 ca.), Sutera, chiesa di Sant'Agata.



Fig. 5. Andrea Mancino, *Madonna adorante il Bambino*, particolare del *Presepe* (1495 ca.), Termini Imerese, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 6. Andrea Mancino, *Madonna adorante il Bambino*, particolare del *Presepe*, (1495 ca.), Termini Imerese, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 7. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Sant'Agata*, Palermo, Monastero di San Martino delle Scale.



Fig. 8. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Santa Caterina*, Palermo, Monastero di San Martino delle Scale.



Fig. 9. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Custodia del Santissimo Sacramento* (1499 ca.), Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 10. Andrea Mancino e Antonio Vanella (1500 ca.), *Madonna col Bambino*, Caccamo, chiesa madre di San Giorgio Martire.



Fig. 11. Antonio Vanella (qui attrib.), *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Vittoria*, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 12. Antonio Vanella (qui attrib.), *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Vittoria*, particolare, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 13. Antonio Vanella (qui attrib.), *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Vittoria*, particolare, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 14. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino*, particolare, Petralia Soprana, chiesa di San Giovanni Evangelista.



Fig. 15. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Santa Caterina*, particolare, Palermo, Monastero di San Martino delle Scale.



Fig. 16. Antonio Vanella (attr.), *San Giovanni Battista*, Petralia Soprana, chiesa madre dei Santi Pietro e Paolo.

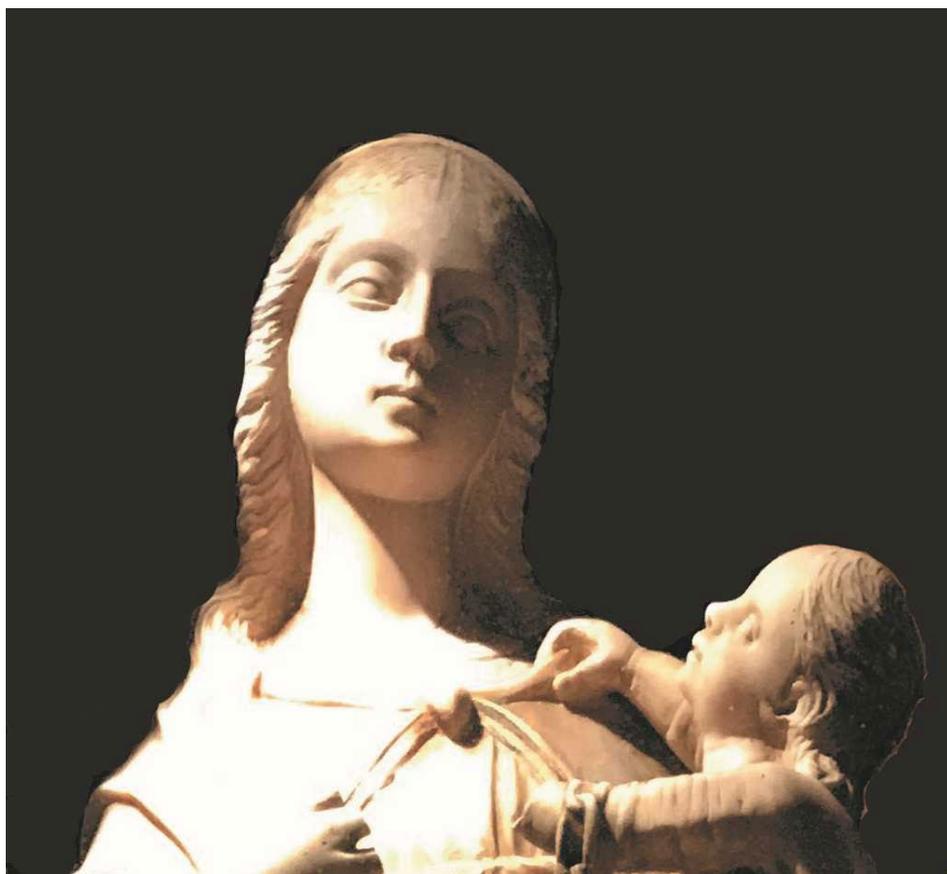


Fig. 17. Antonio Vanella, *Madonna della Catena*, particolare, Pollina, edicola in via Madonna della Catena.



Fig. 18. Giuliano Mancino, *Pala d'altare* (1513), Erice, chiesa madre.

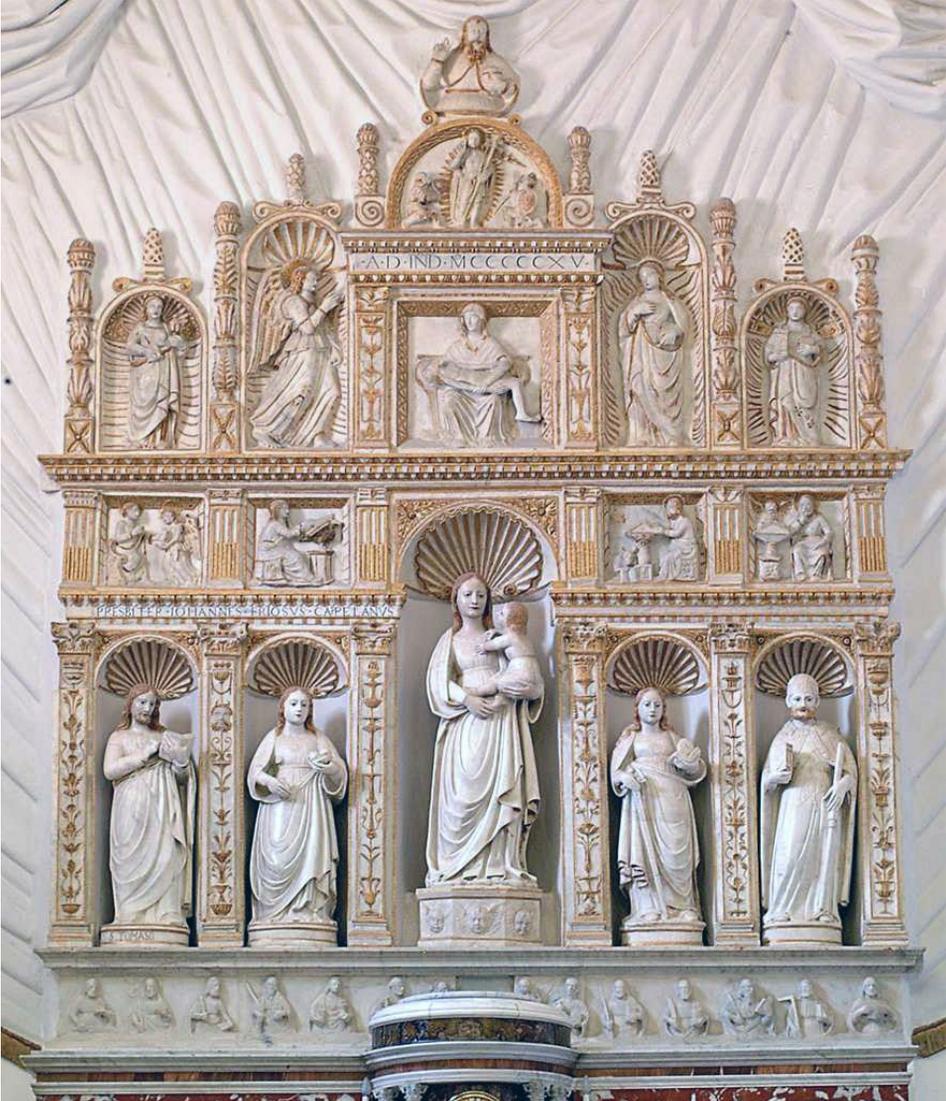


Fig. 19. Giuliano Mancino, *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 20. Giuliano Mancino, *Madonna col Bambino*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 21. Giuliano Mancino, *San Tommaso*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 22. Giuliano Mancino, *Sant'Agata*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 23. Giuliano Mancino, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 24. Giuliano Mancino, *San Nicola di Bari*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 25. Bottega di Giuliano Mancino, *Pietà*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 26. Bottega di Giuliano Mancino, *San Luca Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 27. Bottega di Giuliano Mancino, *San Marco Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 28. Bottega di Giuliano Mancino, *San Giovanni Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 29. Bottega di Giuliano Mancino, *San Matteo Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 30. *Pala d'altare* (1515), Assoro, Basilica di San Leone.



Fig. 31. *Madonna col Bambino*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Assoro, Basilica di San Leone.



Fig. 32. *Pala d'altare* (1512), Nicosia, Basilica di Santa Maria Maggiore.



Fig. 33. Giuliano Mancino (qui attrib.), *Madonna col Bambino*, Piazza Armerina, chiesa di San Rocco.



Fig. 34. Giuliano Mancino (qui attrib.), *Madonna col Bambino*, particolare, Piazza Armerina, chiesa di San Rocco.

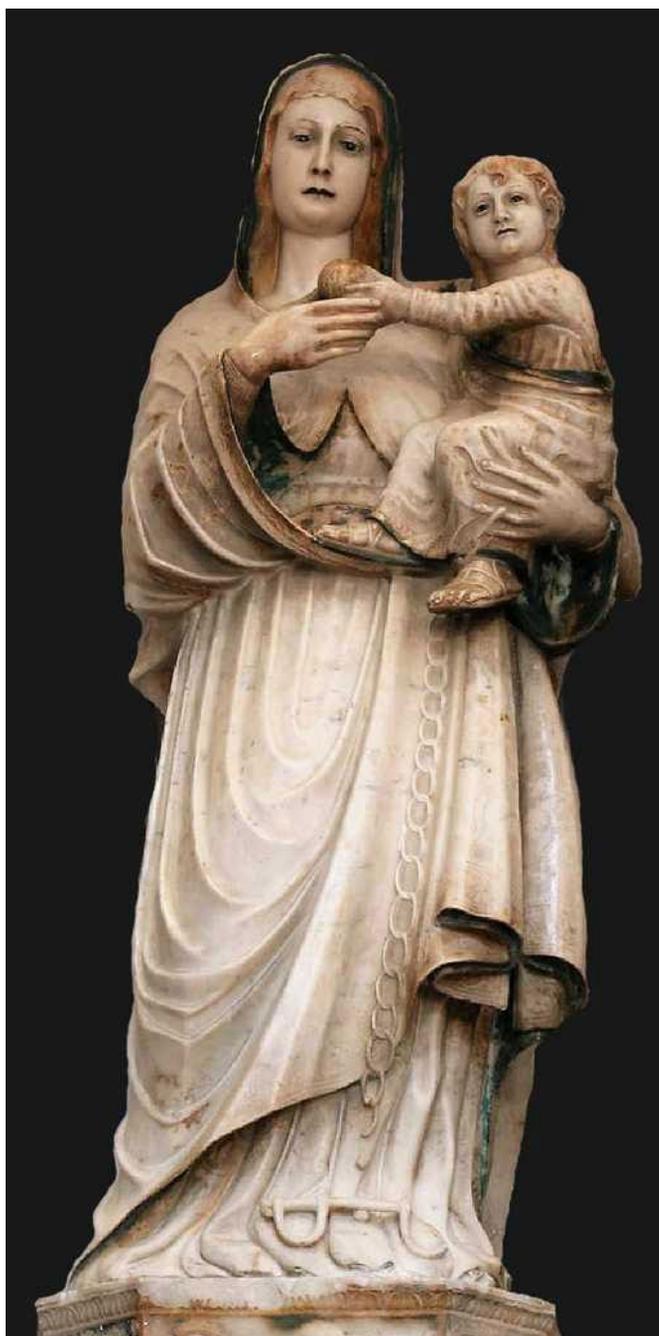


Fig. 35. Giuliano Mancino (attrib.), *Madonna della Catena* (1507 ca.), Sciacca, Basilica di Maria Santissima del Soccorso.



Fig. 36. Giuliano Mancino, *Madonna col Bambino* (1508), Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 37. Giuliano Mancino, *Madonna col Bambino* (1508), particolare, Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 38. Bottega di Domenico Gagini, *Madonna col Bambino*, detta *Madonna dello Scuro* (1473), Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 39. *Madonna col Bambino*, Chiamonte Gulfi, Santuario Maria Santissima di Gulfi.



Fig. 40. *Madonna col Bambino*, particolare, Chiaramonte Gulfi, Santuario Maria Santissima di Gulfi.



Fig. 41. *Madonna col Bambino*, Sclafani Bagni, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 42. *Madonna col Bambino*, particolare, Sclafani Bagni, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 43. *Madonna col Bambino* (1514 ca.), San Mauro Castelverde, chiesa madre di San Giorgio Martire.



Fig. 44. Bartolomeo Berrettaro (?), *Madonna in trono col Bambino*, (1513-1517 ca.), Termini Imerese, chiesa madre di San Nicola di Bari.

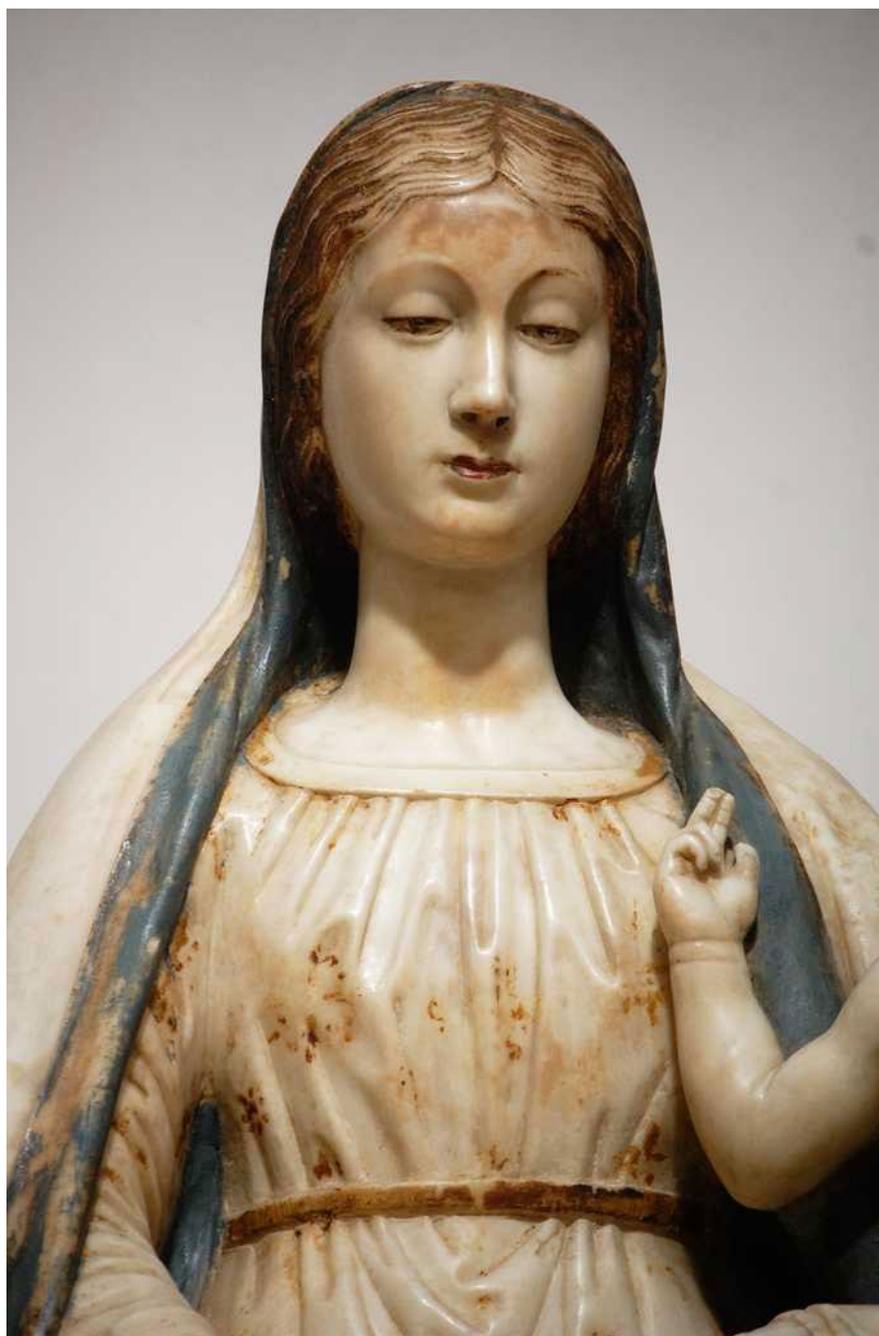


Fig. 45. Bartolomeo Berrettaro (?), *Madonna in trono col Bambino*, particolare (1513-1517 ca.), Termini Imerese, chiesa madre di San Nicola di Bari.



Fig. 46. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Giacomo* (1513-1517 ca.), Termini Imerese, chiesa madre di San Nicola di Bari.



Fig. 47. Bartolomeo Berrettaro, Antonello Gagini, Giandomenico Gagini et alii, *Decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento* (1518-1532), Marsala, chiesa madre.



Fig. 48. Bartolomeo Berrettaro, Antonello Gagini, Giandomenico Gagini et alii, *Decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento* (1518-1532), particolare, Marsala, chiesa madre.



Fig. 49. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Annunciazione* (1523-1527), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 50. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Angelo annunziante*, particolare dell'*Annunciazione* (1523-1527 ca.), Nicosia, chiesa del Carmine.

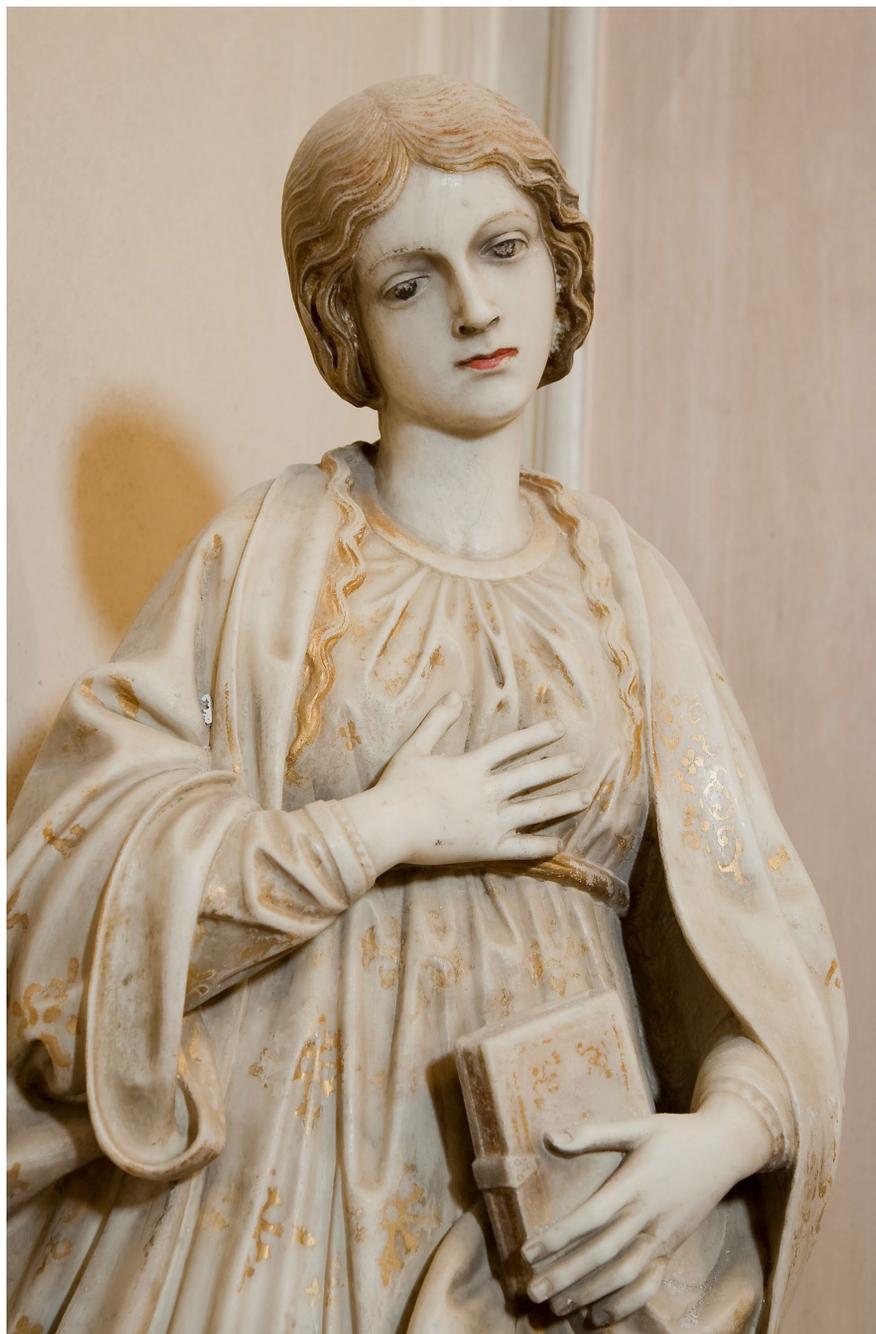


Fig. 51. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Vergine annunciata*, particolare dell'*Annunciazione* (1523-1527 ca.), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 52. Francesco del Mastro (attrib.), *Pala d'altare* (1510 ca.), Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 53. Francesco del Mastro (attrib.), *Pala d'altare* (1510 ca.), particolare, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 54. Francesco del Mastro e Bartolomeo Berrettaro (?), *Pala d'altare detta Trittico Notarbartolo* (1524 ca.), Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.

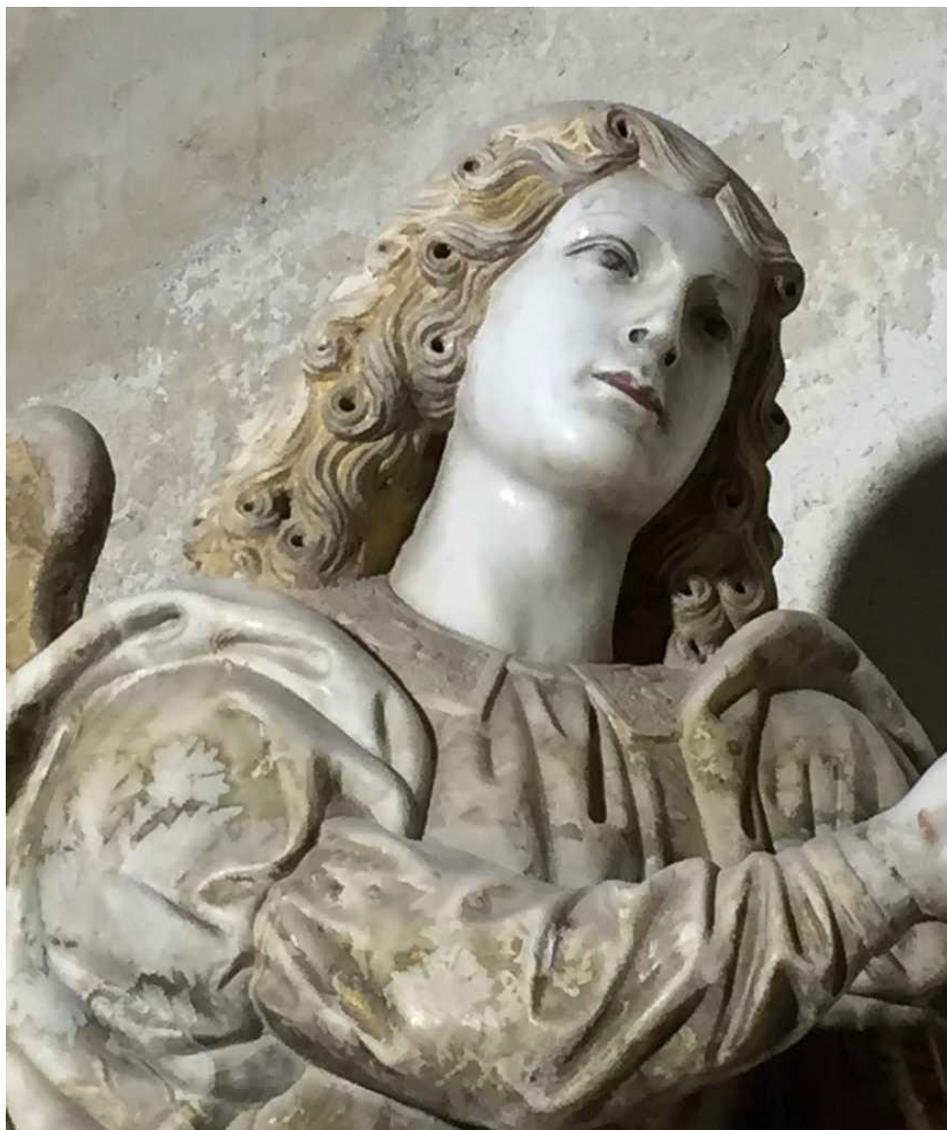


Fig. 55. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Angelo annunziante*, particolare dell'*Annunciazione* (1523-1527 ca.), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 56. Francesco del Mastro (attrib.), *Pietà*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 57. Francesco del Mastro (attrib.), *San Giovanni*, particolare della *Pietà*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.

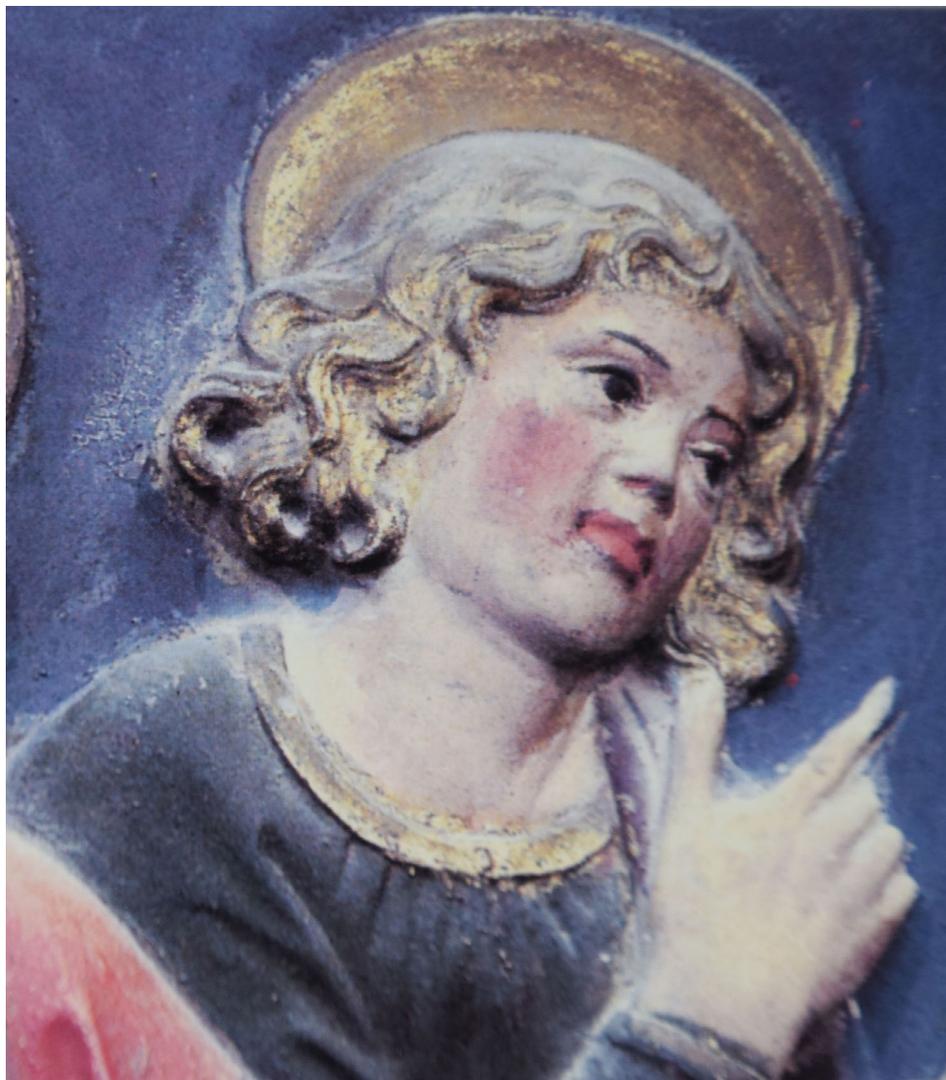


Fig. 58. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Apostolo*, particolare della predella della *Pala d'altare*, Geraci, chiesa di Santa Maria La Porta.

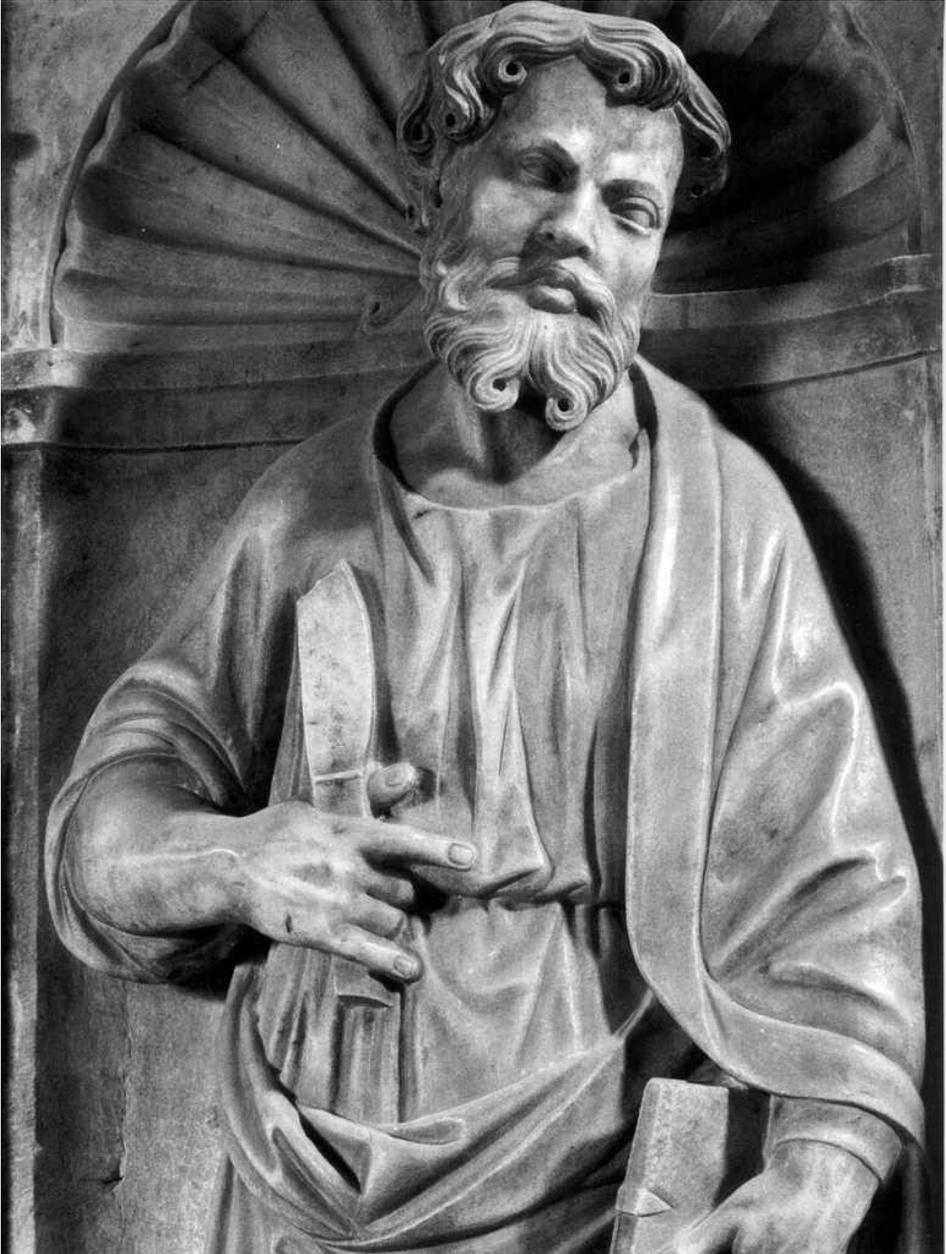


Fig. 59. Francesco del Mastro, *San Bartolomeo*, particolare degli *Apostoli*, Nicola, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.



Fig. 60. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Angelo Annunziante*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 61. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Giovanni Evangelista*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 62. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Luca Evangelista*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 63. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Portale esterno*, Palermo, chiesa della Catena.



Fig. 64. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Portale esterno*, particolare, Palermo, chiesa della Catena.



Fig. 65. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Cataldo*, Gangi, chiesa di San Cataldo.



Fig. 66. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Cataldo*, particolare, Gangi, chiesa di San Cataldo.



Fig. 67. Francesco del Mastro, *Presepe*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 68. Francesco del Mastro, *San Giuseppe*, particolare del *Presepe*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.

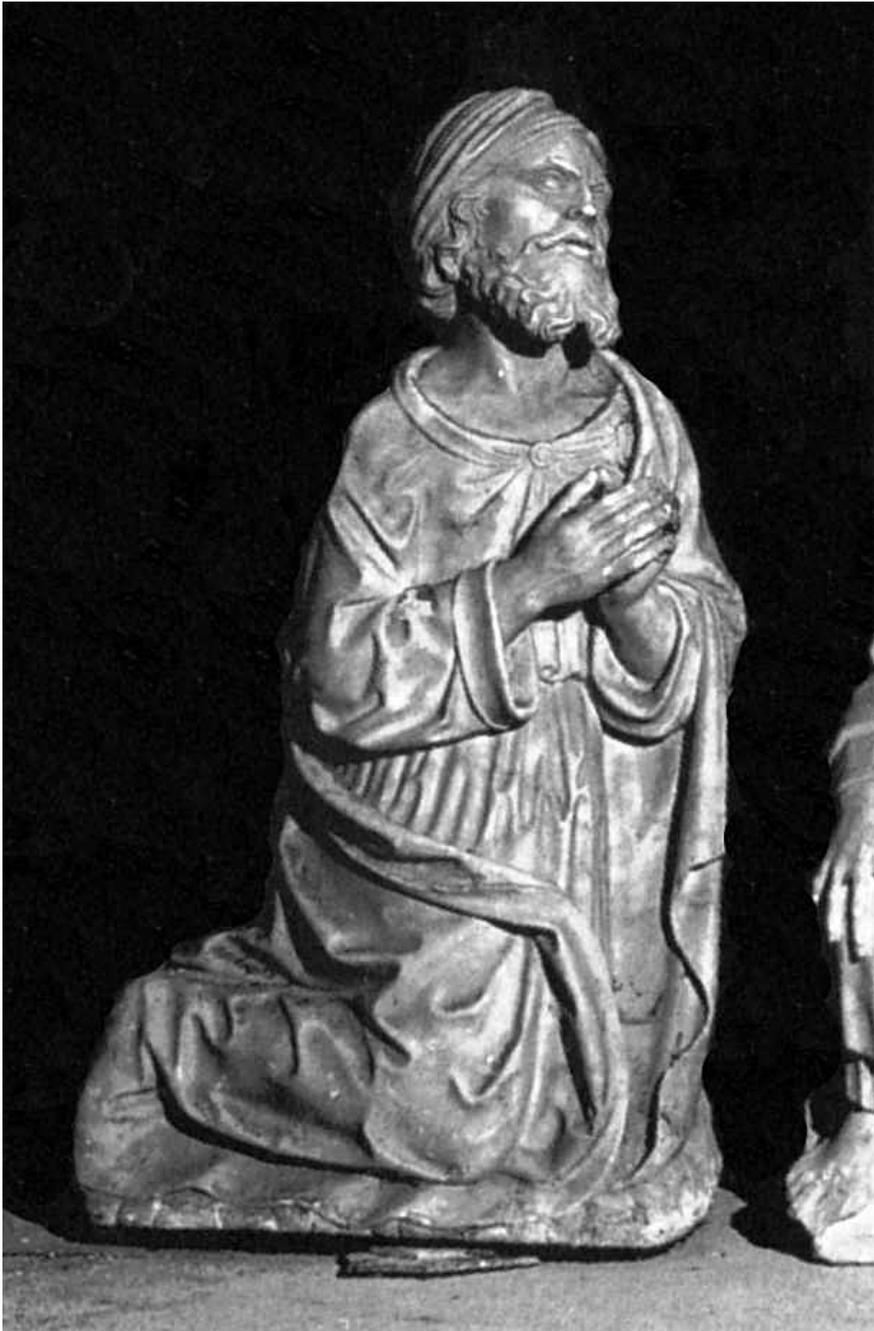


Fig. 69. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Apostolo*, Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 70. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Apostolo*, Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Figg. 71-72. Francesco Del Mastro (qui attrib.), *San Silvestro*, veduta d'insieme e particolare, Troina, chiesa di San Silvestro.



## PROFILO

---

### Paolo Russo

---

Paolo Russo è funzionario direttivo Storico dell'arte presso la Soprintendenza di Enna. Si è formato a Roma, all'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università degli studi "La Sapienza", dove si è laureato e specializzato. Ha quindi conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Palermo, e, più recentemente, l'abilitazione Scientifica Nazionale per Professore Universitario di seconda Fascia per Storia dell'Arte. Ha insegnato a contratto presso le Università di Catania e di Enna, e tenuto lezioni in corsi di studio post laurea di Scuole superiori e Istituti universitari in Sicilia sui temi della tutela e della valorizzazione dei Beni Culturali. Campi di studio e di ricerca più frequentati sono la pittura tra Cinque e Seicento e la scultura del Rinascimento in Sicilia, con particolare riguardo alla scultura in legno. Argomenti cui ha dedicato alcune monografie, numerosi saggi e articoli scientifici in pubblicazioni collettanee e riviste specializzate.

Paolo Russo is an Art Historian executive officer at the Superintendence of Enna. He trained in Rome, at the Institute of Medieval and Modern Art History of the University "La Sapienza", where he graduated and specialized. He then obtained a PhD at the University of Palermo, and, more recently, the National Scientific Qualification for Second Tier University Professor for Art History. He has taught under contract at the Universities of Catania and Enna, and held lessons in postgraduate study courses of high schools and university institutes in Sicily on the themes of protection and enhancement of cultural heritage. The most popular fields of study and research are painting between the sixteenth and seventeenth centuries and Renaissance sculpture in Sicily, with particular regard to wood sculpture. Topics to which he has dedicated some monographs, numerous essays and scientific articles in collective publications and specialized journals.





## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1: Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina; 2, 14, 60-62: Melo Minnella; 3, 17: Silvia Bonomo Design; 4, 9, 13, 30, 31, 33, 34, 36-38, 44-46, 52-54, 56, 57, 63-68: Paolo Russo; 5, 6: Pippo Nicoletti; 7, 8, 10, 15: Enzo Brai; 11, 12, 32, 71, 72: Adriano La Blunda; 16: tratta da *Itinerario Gaginiano*, a cura di V. Abbate, Gangi, 2011, p. 120; 18: tratta da F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 157, fig. 139; 19-29: per concessione dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Piazza Armerina; 39-40: tratte da < <https://www.santuariogulfi.it/madonna/simulacro.html>>; 43: Vincenzo Anselmo; 47, 48: Eikon Servizi Beni Culturali, Marsala; 49-51, 55: Andrea La Blunda; 58: tratta da *Forme d'arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, p. 123; 59. tratta da C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998, p. 292, fig. 352; 69, 70: tratte da F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 158, fig. 140.



# FRAGMENTA







Antonella Dentamaro

## Tra Napoli e Carrara: sulle tracce di Alessandro di Nicolò Marchese, *magister marmorum* di primo Cinquecento\*

---

### Abstract ITA

Partendo da tracce documentarie emerse in occasione di precedenti esplorazioni archivistiche, attraverso questo contributo si cerca di ricostruire il profilo biografico e artistico del marmoraro lombardo Alessandro di Nicolò Marchese. Questo maestro è documentato tra Napoli e Carrara negli anni che vanno dal 1513 al 1526; la sua unica opera certa ancora esistente è il tabernacolo eucaristico realizzato nel 1520 per la Cattedrale di Barletta.

La riscoperta di Alessandro Marchese offre l'occasione per gettare nuova luce sulla fitta rete di rapporti artistici intercorsi tra Napoli e le terre del marmo durante il Rinascimento: la seconda appendice del contributo è dedicata infatti ai *magistri marmorum* di Carrara, Pietrasanta e Lucca che operarono sulla piazza napoletana tra il 1478 e il 1518.

### Abstract ENG

Starting from documentary traces that had turned up in earlier archival explorations, the present essay seeks to reconstruct the biographical and artistic profile of Alessandro di Nicolò Marchese, a marble worker originally from Lombardia. This maestro is documented between Naples and Carrara for 1513-1526; his only certain work is the eucharistic tabernacle carved in 1520, and still held in the Cathedral of Barletta. The rediscovery of Alessandro Marchese offers the occasion to shed new light on the dense network of artistic relationship between Naples and the lands of marble during the Renaissance: indeed, the second appendix is focused on the *magistri marmorum* of Carrara, Pietrasanta and Lucca who were active in Naples between 1478 and 1518.

### Parole chiave

Napoli, Carrara, Alessandro di Nicolò Marchese, Barletta, tabernacolo eucaristico, maestri del marmo

---

Copyright © 2022 The Author(s). Open Access.  
Open access article published by Fondazione Franzoni ETS  
<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-3-2022-a-dentamaro-alessandro-marchese>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Negli studi sulla scultura del Rinascimento, uno dei filoni più promettenti per il progresso delle conoscenze sembra quello che ruota attorno alla fortuna del marmo apuano, e non certo perché si tratti di un argomento rimasto ai margini della ricerca storico-artistica o perché siano mancate occasioni di confronto, come mostre e convegni<sup>1</sup>: nuove acquisizioni potrebbero arrivare infatti da indagini sistematiche condotte in contesti e in relazione a periodi ancora poco esplorati.

Napoli, ad esempio, grazie anche alle riflessioni dell'umanista Giovanni Pontano sul tema della 'magnificenza'<sup>2</sup>, tra la seconda metà del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento è stata uno dei massimi centri artistici votati alla scultura in marmo bianco, e per questo in continuo collegamento con i principali luoghi di approvvigionamento della penisola: Carrara e Pietrasanta<sup>3</sup>. Tuttavia, nonostante

\* I contenuti presentati in questo studio sono in parte ripresi da uno dei paragrafi della mia tesi dottorale, dal titolo *Tabernacoli e altari eucaristici del Rinascimento in Campania*. Le prime ricerche condotte sullo scultore Alessandro Marchese e sulla sua opera maggiore (il tabernacolo eucaristico della Cattedrale di Barletta) sono state integrate da nuove indagini, partite da una segnalazione del professore Francesco Caglioti, al quale va la mia riconoscenza. Per avermi agevolata nella consultazione di alcune rare fonti manoscritte e a stampa ringrazio Luciana Attolico (Archivio di Stato di Bari - Sezione di Trani), Nicola Cleopazzo, Giusy De Pasquale, Grazia Doronzo (Archivio Diocesano "Pio IX" di Barletta), Ruggiero Doronzo, Michelangelo Filannino, Giulia Pollini. Per le riprese fotografiche di Barletta sono infine grata a Cosimo Cilli e a Ruggiero Dicorato.

<sup>1</sup> A questo proposito è d'obbligo ricordare almeno le due mostre che si sono tenute nel 1992 a Pietrasanta (con l'accompagnamento di una giornata di studi) e a Sarzana, e il più recente convegno svolto nel 2013, in due giornate, a Pietrasanta e Seravezza: *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Pietrasanta, chiesa di Sant'Agostino, 1° agosto - 4 ottobre 1992; Parma, Galleria Nazionale, 20 dicembre 1992 - 15 marzo 1993), a cura di R.P. Ciardi e S. Russo, Firenze, Giunti, 1992; *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, atti della giornata di studio (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), a cura di A. Mercurio, Firenze, Giunti, 1994; tra i contributi raccolti in questi due volumi, in riferimento ai rapporti tra Napoli e Carrara, si segnalano gli interventi di F. Abbate e di R. Naldi; *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1° marzo 1992 - 3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova, edizioni Colombo, 1992; *Nelle terre del marmo. Scultori e lapidici da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta e Seravezza, 12-13 dicembre 2013), a cura di A. Galli e A. Bartelletti, Ospedaletto-Pisa, Pacini editore, 2018.

<sup>2</sup> A. Quondam, *Pontano e le moderne virtù del dispendio ornato*, in «Quaderni storici», XXXIX (2004), pp. 11-43; pp. 20-25; Idem, *L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna 2010, pp. 407-418; M. de Nichilo, *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Bari, Palomar, 2000, in part. pp. 133-170.

<sup>3</sup> Per l'Età moderna, le prime spedizioni documentate di marmo di Carrara risalgono agli anni

le aperture offerte dalle esplorazioni d'archivio avviate da Giuseppe Campori e da Gaetano Filangieri, e perfezionate poi dalle ricerche di Christiane Klapisch-Zuber, nella storiografia meridionale – per quegli anni – si registra una lacuna per ciò che riguarda l'analisi del flusso di materiali, di personalità e di idee provenienti dalle zone delle cave<sup>4</sup>.

Passando in rassegna le raccolte documentarie pubblicate dagli studiosi appena citati, è possibile stilare un fitto elenco di scultori, marmorari, scalpellini, venditori e semplici collaboratori di bottega operanti sulla piazza napoletana nel corso di tutta l'Età moderna: dei numerosi *magistri marmorum* documentabili nel quarantennio che va dal 1478 al 1518, molti provengono da Carrara e da Pietrasanta, e in misura minore da Lucca<sup>5</sup>. Si tratta perlopiù di maestranze ben introdotte nell'ambiente dell'estrazione, della sgrossatura e della vendita del marmo; in qualche caso di marmorari che praticano lavori di squadro e d'intaglio. Negli atti notarili i loro nomi si trovano associati a quelli dei più noti scultori lombardi attivi a Napoli, per i quali essi svolgono il ruolo di intermediari con le cave, e con i quali spesso costituiscono delle vere e proprie società che attestano la versatilità di questi artefici, capaci di gestire personalmente tutte le fasi della produzione del marmo e di partecipare anche a quelle della lavorazione<sup>6</sup>.

Sulle rotte seguite da questa intensa circolazione di uomini e di pietre è possibile incontrare anche Alessandro di Nicolò Marchese (*de Marchesis* o *de Marchisio*), scultore e imprenditore del marmo di origine lombarda che tra il 1513 e il 1526 si mosse tra Napoli e Carrara, intrecciando una fitta rete di rapporti e di collaborazioni, spesso con artisti e committenti di prim'ordine. Non un carrarese di nascita, dunque, ma di adozione, potremmo dire; un lombardo approdato nella capitale

1455-1456 e sono quelle destinate alla costruzione dell'Arco di Castel Nuovo: R. Filangieri di Candida, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», n.s., XXIII (1937), pp. 267-333: p. 318 nota 1.

<sup>4</sup> Il vuoto bibliografico cui si accenna è da considerarsi come limitato agli anni presi in esame in questo contributo; la mia indagine s'arresta *grosso modo* al tempo del soggiorno napoletano di Bartolomé Ordóñez e quindi al viaggio carrarese di Girolamo Santacroce e Giovan Giacomo da Brescia, diretti verso la bottega dell'ormai defunto maestro spagnolo (†1520).

<sup>5</sup> Le raccolte di Campori, Filangieri e Klapisch-Zuber sono richiamate più volte nelle note a seguire. I nomi dei *magistri marmorum* nativi delle zone delle cave o legati alle attività di estrazione e commercio del marmo apuano sono riuniti nell'Appendice II.

<sup>6</sup> Jacopo della Pila da Milano; Tommaso Malvito da Como; Francesco di Cristofano da Milano; Bernardino di Pietro da Milano; Matteo Pellizzone (Matteo Lombardo). Ai rapporti societari tra carraresi e lombardi, ma anche tra carraresi e toscani, fa riferimento pure C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo 1300-1600* (1969), traduzione di B. Cherubini, Massa 1973, p. 294.

del Regno meridionale, la cui carriera risulta legata indissolubilmente alle cave apuane<sup>7</sup>.

Non possediamo dati biografici certi su questo marmoraro, e gli stessi documenti a lui riferibili si esprimono con contraddizione relativamente alla città natale, che viene fissata ora a Bergamo (da Campori) ora a Brescia (da Filangieri); non ho ragione, però, di dubitare che quella citata nelle carte carraresi e quella attestata dai rogiti napoletani siano la stessa persona: escludendo errori di scrittura, di lettura o di trascrizione dagli originali<sup>8</sup>, tale discordanza potrebbe essere spiegata ipotizzando che Alessandro fosse nato in una località minore posta tra Bergamo e Brescia e che di volta in volta si presentasse come originario dell'uno o dell'altro luogo<sup>9</sup>. La prima traccia archivistica disponibile lo vuole già pienamente inserito nell'ambiente artistico di Napoli, dove il 13 giugno 1513 s'impegnava a far arrivare da Carrara tutti i marmi – già tagliati su misura – necessari per assemblare sei mostre di finestre destinate a «le case» di Bartolomeo di Capua, principe della Riccia e conte di Altavilla<sup>10</sup>. Il 10 novembre dello stesso anno, insieme al socio Marco di Bernardo

<sup>7</sup> Giuseppe Campori, difatti, lo inserisce nella seconda parte del suo repertorio, dedicata agli *Artisti estranei alla provincia di Carrara*: G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ec. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 331.

<sup>8</sup> In un documento del 17 dicembre 1515 conservato presso l'Archivio di Stato di Massa (cfr. più avanti nel testo e la mia nota 13) si legge distintamente: «Alexandro Nicolai de Marchesis de Bergamo sculptori habitatori Neapolis». Nel caso dei rogiti napoletani, estratti dai protocolli dei notai Nicola Ambrogio Casanova e Cesare Malfitano, non è possibile effettuare un riscontro sugli originali, essendo stati tutti distrutti nel 1943, a causa del famigerato incendio appiccato dalle truppe tedesche alla Villa Montesano presso San Paolo Belsito (Nola), dove era stato provvisoriamente trasferito gran parte del patrimonio documentario dell'Archivio di Stato di Napoli; su tale perdita cfr. in particolare S. Palmieri, *Degli archivi napoletani: storia e tradizione*, Napoli, Società Editrice Il Mulino, 2002, pp. 271-281.

<sup>9</sup> Come mi fa notare il professore Francesco Caglioti, questo del Marchese potrebbe essere un caso assimilabile a quello dello scultore Mino da Fiesole, che nei documenti compare variamente come originario di Montemignaio, di Papiano o di Poppi, pur essendo nato in un'area compresa tra le tre città suddette, ma non identificabile con nessuna di esse. Sull'argomento si rimanda a F. Caglioti, *Mino da Fiesole, Mino del Reame, Mino da Montemignaio: un caso chiarito di sdoppiamento d'identità artistica*, in «Bollettino d'arte», s. VI, LXVII (1991), pp. 19-86: p. 43. Non sembra esistano legami di parentela tra il nostro scultore e l'architetto militare Antonio di Giorgio Marchese da Settignano, suocero di Andrea Ferrucci: R. Naldi, *Andrea Ferrucci: marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, Electa, 2002, pp. 15-19 (e note per la bibliografia relativa).

<sup>10</sup> Appendice I, doc. 1. Si tratta di Palazzo di Capua, oggi noto come Palazzo Marigliano, ubicato nell'attuale Via San Biagio dei Librai e costruito proprio tra il 1512 e il 1513 su progetto dell'ar-

da Petrognano di Carrara<sup>11</sup>, Alessandro contrattava invece una fornitura di materia prima, pari a otto carrate, con lo scultore Cesare Quaranta di Cava dei Tirreni<sup>12</sup>. Nel 1515, con un atto del 17 dicembre, questa volta rogato a Carrara dal notaio Leonardo Lombardelli, prendeva a bottega, per i successivi tre anni e mezzo, Antonio di Berto di Iacopo Nardi da Bergiola<sup>13</sup>. Molto verosimilmente, la formazione del giovane apprendista sarebbe avvenuta nella stessa cittadina toscana, e tale eventualità sembra confermata dal silenzio delle fonti napoletane, che s'interrompe solo il 17 marzo 1518, quando Marchese ricompare sulla scena locale insieme a Giovanni Magrino – un altro marmoraro carrarese – tra i testimoni di una vendita di stoffe da parte dello scultore Matteo Pellizzone da Milano<sup>14</sup>.

chitetto Giovanni Donadio. Sulla residenza del Conte d'Altavilla si legga *Palazzo Di Capua*, a cura di F. Strazzullo, Napoli, Arte Tipografica 1955.

<sup>11</sup> Cfr. Appendice II, *ad vocem* e nota 51. Nella società col Marchese, il ruolo di Marco da Petrognano deve essere stato quello di marmista intermediario tra il produttore e l'utilizzatore.

<sup>12</sup> F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento: le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, 2002, p. 1027 doc. VII; lo studioso mette in relazione la fornitura di marmi con l'altare eucaristico e il monumento funebre commissionati dal vescovo Vincenzo Galeota per la Cattedrale di Squillace (*ivi*, p. 1021).

<sup>13</sup> Archivio di Stato di Massa, *Notarile di Carrara*, busta 7, filza 2: notaio Leonardo Lombardelli, prot. anni 1514-1516, c. 146r (documento ricontrollato sull'originale). La trascrizione della *locatio personæ*, solo segnalata in G. Campori, *Memorie biografiche*, cit., p. 331, è stata pubblicata da C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, cit., pp. 407-408, doc. 33.

<sup>14</sup> F. Caglioti, *Nuove aggiunte al corpus 'di Cesare Quaranta' e il problema di Matteo Pellizzone da Milano (Matteo Lombardo)*, in *Santa Severina incontra: storia, archeologia, arte, architettura*, atti del ciclo di conferenze (Santa Severina, febbraio 2014 - aprile 2015), a cura di M. Morrone, Gioiosa Jonica, Corab, 2015, pp. 107-129: p. 129 doc. 3 (ma anche p. 122 nota 11). Sulla figura di Matteo Pellizzone, e sui suoi possibili legami con Cesare Quaranta, cfr. anche F. Caglioti, *Sulla tomba odierna di papa Eugenio IV, già appartenuta a Francisco des Prats, "cardinale di León", e sul suo autore principale, Matteo Pellizzone da Milano*, in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di A. Bacchi e L.M. Barbero, Venezia-Bologna, Fondazione Giorgio Cini - Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, 2016, pp. 63-79; Idem, *La connoisseurship della scultura rinascimentale: esperienze e considerazioni di un "romanista" mancato*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albi e A. Aggujaro, Roma, Artemide, 2016, pp. 125-152; e pure A. Grandolfo, *Santacroce, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, pp. 344-351, dove è ulteriormente sviluppata l'ipotesi di Caglioti, che ha proposto di riconoscere lo scultore lombardo nel primo maestro di Girolamo Santacroce.

Su Cesare Quaranta sono intervenuti anche P. Leone de Castris, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Napoli, Paparo, 2010, in part. pp. 94-100 e note (pp. 105-106), e M. Panarello, *Sull'attività di Cesare Quaranta: considerazioni e nuove proposte attributive in un periodo di rinnovamento della cultura rinascimentale calabrese*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di*

È sempre a Napoli che nella primavera del 1520 Alessandro realizzava un tabernacolo eucaristico, opera, questa, della quale tornerò a parlare diffusamente a breve, in quanto unico suo lavoro certo e ancora esistente.

La spola compiuta tra l'Italia meridionale e le terre del marmo dovette continuare negli anni successivi: l'ultima notizia a me nota è del 1526 e fissa la presenza di Alessandro Marchese nuovamente a Carrara, impegnato a formare all'arte della scultura un tale Marcuccio, figlio di donna Gentile Lenci<sup>15</sup>.

Trascurato rispetto al suo contenuto, ma non passato del tutto inosservato per via di un riferimento al più importante architetto Giovanni Donadio detto il Mormanno, è il contratto stipulato a Napoli il 31 marzo 1520 dal notaio Cesare Malfitano, dinanzi al quale il maestro lombardo, per 38 ducati, prometteva al nobile Monaco Elefante di Barletta di scolpire un tabernacolo per il Corpo di Cristo, da consegnare a Napoli entro il successivo mese di settembre. Stando agli accordi, suggellati da un disegno affidato al committente e sottoscritto dallo stesso notaio, la custodia «de marmore gentili», alta nove palmi e larga sei, avrebbe dovuto presentare nel fastigio l'immagine dell'Eterno Padre con una Croce e due candelieri ai lati, e nella base lo stemma di Monaco Elefante con due mensole. A giudicare il lavoro ultimato sarebbe stato poi il Mormanno, il cui nome ritorna tra i testimoni presenti alla stesura del rogito<sup>16</sup>.

Nel contratto in questione non si fa cenno alla destinazione dell'opera, che tuttavia può essere agevolmente individuata grazie ad alcune informazioni riportate in antichi documenti e riprese dagli storici barlettani Sabino Loffredo<sup>17</sup> e Francesco Saverio Vista<sup>18</sup>.

*storia dell'arte*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2013, pp. 95-111.

<sup>15</sup> G. Campori, *Memorie biografiche*, cit., p. 331. Lo studioso riferisce di aver attinto la notizia dagli spogli di Carlo Frediani.

<sup>16</sup> Appendice I, doc. 2, dove è riportato il testo così come pubblicato in G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1885, vol. III, pp. 193-194, e 1891, vol. VI, p. 102 (regesto). Il documento è richiamato brevemente anche in Idem, *Maestro Giovanni Mormando. Organista e architetto*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX (1884), pp. 286-304: p. 297, e in R. Parisi, *L'arte in Napoli sotto gli aragonesi e spagnuoli*, in «La Rassegna italiana industriale» VIII/2 (1900), pp. 393-412: p. 403.

<sup>17</sup> S. Loffredo, *Storia della città di Barletta con corredo di documenti*, Trani, Cav. V. Vecchi tipografo-editore, 1893, vol. II, pp. 91-92.

<sup>18</sup> F.S. Vista, *Note storiche sulla città di Barletta*, Trani, Tipografia Ed. Paganelli, 1900, pp. 76-77. Vista e Loffredo hanno attinto da un manoscritto della famiglia Elefante, citato qui nella nota successiva.

Grazie al suo generoso mecenatismo e forse anche al suo antico lignaggio, la famiglia Elefante poté godere del patronato di due delle cinque cappelle radiali che incoronano l'emiciclo absidale della Cattedrale di Barletta [fig. 1]<sup>19</sup>. Loffredo e Vista, pur non potendo dare indicazioni precise in merito all'esatta topografia e all'anno di fondazione, sono d'accordo nel riferire che, di dette cappelle, quella intitolata prima a San Iacopo Apostolo e poi alla Vergine Incoronata appartenne a Palmerio Elefante, mentre quella dedicata al Corpo di Cristo e più tardi riconsacrata alla Nascita della Vergine fu eretta da Monaco Elefante<sup>20</sup>. Sembra certo che il tabernacolo commissionato al nostro scultore fosse destinato proprio a questo secondo sacello. Ancora oggi, infatti, all'interno della Cattedrale barlettana, e precisamente nella cappella radiale posta in asse longitudinale con l'altare maggiore, è conservato un manufatto che corrisponde appieno al lavoro descritto nel documento del 1520 [fig. 2]<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Secondo alcuni, la famiglia Elefante avrebbe contribuito all'ampliamento della Cattedrale, patrocinando verso la fine del XII secolo anche la realizzazione della cosiddetta Porta degli Elefante (oggi Porta Santa), presso il lato settentrionale del coro gotico. Così, ad esempio, Bitonto, Biblioteca comunale "E. Rogadeo", ms. A.71: *Notizie della famiglia d'Elefante della città di Barletta in provincia di Bari, raccolte dal padre maestro in Sacra Teologia fra Giuseppe Maria d'Elefante dell'ordine dei padri predicatori, scritte nel corrente anno 1766-67 e disposte a foggia di dialogo*, pp. 90-91, e A. Ambrosi, *Santa Maria Maggiore cattedrale di Barletta (XII-XVI sec.). L'architettura*, Bari, Edipuglia, 2015, pp. 259-260, 287, e tav. 104 (p. 286). Sulla costruzione del nuovo coro medievale, si legga però soprattutto C. Bruzelius, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, Viella, 2005, pp. 185-189.

<sup>20</sup> Informazioni su Monaco Elefante si ricavano dal testamento di suo fratello Sergio, canonico del Capitolo della Cattedrale (†1563), e da un manoscritto settecentesco compilato da un suo discendente. Rispettivamente: Archivio di Stato di Bari - Sezione di Trani, *Atti dei notai del distretto di Trani, Notai della piazza di Barletta*, notaio Giacomo de Gerardinis, prot. n. 42, cc. 436-440, documento già segnalato nel *Codice Diplomatico Barlettano*, a cura di S. Santeramo e C.E. Borgia, Barletta, Amministrazione Comunale, 1990, vol. IX, *Dal 1559 al 1568*, p. 374, n. 37; e Bitonto, Biblioteca Comunale "Eustachio Rogadeo", ms. A.71: *Notizie della famiglia d'Elefante*, cit., in part. cc. 7r/v, 9r/v, 14r-15r. Collazionando queste fonti si ricava che Monaco, nato da Nicola Tommaso e da Petrella Sindolfi di Giovinazzo († 1496), nel 1522 aveva sposato Ippolita Sellaroli di Benevento e che dal loro matrimonio erano nati almeno cinque figli: Jacopo, Fabio (sacerdote), Giustiniana (che sposò Marco Antonio de Braidà), Altobella e Giulia. A queste notizie va aggiunto che nel 1524 Monaco compare tra i nobili eletti dell'Università di Barletta: *Codice diplomatico barlettano*, a cura di S. Santeramo e C.E. Borgia, Fasano di Puglia, Grafischena, 1988, vol. V, *Dal 1498 al 1537*, p. 66, n. 72.

<sup>21</sup> Il collegamento tra i marmi di Barletta e l'atto di commissione a favore di Alessandro Marchese si trova già in A. Dentamaro, *Tabernacoli e altari eucaristici del Rinascimento in Campania*, tesi di dottorato, XVII ciclo, relatore prof. F. Caglioti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", maggio 2015, pp. 104-108, 368-369 doc. 8, e figg. 233-235. A mia conoscenza, l'opera non

L'edicola in marmo bianco è definita da una solida incorniciatura architettonica che riproduce lo schema dell'arco di trionfo, con mezze-colonne scanalate e rudentate d'ordine corinzio. La cimasa curvilinea con il Padre Eterno ad altorilievo, la Croce e i bracieri sono quelli previsti dal contratto di commissione [fig. 3], che, viceversa, non fornisce alcuna indicazione sulla decorazione del pannello centrale, concepito come una tribuna basilicale abitata da coppie di angeli adoranti, ai quali, nell'archivolto sovrastante, fanno riscontro tre teste di cherubino, accompagnate dalla colomba dello Spirito Santo [fig. 4]. Nelle paraste su cui è impostato l'arco, a punta di scalpello e a colpi di trapano, sono state aggiunte delle rozze candelabre; e a intaglio sono resi pure i tritoni a cavallo di delfini che riempiono i due pennacchi. Al posto dell'originaria cella eucaristica, che doveva avere l'aspetto di un portale o di una finestra, è stato inserito un altorilievo raffigurante la Vergine bambina in fasce, aggiunta da ricollegare alla perdita della funzione originaria dell'arredo, alla quale fece seguito la reintitolazione della cappella, verosimilmente nella seconda metà del Cinquecento [fig. 5]. I rimaneggiamenti subiti nel corso del tempo, comunque, hanno privato l'opera dello stemma gentilizio e delle due mensole richieste dal committente, sostituiti da una predella in marmi mischi di gusto tardo-barocco<sup>22</sup>. Si avverte anche l'assenza del consueto motto in onore del Sacramento dell'Eucarestia, che poteva occupare il fregio dell'architrave. Nella parte inferiore

trova spazio in precedenza nelle principali pubblicazioni dedicate in generale alla scultura del Rinascimento in Puglia, né tantomeno in quelle incentrate sulle opere di provenienza napoletana, come R. Mavelli, *"Episodi" di cultura rinascimentale in Puglia. I tabernacoli eucaristici di Lucera e Gravina*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma, Donzelli, 2005, pp. 71-76; R. Naldi, *Scultura del Cinquecento in Puglia: arrivi da Napoli*, in *Scultura del Rinascimento in Puglia*, atti del convegno (Bitonto, 21-22 marzo 2001), a cura di C. Gelao, Bari, Edipuglia, 2004, pp. 161-186.

<sup>22</sup> Uno scudo bipartito che univa l'emblema degli Elefante con quello di Petrella Sindolfi, madre di Monaco, era ancora visibile all'inizio della seconda metà del Settecento, quando fu descritto da Giuseppe Maria Elefante, con queste parole: «Certa cosa è che noi discendiamo da Monaco d'Elefante, dal quale ritirerò chiaramente la linea insino alli tempi nostri. Egli dimorava qui in Barletta nel 1521, quando pigliò moglie. In un altare di marmo bianco che Monaco sudetto fece erigere nella chiesa maggiore di Santa Maria di questa città con la iscrizione incisa nel marmo: *Monacus de Elephante fecit*, si osserva l'arma gentilizia di lui e nostra, con la divisione dello scudo perpendicolarmente; cosicché a destra si vede l'elefante con la torre sul dorso ed a sinistra quella delli signori Scridolfi di Giovinazzo, di cui ne ho fatto mandare la copia. Consiste la medesima in tre bande tirate dalla destra alla sinistra, di colore azurro in campo rosso». Il compilatore, più avanti, specifica che lo stemma poteva vederlo: «nel mentovato altare, giù e su di esso». Bitonto, Biblioteca Comunale "E. Rogadeo", ms. A.71: *Notizie della famiglia d'Elefante*, cit., cc. 7v-8r, e di nuovo a c. 8v.

del pannello figurato si legge invece una semplice iscrizione in capitale, che recita: «MONACVS ELEFANTE FECIT».

È possibile che il repositorio di Barletta abbia continuato ad assolvere lo scopo per il quale era stato creato fino al 1557. Un documento del 2 febbraio di quell'anno, ribadendo che gli Elefante all'interno della chiesa cattedrale possedevano due cappelle, una dietro l'altare maggiore e l'altra a fianco di essa, sanciva, su istanza della Confraternita del Corpo di Cristo, lo spostamento del Sacramento dal primo sacello, diventato troppo umido e pertanto inadatto a svolgere la funzione di cappella eucaristica, al secondo, dove sarebbe stato costruito un nuovo ciborio, evidentemente in linea con le recenti disposizioni emanate dal Concilio di Trento in materia di conservazione delle Sacre Specie<sup>23</sup>.

Sulla scorta di questa traccia documentaria e di alcune osservazioni di ordine liturgico e architettonico, è lecito ipotizzare che il tabernacolo fatto realizzare dal nobile Monaco Elefante si trovasse in origine proprio nella cappella centrale, la più importante (anche visivamente) dell'edificio ecclesiale subito dopo l'altare maggiore, punto dal quale il sacerdote, al momento della consacrazione, attraverso pochi movimenti avrebbe potuto facilmente accedere alla riserva eucaristica<sup>24</sup>. Quello centrale, inoltre, è l'unico vano dell'emiciclo absidale ad essere servito da due luci aperte ai lati della parete di testata, che, di contro, è cieca e risulta avere dimensioni perfettamente compatibili con quelle della nostra scultura.

Sebbene alcune limitazioni legate alla consultabilità delle fonti antiche abbiano impedito di recuperare un ulteriore riscontro per questa ipotesi, così come di ricostruire l'esatta sequenza dei possibili spostamenti e delle manomissioni cui è stata sottoposta la custodia dopo il 1557<sup>25</sup>, posso precisare che lo stesso manufatto ha

<sup>23</sup> *Codice diplomatico barlettano*, a cura di S. Santeramo e C.E. Borgia, Barletta, Amministrazione Comunale, 1990, vol. VIII, *Dal 1552 al 1558*, p. 330, n. 482. Nel corso di una ricerca condotta su mia richiesta dalla dott.ssa Luciana Attolico nel maggio 2019, il documento, che Santeramo estraeva da un volume del notaio Giacomo de Gerardinis (Archivio di Stato di Bari - Sezione di Trani), è risultato irrintracciabile. Sulla Confraternita del Corpo di Cristo, istituita in Cattedrale nel 1548, scrive R. Russo, *L'Arciconfraternita del SS. Sacramento in Santa Maria Maggiore a Barletta*, in «Archivio storico pugliese», LXI (2008), pp. 77-108.

<sup>24</sup> A. Ambrosi, *Santa Maria Maggiore*, cit., p. 260, è dell'opinione che la cappella centrale fosse quella fondata nella seconda metà del XIV secolo da Palmerio de Alefanto. Sulle cappelle eucaristiche nel Rinascimento: F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVII secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 53-89. Non è stato possibile verificare se a Barletta esistesse un rapporto tomba+altare, ovvero se Monaco avesse predisposto la propria sepoltura in prossimità del 'sepolcro di Cristo', da lui stesso patrocinato.

<sup>25</sup> Tale ricostruzione è stata complicata dall'impossibilità di affrontare una lettura sistematica

recuperato il suo aspetto originario solo di recente. Il frontespizio architettonico, privato a lungo dell'elemento centrale (nel frattempo murato all'interno della sagrestia), fino al 2014 ha svolto la funzione di cornice per la tavola opistografa firmata nel Trecento maturo dal pittore modenese Paolo di Serafino de' Serafini, e nota come *Madonna della sfida*, che ora è esposta in una struttura in pietra sistemata davanti al tabernacolo, a una distanza di circa 150 centimetri dal fondo della cappella<sup>26</sup>. In occasione degli stessi lavori di rifacimento è stato smantellato pure l'altare che in precedenza era posto ai piedi dell'edicola marmorea e che risultava

delle visite pastorali conservate nell'Archivio Diocesano di Barletta, in particolare dalla prima pervenuta, che fu indetta nel 1566 dall'arcivescovo Giovanni Battista de Oxeda, fino a quella condotta tra il 1712 e il 1727. Al momento delle mie ricerche, tali documenti risultavano esclusi dalla consultazione per ragioni conservative; tuttavia, ho potuto contare sulla disponibilità di Ruggiero Doronzo che, avendone tratto alcune trascrizioni in passato, mi ha comunicato che nelle poche carte superstiti della relazione del 1566 non si trova alcun riferimento esplicito al repositorio con l'iscrizione in ricordo di Monaco Elefante (a quella data evidentemente già dismesso), né all'altare della Natività della Vergine.

Nel 1766, il tabernacolo non occupava più la cappella centrale, dove nel 1629 era stato spostato il ciborio medievale (ricollocato al centro della tribuna solo nel 1844); cfr. Bitonto, Biblioteca comunale "E. Rogadeo", ms. A.71: *Notizie della famiglia d'Elefante*, cit., c. 10r: «Delle cinque cappelle che circondano il coro dalla parte di dietro ve ne sono due delli nostri antenati: la prima, ch'è nel mezzo e dicesi di San Jacopo ed era della Madonna dell'Incoronata, colla sua tribuna di marmo, e la seconda [procedendo verso il lato meridionale], ch'era del Santissimo Sacramento, il cui tabernacolo era in quella nicchia che ora è ricoperta dal basso-rilievo della Nascita di Maria Santissima».

F. de Leone, *Per Barletta. Passeggiata storica*, Barletta, Tipo-litografia Dellissanti & C., 1889, p. 25, vide l'«antico altare abbandonato», con il suo «mediocre bassorilievo di marmo» e l'iscrizione in ricordo di Monaco Elefante, nel coro della chiesa.

<sup>26</sup> Il partito centrale del tabernacolo, sfuggitomi all'epoca delle ricerche dottorali, mi è stato segnalato dal professore Francesco Caglioti nell'aprile del 2016, attraverso una fotografia scattata quando esso si trovava ancora murato nella sagrestia. Un'immagine simile si trova nella banca dati del progetto HistAntArtSI: <[http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/455](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/455)>, scheda redatta nel 2014 da Paola Coniglio, che non ricollega il frammento né alla sua cornice architettonica né al documento a favore di Alessandro Marchese. M. Filannino, *Le epigrafi di Barletta*, Andria, Etet edizioni, 2015, p. 84, n. 37, e Idem, *Le epigrafi di Barletta*, Barletta, Editrice Rotas, 2019, p. 74, n. 37, nel trascriverne l'epigrafe, già nel 2015 segnalava il tabernacolo ricomposto alle spalle dell'altare maggiore.

Sul dipinto trecentesco, che reca nel prospetto anteriore l'immagine della *Madonna col Bambino* e in quello posteriore *Cristo benedicente*, si legga da ultimo R. Lorusso Romito, *La "Madonna della Sfida"*, in *La Disfida di Barletta. Storia, fortuna, rappresentazione*, atti del convegno (Barletta, 11-12 febbraio 2017), a cura di F. Delle Donne e V. Rivera Magos, Roma 2017, pp. 215-231 (con la bibliografia radunata nella nota 8 [p. 219]).

costituito dalla sovrapposizione di due sarcofagi a *lenòs*, uno dei quali rilavorato in epoca rinascimentale [fig. 6]<sup>27</sup>.

Ricucito il nesso con il contratto del 1520 e ristabilita quindi la genesi napoletana del tabernacolo di Barletta, diventa finalmente possibile reintegrare negli studi sull'arte del Rinascimento meridionale anche il suo autore. Dopo questo primo tentativo di risarcimento, si potrà forse sperare in ritrovamenti inediti utili a far luce sugli anni della formazione o sui periodi che il marmoraro trascorse a Carrara; nodi cruciali che impediscono di comprendere a fondo il profilo artistico di Alessandro Marchese, certamente non troppo versato nella scultura di figura ma fornito di una maniera peculiare, che al momento non credo di poter rintracciare in altri arredi minori scolpiti a Napoli e destinati perlopiù alle chiese dell'odierna Campania o del Regno meridionale. Al contrario, il confronto con altri manufatti tipologicamente affini rivela che i modelli di riferimento del Marchese vanno ricercati nell'ambito dei rapporti umani e professionali attestati dai documenti. L'impaginazione del partito centrale rimanda infatti a un gruppo di repositori (tra loro stilisticamente affini anche se di qualità variabile) ascrivibili al catalogo radunato attorno al binomio Matteo Pellizzone - Cesare Quaranta, due scultori con i quali il nostro – abbiamo visto – ebbe modo di incrociarsi nel corso della sua carriera<sup>28</sup>. I tre tabernacoli, databili tra il 1515 e il 1520, si conservano rispettivamente nella Cattedrale di Sant'Agata dei Goti [fig. 7], a Ravello, diviso tra il Museo dell'Opera del Duomo (lunetta con Padre Eterno benedicente) e la chiesa di Santa Chiara (il pannello principale), e nella chiesa di San Biagio a Maratea<sup>29</sup>. Rispetto a questi riferimenti

<sup>27</sup> I due elementi oggi si trovano esposti negli scavi della Cattedrale. Secondo Loffredo (*Storia della città di Barletta*, cit., p. 93), «l'urna in marmo con bassorilievi» proviene da Canne; la sua presenza all'interno della cappella di Monaco Elefante è documentabile dall'inizio della seconda metà del Settecento: Bitonto, Biblioteca Comunale "E. Rogadeo", ms. A.71: *Notizie della famiglia d'Elefante*, cit., c. 10r. Una scheda del sarcofago decorato «da due angeli parzialmente inginocchiati ai lati di una figura maschile centrale, dal cui torace fuoriescono due grandi cornucopie traboccanti di motivi vegetali stilizzati», è stata redatta da Paola Coniglio nel 2014 per il progetto HistAntArtSI ed è consultabile all'indirizzo <[http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera di Arte/458](http://db.histantartsi.eu/web/rest/Opera%20di%20Arte/458)>.

<sup>28</sup> Cfr. più sopra nel testo e note 12 e 14.

<sup>29</sup> A. Dentamaro, *Tabernacoli e altari eucaristici*, cit., pp. 97-103 e note, 247-248 n. 47, 260-262 nn. 55-56, e figg. 192, 197-199. Le mie attribuzioni sono state confermate da F. Caglioti, *Nuove aggiunte al corpus 'di Cesare Quaranta'*, cit., pp. 107-129: pp. 114-115, 124 nn. 10-13, 125 n. 16. Alla stessa famiglia appartengono i tabernacoli della Santissima Annunziata di Torre Annunziata e della chiesa di San Giorgio a Postiglione, entrambi censiti nella mia tesi dottorale (pp. 222-225 n. 36, 272-275 n. 61, e figg. 154-158, 214-217; sul primo tabernacolo cfr. anche A. Dentamaro, *L'arte del Rinascimento a Torre Annunziata: gli arredi liturgici scolpiti della Santissima Annunziata*, in *I Lumi della Torre*, atti delle giornate di studio (Torre Annunziata, 14-15

derivanti da prototipi rinascimentali, il livello d'invenzione dell'esemplare di Barletta si arricchisce di un elemento più evoluto in senso moderno: la scelta di risolvere il coronamento con una cimasa a volute posta tra due bracieri – preferita ai tradizionali timpano e lunetta – deriva, per semplificazione, da un'idea sperimentata per la prima volta da Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe nell'altare dell'Adorazione dei Magi nella chiesa di San Giovanni a Carbonara [fig. 8]<sup>30</sup>. Una soluzione simile si ritrova nei monumenti funebri di Rainaldo e di Giovan Battista del Doce (1519-1525 circa), entrambi in San Domenico Maggiore, e attribuiti, il primo, a Giovan Giacomo da Brescia e, il secondo, ad Antonio de Marco [figg. 9-10]<sup>31</sup>.

Le affinità che avvicinano il tabernacolo pugliese alle sculture napoletane sono testimoni della circolazione di schemi e soluzioni all'interno di botteghe tra loro consociate, ma anche di un interesse per le invenzioni sviluppate dagli artisti più aggiornati. Non sappiamo se Alessandro Marchese fosse venuto in contatto coi due spagnoli a Napoli oppure durante uno dei suoi soggiorni carraresi (con l'Ordóñez in particolare); possiamo però pensare che abbia frequentato, anche solo da intraprendente spettatore, il cantiere della cappella Caracciolo di Vico, dove potrebbe essere stato introdotto ancora una volta da Giovanni Mormanno, al quale è stato riconosciuto un ruolo nel progetto architettonico del sacello<sup>32</sup>.

ottobre 2016), a cura di L. Muoio e V. Marasco, Nola, E.S.A., 2017, pp. 45-48, 205-206 tavv. VII-VIII). Ad introdurre a Napoli questo schema compositivo potrebbe essere stato Matteo Pelizzone: la maggiore delle personalità coinvolte nella diffusione del modello.

<sup>30</sup> Sull'altare dell'Adorazione dei Magi cfr. R. Naldi, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe: due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Napoli, Arte'm, 2019, pp. 135-147 (con note e figure presentate nelle pagine seguenti), 393-400, con rimandi alla bibliografia citata.

<sup>31</sup> F. Speranza, *Nella cerchia napoletana di Bartolomé Ordóñez: considerazioni su Giovan Giacomo da Brescia*, in «Studi di Storia dell'Arte», VII (1996), pp. 99-164: pp. 112-114, 154-155 figg. 63-64.

<sup>32</sup> I. Di Resta, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», Università degli Studi di Reggio Calabria, I (1992), pp. 11-22, in part. p. 17; Eadem, *L'ambiente napoletano da Giuliano da Maiano al Mormando*, in *Giuliano e la bottega dei da Maiano*, atti del convegno internazionale di studi (Fiesole, 13-15 giugno 1991), a cura di D. Lambertini, M. Lotti e R. Lunardi, Firenze, Octavo, 1994, pp. 92-103: 96-100; R. Naldi, *Girolamo Santacroce: orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, Electa, 1997, pp. 12, e 47 nota 30; A. Aceto, *La cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione*, in «Bollettino d'arte», s. VII, XCV (2010), pp. 47-80; G. Rago, *La residenza nel centro storico di Napoli. Dal XV al XVI secolo*, Roma, Carocci, 2012, pp. 165-168; R. Naldi, *Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe*, cit., p. 133.

## Appendice I

### 1

Già Archivio di Stato di Napoli, *Archivio notarile*, Cesare Malfitano, protocollo per gli anni 1512-1513, c. 181; copia ottocentesca a Napoli, Museo Civico "Gaetano Filangieri", Biblioteca, ms. II.H.7340, *Documenti riguardanti il VI volume* [di G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1891, p. 102], cc.n.nn.

«Promissio pro eccellente domino Bartholomeo de Capua.

Die tercio decimo mensis Junii prime indictionis 1513, Neapoli, in nostri presentia constitutus Alexander filius Nicolai de Marchisio de Brissia, habitator Neapolis marmorarius, ut dixit, sponte coram nobis, sicut ad conventionem devenit cum illustrissimo domino Bartholomeo de Capua comite Altaville, vendidit eidem domino comiti presenti et ementi subscriptos lapides marmoreos gentiles da Carrara per doverenose fare finestre sei in le case del dicto signor conte in la città de Napoli. Le quale marmore haveranno da essere bone, bianche et apte ad recipere de lo modo subscripto, videlicet: in primis, la ginella sopto la finestra de altezza de palmo uno et tre quarte, et de largheza de palmi dui, et de longheza de palmi dudice con uno palmo de ajunto per banda; item lo stipite de la finestra palmi dudice de dui pezi l'uno, che so' dui pezi de sei palmi l'uno, de largheza de palmo uno et tre quarte grosso in fazie al vivo<sup>1</sup> palmo uno de canna; item lo arcotrave longo palmi dece, grosso a la ragione de li stipiti, de uno pezo; item lo friso palmi dece de longheza, in dui pezi palmi cinco l'uno, o vero sano, alto palmo uno et mezo; item la cornice de alteza de palmo uno et mezo, de longheza palmi tridice, de dui pezi palmi sei et mezo per pezo; item le cornice de frontispicio grosse palmo uno et tre quarte<sup>2</sup>, longhe palmi septe et mezo vel circa l'una, quale voleno essere dui per finestra, lo repieno del timpano quello che recerca.

Le quale petre gentile bianche da Carrara et apte ad recipere, lo prefato mastro Alexandro le promecte consignare a lo dicto signor conte, o ad altra legitima perso-

<sup>1</sup> Nella trascrizione ottocentesca si legge «in fazie al vino». Posso correggere il testo grazie a un'indicazione del professore Caglioti: la parola «vivo» sta qui per spigolo. Lo stesso termine ritorna in un contratto inedito romano (del 21 aprile 1507) a favore dello scultore Matteo Lombardo: «latitudinis ab uno vivo ad alium vivum». Anche questa segnalazione la ricevo dal professore Caglioti, che ringrazio per avermi mostrato il documento in corso di pubblicazione nel «Bollettino d'arte».

<sup>2</sup> Nella trascrizione ottocentesca: «palmo uno et quarte tre».

na per ipso, in lo molo grande in la città de Napoli, videlicet: tre per tucto septembre primo da venire de lo anno sequente secunde indictione, et le altre tre per tucto lo mese de aprili primo futuro de lo dicto anno secunde indictione, per prezo et ad ragione de quactro ducati de carlini de carrata. De lo quale prezo, lo prefato signor conte promecte depositarende in lo banco de Salvatore Billi ducati cinquanta, li quali ducati cinquanta lo dicto mastro Alexandro se li possa pigliare consignate che haverà le dicte prime tre finestre a lo dicto molo grande de Napoli; et lo resto che montassero più le dicte tre finestre prime consignate che seranno lo dicto signor conte lo promecte dare a lo dicto mastro Alexandro. Lo resto de le altre tre finestre, lo prefato signor conte lo promecte dare ad ipso mastro Alexandro consignate che li seranno prime le dicte secunde tre finestre. Promecte ancora ipso signor conte fare franco lo dicto mastro Alexandro de la cabella de la città de Napoli. Et insuper lo dicto mastro Alexandro promecte a lo dicto signor conte dare pregiaria lo dicto banco de lo dicto Salvatore Billi, lo quale promecterà proprio nomine consignare o vero consignarà dicte marmore in lo modo, forma et termini predicti. Et casu che in li tempi predicti non consignasse dicte petre, che dicto banco sia tenuto restituire ad ipso signor conte li cinquanta ducati che li depositarà et vinte ducati più per lo interesse che dicto signor conte ne pate per non esserenoli consignati le dicte marmore in lo dicto termine. Etc. etc.

Presentibus iudice Hieronimo Gaffuro de Neapoli ad contracto, domino Joanne de Ritiis V.I.D., abbate Joanne Vaxallo, Joannema Theo de Galiano, domino Crispo de Sarno, Bartholomeo de Cola Yannuzo, Angelo Antonio de Landulfo de Altavilla et Jesue de Martino<sup>3</sup>».

## 2

Già Archivio di Stato di Napoli, *Archivio notarile*, Cesare Malfitano, protocollo per gli anni 1518-1522, c. 68; documento edito presso G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1885, vol. III, pp. 193-194.

«Promissio pro Monaco Elefante.

Die ultimo mensis Martii octave indictionis 1520, Neapoli, in nostri presentia constitutus magister Alexander de Marchisio, marmorarius, sponte coram nobis, sicut ad conventionem devenit cum nobili viri Monaco de Elefante de Barulo, promisit eidem Monaco presenti, ex nunc et per totum mensem Septembris primi futuri, facere et laborare tabernaculum unum de marmore gentili, in quo possit deponi Corpus Do-

<sup>3</sup> Piperniere e intagliatore, figlio di Berardino di Martino (piperniere): Filangieri VI, pp. 134-135.

mini Nostri Jesu Christi, altitudinis palmorum novem et largitudinis palmorum sex; et illud facere et laborare ad laudem Joannis Morimandi et aliorum expertorum; et in eodem tabernaculo facere lo Dio Patre supra cum cruce et cum candileriis a latere, et in pede ditti tabernaculi facere scutum cum armis dicti Monaci et cum duabus mensalis ad substinendum dittum opus. Dittumque tabernaculum facere et laborare secundum designum datum per dittum magistrum Alexandrum ditto Monaco, quod est subscriptum manu mei notarii; et dittum opus facere et consignare eidem Monaco Neapoli per totum dittum mense Septembris. Pro quo tabernaculo prefatus Monacus promisit dare eidem magistro Alexandro ducatos triginta otto de carlenis, de quibus prefatus magister Alexander confessus fuit recepisse [...] ducatos sex de auro in auro, ad rationem carlenorum undecim cum dimidio pro quolibet ducato de oro; residuum dittus Monacus promisit pagare serviendo pagando in pace. [...] presentibus iudice Joanne Palomba de Neapoli ad contrattus, Joanne Matheo Castaldo, dompno Fabiano Melluso et Joanne Morimanno».

## Appendice II

Regesto dei maestri del marmo apuano attestati sulla piazza napoletana tra il 1478 e il 1518<sup>4</sup>.

**Vito di Antonio di Blasio** da Carrara, marmoraro

Napoli, 23 luglio 1478. Si dichiara procuratore dei beni di Francesco di Cristofaro da Milano; nel documento, al pari di quest'ultimo, viene definito «habitor Neapolis marmorarius»<sup>5</sup>.

**Giovanni Fantasia** da Lucca, marmoraro

Napoli, 23 febbraio 1482. In società con Bernardino di Pietro da Milano s'impegna a scolpire una porta in marmi gentili, con le immagini a mezzo rilievo della Vergine, di san Benedetto e di san Giovanni Battista, per la cappella Moccia nella chiesa napoletana di Santa Maria in Cosmedin a Portanova<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Dall'elenco è escluso Alessandro Marchese.

<sup>5</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", *Manoscritti Brancacciani*, ms. IV.E.3, cc.n.nn. [c. 168r/v secondo la numerazione moderna]; il documento è pubblicato in *Napoli. Marino de Flore, 1477-1478*, a cura di D. Romano, Napoli, Edizioni Athena, 1994, pp. 456-457, doc. 389.

<sup>6</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1888, vol. IV, pp. 387-389, e 1891, vol. V, pp. 188, 281.

**Lazzaro Maffiolo** da Carrara, venditore di marmi

Napoli, 30 settembre 1489. Pattuisce con Antonello de Avella, «dicto Curcio de Gayeta», il noleggio della saettia chiamata “la Nunziata” per il trasporto di trenta carrate di marmo dalla spiaggia di Lavenza<sup>7</sup>, o da Portovenere, fino al molo di Napoli, dove devono essere assegnate allo scultore Francesco di Cristofano da Milano<sup>8</sup>.

Napoli, 14 luglio 1492. Dà procura allo scultore Tommaso Malvito di riscuotere 13 ducati da Francesco di Cristofano da Milano e 11 ducati da Jacopo della Pila, come resti di somme maggiori dovute per la vendita di alcune partite di marmi<sup>9</sup>.

Messina, 2 marzo 1499. Contratta con Antonello Gagini la vendita di marmi di Carrara, da imbarcare presso la spiaggia di Lavenza e spedire al porto di Messina<sup>10</sup>.

**Berardino di Antonio del Catano** da Carrara, scalpellino e venditore di marmi

Napoli, 5 maggio 1491. Tramite lo scultore Tommaso Malvito paga 71 ducati e 3 tari ad Amico di Jacobo di Gaeta, padrone di una saettia, per il trasporto di quarantadue carrate di marmo da Carrara a Napoli<sup>11</sup>.

Napoli, 11 maggio 1493. Vende allo scultore Tommaso Malvito sessanta carrate di marmo «in septuaginta ad plus lapidum marmoreorum gentilium et alborum et non salignorum», da consegnare a Napoli «in molo parvo seu magno»<sup>12</sup>.

Napoli, 3 gennaio 1498. Vende allo scultore Francesco di Cristofano quindici carate «de lapidibus gentilibus»<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Si tratta di Avenza (Lavenza nell'uso linguistico locale), frazione del comune di Carrara.

<sup>8</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1885, vol. III, pp. 104-106, 1891, vol. V, p. 150, e VI, pp. 83-84; C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, cit., p. 277 nota 32, ma anche pp. 197 e 294 (dove questo artefice viene riconosciuto nello scalpellino Lazzaro di Carrara, che nel 1519 lavorava al pavimento della cappella Barrile nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli: Filangieri 1885, III, pp. 573-574, doc. VI).

<sup>9</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1885, vol. III, pp. 23-24, 84, 1891, vol. V, p. 151, e VI, pp. 84, 283.

<sup>10</sup> G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, I, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880, p. 182; G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1891, vol. V, 241.

<sup>11</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1885, vol. III, pp. 83-84, e 1891, vol. VI, p. 474.

<sup>12</sup> *Ivi*, 1885, vol. III, pp. 85-86, e 1891, vol. VI, p. 475.

<sup>13</sup> *Ivi*, 1885, vol. III, p. 107, e 1891, vol. V, p. 151.

**Lorenzo da Pietrasanta**, scarpellino (?)

Napoli, 27 ottobre 1491. In società con Tommaso Malvito scolpisce un monumento funebre per il milite Galeoto Pagano, da collocare nella cappella di San Vincenzo esistente nella chiesa napoletana di San Pietro Martire<sup>14</sup>.

Napoli, 19 ottobre 1493. Insieme ad altri scarpellini fiorentini, realizza alcune opere in pietra di Massa per la chiesa di Santa Maria *de Argencio*<sup>15</sup>.

**Pietro de Aguzzi** da Carrara, lavorante

Napoli, 7 aprile 1497. Loca «opera et servitia sue persone» allo scultore Francesco di Cristofano da Milano, per i successivi due anni, ricevendo in cambio «cibum, potum, lectum» e un salario di 7 ducati annui. Il documento non specifica né l'età né la mansione del lavorante<sup>16</sup>.

**Antonio di Guido** da Carrara, venditore di marmo

Carrara, 26 settembre 1505. Noleggia una saettia chiamata "la Venturina", di proprietà di Matteo Drago da Nervi, per trasportare, entro il successivo 25 ottobre, cinquanta carrate di marmo fino al molo piccolo di Napoli, pagando in cambio 15 carlini e mezzo per ciascuna carrata<sup>17</sup>.

Napoli, 16 settembre 1507. Vende al nobile Galeazzo Caracciolo vari pezzi di marmo di Carrara per la realizzazione di due fontane, da consegnare entro i successivi due mesi presso il molo piccolo di Napoli. Tra i testimoni del contratto è lo scultore Tommaso Malvito<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, 1891, vol. VI, pp. 274, 474; A. Muñoz, *Studii sulla scultura napoletana del Rinascimento. I. Tommaso Malvito da Como e suo figlio Giovan Tommaso*, in «Bollettino d'arte», III (1909), pp. 54-73: p. 100, doc. 4.

<sup>15</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1891, vol. VI, pp. 274-275. La trascrizione ottocentesca del perduto atto rogato dal notaio Ambrogio Casanova è conservata a Napoli, Museo Civico "Gaetano Filangieri", Biblioteca, ms. II.H.7340, *Documenti riguardanti il VI volume*, cc.n.nn. Santa Maria *de Argencio* potrebbe essere identificata in qualche chiesa gentilizia di patronato degli Argencio, famiglia nobile della città di Capua: fra Vincenzo Coronelli, *Biblioteca universale sacro-profana, antico-moderna [...]*, Venezia, a spese d'Antonio Tivani, 1703, vol. IV, p. 603.

<sup>16</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1885, vol. III, pp. 106-107, e 1891, vol. V, p. 151; C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, cit., p. 294 nota 93.

<sup>17</sup> Archivio di Stato di Massa, *Notarile di Carrara*, busta 5, filza 1: notaio Galvano Parlanciotto, prot. anni 1503-1510, c. 52v, documento segnalato in G. Campori, *Memorie biografiche*, cit., p. 12, e in G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1891, vol. V, p. 353.

<sup>18</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1885, vol. III, pp. 96-97, 1891, vol. V, p. 353, e VI, p. 476.

### **Tommaso di Geremia** da Carrara, marmoraro

Napoli, 12 novembre 1505. Compare tra i testimoni in un documento con cui gli eredi di Francesco di Cristofano da Milano dichiarano di aver ricevuto dal nobile Antonio Rocco 9 ducati e mezzo a compimento del prezzo pattuito per un sedile funerario che lo scultore aveva realizzato per il nobile Jacopo Rocco<sup>19</sup>.

### **Giovanni da Carrara**, marmoraro

Napoli, 4 marzo 1506. Insieme agli scultori Giovan Tommaso Malvito, Marco Siciliano di Napoli e Mauro di Amato da Giffoni e al pittore milanese Protasio Crivelli, s'impegna a completare la realizzazione di un altare per il Corpo di Cristo, commissionato alcuni mesi prima a Tommaso Malvito da Giovanni Miroballo e destinato alla chiesa di San Francesco in Castellammare di Stabia<sup>20</sup>.

### **Marco di Bernardo** da Petrognano<sup>21</sup> di Carrara, cavatore e venditore di marmo

Napoli, 10 giugno 1513. Vende dieci carrate di marmi allo scultore Cesare Quaranta al prezzo di 4 ducati a carrata<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> *Ivi*, 1885, vol. III, p. 110, e 1891, vol. V, pp. 151, 289.

<sup>20</sup> *Ivi*, 1885, vol. III, pp. 89-91, 1891, vol. V, p. 100, e vol. VI, pp. 475-476. Il documento è stato ripubblicato in F. Speranza, *La bottega di Tommaso Malvito e l'altare di Giovanni Miroballo a Castellammare di Stabia*, in «Studi di storia dell'arte», 3 (1992), pp. 257-278: in part. pp. 266-267, doc. 2.

<sup>21</sup> Si tratta evidentemente dell'antico borgo situato presso la frazione di Avenza: E. Repetti, *Supplemento al Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana*, Firenze, presso l'autore e editore coi tipi di Gio. Mazzoni, 1845, p. 180. Sono propensa a riconoscere questo maestro in quel «Marcus Bernardi de Petrognano» citato tra gli Operai di Santa Maria di Carrara in un documento del 16 giugno 1534, col quale veniva assegnata la commissione del coro marmoreo della cattedrale di Sant'Andrea allo scultore Domenico di Andrea del Sarto: C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, Electa, 1998, pp. 348-349 doc. XI. M. Zurla, *Domenico Fancelli, i re di Spagna e la congiuntura carrarese*, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 5 marzo - 26 maggio 2013), a cura di T. Mozzati e A. Natali, Firenze, Giunti, 2013, pp. 132-145: pp. 139 e 143 nota 32, lo identifica invece con quel Marco Rossi di Avenza che, secondo un atto del notaio napoletano Pietro Ferrante, l'11 dicembre 1517 vendette a Bartolomé Ordóñez novantatré carrate di marmi, destinate al *trascoro* della Cattedrale di Barcellona. Il documento è perduto; a renderne noto il contenuto è stato G. Campori, *Memorie biografiche*, cit., pp. 343-344.

<sup>22</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1891, vol. V, p. 52, e 1891, vol. VI, p. 322; F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento*, cit., p. 1027 doc. VI, e p. 1042 nota 257. Secondo la trascrizione ottocentesca del perduto documento originale: Marco di Bernardo da Carrara.

Napoli, 10 novembre 1513. Insieme al socio Alessandro Marchese, vende allo scultore Cesare Quaranta otto carrate «lapidum gentiliium albarum de Carraria bonarum et recipientium, cum subscripto signo in qualibet lapide C.40», al prezzo di 4 ducati a carrata<sup>23</sup>.

**Giovanni Magrino** da Carrara, marmoraro

17 marzo 1518. Insieme al marmoraro Alessandro Marchese, compare tra i testimoni di un documento con cui il sarto Nicola Aniello Regio si dichiara debitore di una certa somma nei confronti dello scultore Matteo Pellizzone da Milano per aver acquistato da lui 50 canne di panno veronese<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> G. Filangieri, *Documenti*, cit., 1891, vol. VI, pp. 102, 322; F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento*, cit., p. 1027 doc. VII, e p. 1042 nota 257. Secondo la trascrizione ottocentesca del perduto documento originale: Marco di Bartolomeo *de Putrignano* (che Caglioti riteneva di dover emendare in Putignano) di Carrara. C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, cit., p. 293 nota 90, dà notizia di un pagamento del 20 agosto 1516, in cui Marco di Bernardo da Petrognano è associato a Lotto di Guido da Carrara, scultore e venditore di marmi; Marcuccio di Bernardo, cavatore, è citato pure a p. 163 nota 32.

<sup>24</sup> F. Caglioti, *Nuove aggiunte al corpus 'di Cesare Quaranta'*, cit., p. 129 doc. 3 (ma anche p. 122 nota 11).

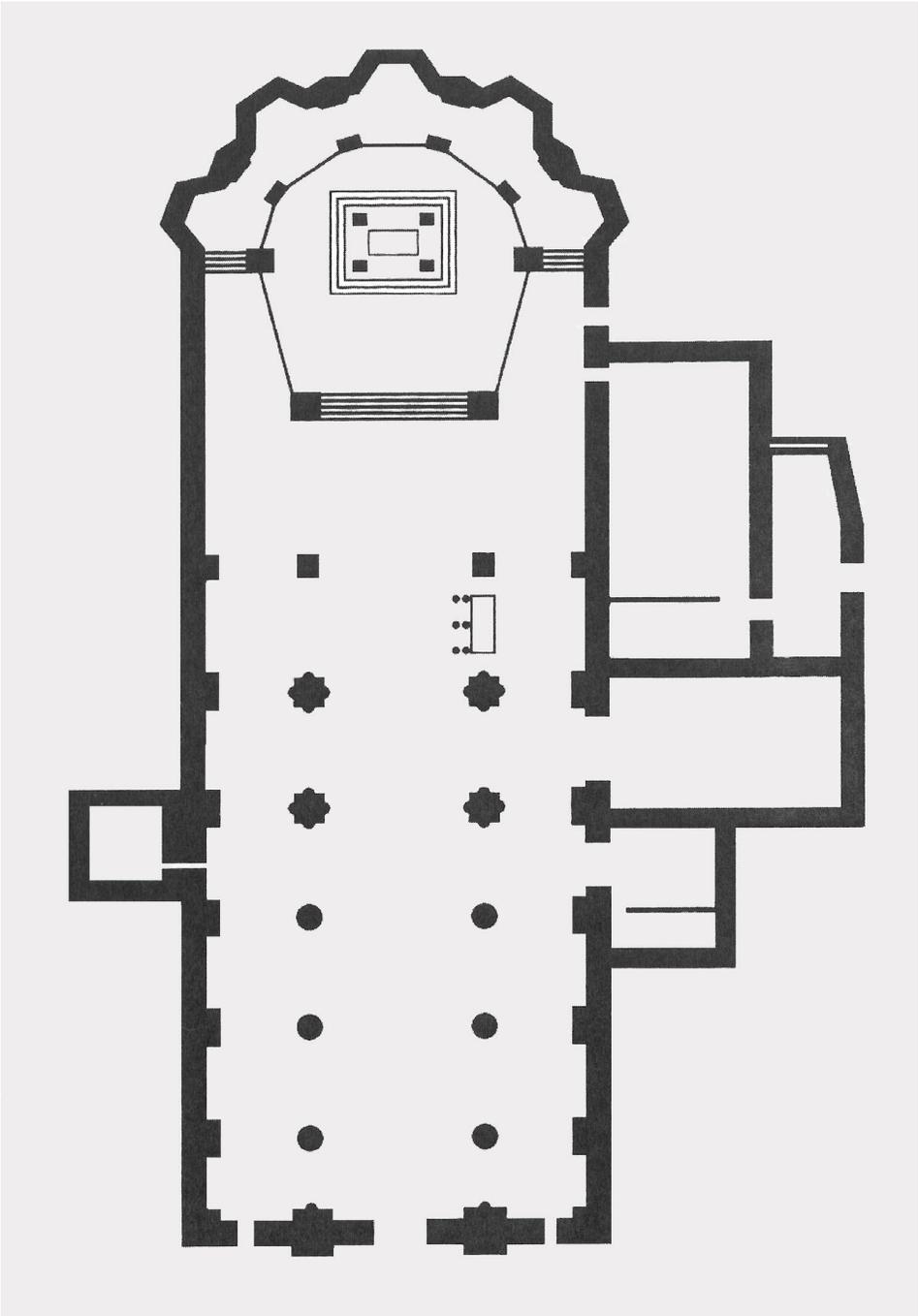


Fig. 1. Pianta della cattedrale di Santa Maria Maggiore a Barletta.



Fig. 2. Alessandro Marchese, *Tabernacolo eucaristico*, Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore, cappella centrale del deambulatorio.



Fig. 3. Alessandro Marchese, *Tabernacolo eucaristico*, Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore, cappella centrale del deambulatorio, particolare.



Fig. 4. Alessandro Marchese, *Tabernacolo eucaristico*, Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore, cappella centrale del deambulatorio, particolare.



Fig. 5. Scultore della seconda metà del XVI secolo, *Vergine Maria in fasce*, Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore, particolare del *Tabernacolo eucaristico*.



Fig. 6. Visione d'insieme dell'Altare della *Madonna della sfida* in una fotografia del 1996, Barletta, cattedrale di Santa Maria Maggiore, cappella centrale del deambulatorio.



Fig. 7. Matteo Pellizzone o Cesare Quaranta, *Tabernacolo eucaristico*, Sant'Agata dei Goti, cattedrale di Santa Maria Assunta, cappella del Santissimo Sacramento.



Fig. 8. Diego de Siloe e Bartolomé Ordóñez, *Altare dell'Adorazione dei Magi*, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo di Vico.



Fig. 9. Antonino de Marco, *Monumento funebre di Rainaldo del Doce*, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, transetto sinistro.



Fig. 10. Giovan Giacomo da Brescia, *Monumento funebre di Giovan Battista del Doce*, Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, cappellone del Crocifisso.



## PROFILO

---

### Antonella Dentamaro

---

Antonella Dentamaro, laureata in Storia dell'Arte Moderna nel 2011 presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", nel 2015 ha conseguito il dottorato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dello stesso Ateneo, discutendo una tesi sui tabernacoli e sugli altari scolpiti del Rinascimento in Campania, e ha poi svolto il suo post-dottorato in collaborazione con il Distretto ad Alta Tecnologia per i Beni Culturali (DATABENC). Attualmente è assegnista di ricerca per il Dipartimento di Architettura dell'Università "Federico II", dove collabora al progetto MemId (*Memoria e identità. Riuso, rilavorazione e riallestimento della scultura medievale in Età moderna, tra ricerca storica e nuove tecnologie*). I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano soprattutto la produzione artistica del tardo Medioevo e del Rinascimento nell'Italia meridionale, con particolare attenzione alla storia della scultura napoletana.

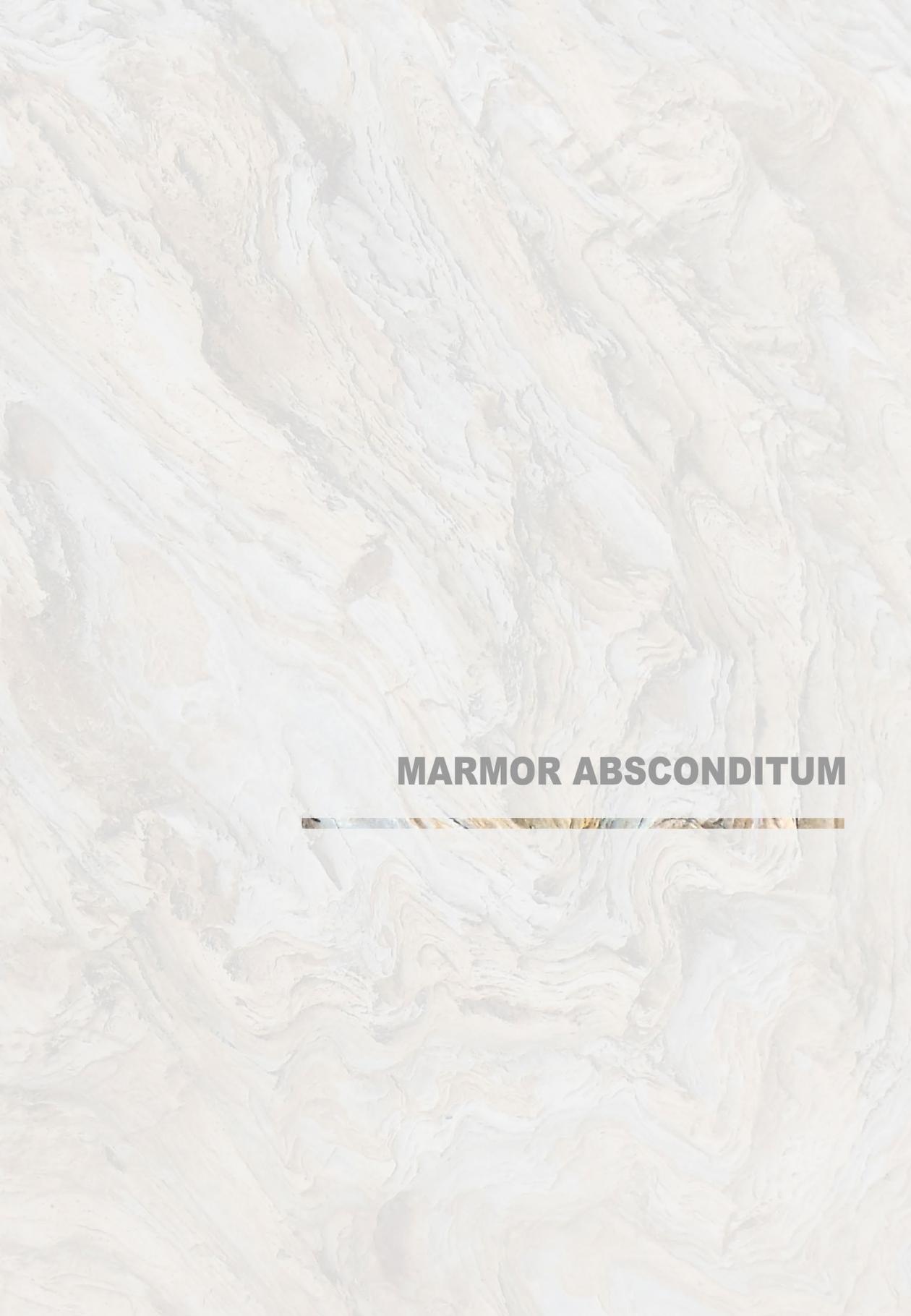
Antonella Dentamaro graduated in Modern Art History in 2011 at the University of Naples "Federico II". In 2015 she obtained her Ph.D. from the Department of Humanities at the same University, with a dissertation on Renaissance sculpted eucharistic tabernacles and altars in Campania, and she subsequently worked as post-doctoral fellow in collaboration with the High Technology District for Cultural Heritage (DATABENC). She is currently a research fellow on the MemId project (*Memory and Identity. Reuse, reworking and rearrangement of the Medieval sculpture in the Modern Age between historical research and new technologies*) in the Department of Architecture at the University of Naples "Federico II". Her research interests and her publications centre on the Late Middle Ages and Renaissance in Southern Italy, with a special focus on the history of Neapolitan sculpture.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1: tratta da M. Filannino, *Le epigrafi di Barletta*, Andria, Etet edizioni, 2015, p. 59; 2-6: Ruggiero Dicorato, Barletta (per Antonella Dentamaro); 7: Archivio dell'autrice; 8: Archivio dell'Arte - Pedicini Fotografi, Napoli; 9,10: Fototeca del Polo Museale della Campania.

The background of the page is a complex marbled paper pattern. It features swirling, organic shapes in shades of light beige, cream, and off-white, with occasional darker, muted brown or greyish tones. The overall effect is reminiscent of traditional stone or shell marbling. A horizontal stripe, composed of alternating gold and black segments, runs across the middle of the page, positioned directly below the text.

**MARMOR ABSCONDITUM**





*Claudio Paolucci*

## **L'esperienza artistica genovese di Francesco Messina e la sua prima opera giovanile conosciuta**

---

### **Abstract ITA**

È recente l'apparizione sul mercato antiquario nazionale di un'opera giovanile di Francesco Messina che, alle odierne conoscenze, risulta essere la sua prima opera nota. Si tratta di un busto in gesso bronzato firmato e datato "F<sup>sco</sup> Messina 1916". Il saggio ripercorre gli anni genovesi dello scultore – assai poco indagati dalla critica – attraverso la rilettura della sua autobiografia; la scheda curata da Nausicaa Bertellotti formula alcune ipotesi sulla provenienza dell'opera e ne indaga i tratti stilistici, affiancandola alla sua produzione ritrattistica e inserendola nel contesto artistico della scultura coeva.

### **Abstract ENG**

The recent appearance on the national antiquarian market of an early work by Francesco Messina which, to today's knowledge, appears to be his first known work. It is a bronzed plaster bust signed and dated "F<sup>sco</sup> Messina 1916". The essay traces the Genoese years of the sculptor - very little investigated by critics - through the re-reading of his autobiography; the file edited by Nausicaa Bertellotti formulates some hypotheses on the origin of the work and investigates its stylistic traits, placing it alongside his portrait production and placing it in the artistic context of contemporary sculpture.

### **Parole chiave**

Autobiografia, cimitero di Staglieno, Francesco Messina 1916, Genova ad inizio Novecento, scultura ligure del XX secolo, Società di Belle Arti in Genova

---

Copyright © 2022 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-3-2022-c-paolucci-messina-genovese>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Avevo circa otto anni quando sentii nascere il desiderio di affondare le mani nella mota, tentare il marmo con scalpelli, scarabocchiare carte con matite, per trarne le forme più disparate, inconsce. Una specie di puerile espressionismo.

Giocai a lungo in questo modo, fino a quando mi accorsi che il gioco diveniva passione. E dall'infanzia ignara passai, senza accorgermi, a una cosciente adolescenza. Lavoravo con impegno, non giocavo più. Operaio di giorno, mi diedi allo studio, come potevo, frequentando corsi serali. Una mostra occasionale accolse un mio marmo scolpito con tecnica titubante, quando avevo quindici anni. Da allora ne sono passati quasi sessanta.

Così l'artista scrive in *Esame di coscienza*, prefazione ai propri frammenti autobiografici<sup>1</sup>.

E continua:

Adoloscete dominato da incontrollate passioni, sbocciate da ansioso istinto, io raccolsi l'eredità dell'ultima generazione di un mondo giunto alla sua fine. La prima guerra mondiale seppellì il romanticismo, tranne che per un gruppo di artisti di tenace resistenza. Affiorarono nuovi fermenti, estetiche incontrollate, nuovi assaggi nei diversi campi dello spirito. Non si verificò più quel naturale e conseguente rinnovamento che, di generazione in generazione, aveva sempre rinverdito lo spirito in passato. S'imboccò una strada piena di folla tumultuante, che portava a un muro. Il 1914 era stato l'anno dell'eruzione mondiale, di un terremoto che sconvolse la terra<sup>2</sup>.

Francesco Messina visse i suoi primi decenni di vita a Genova, ove da Catania i genitori si erano trasferiti con l'intenzione di partire da questa città per l'America. Efficace la sua narrazione:

Vista da un'altura di Taormina, Linguaglossa è soltanto un agglomerato di case con una sola arteria: la circumetnea. Frutto di questo paesaggio furono mio padre, mia madre, la mia stirpe. La nonna era bella come la Santissima Vergine. Tanto bella che fu la tortura di mio nonno, Don Ciccio "u ticchiu", il quale, pazzo di gelosia, la lasciò morire, segregata, nel dolore.

Fu allora che mio padre preferì il vagabondaggio all'ospitalità paterna.

<sup>1</sup> F. Messina, *Poveri giorni. Frammenti autobiografici: incontri e ricordi*, Milano, Rusconi, 1974, p. 5.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

Aveva sei anni. E di paese in paese, di città in città, vide ascendere l'immagine materna. Così crebbe smanioso e selvaggio.

Una bella storia d'amore, intercalata da alcuni duelli rustici, l'uni in matrimonio a mia madre. Amore ardente, indisciplina e miseria formarono la famiglia che, in due anni, crebbe di due unità. In questo clima e in una delle due stanze della casa "dello storpio" nacqui, secondogenito, il 15 dicembre 1900.

Furono gli angeli a farci attraversare lo stretto di Messina e a depositarci su una banchina del porto di Genova. E fu in un sogno tempestoso, dal quale la fuggente famiglia uscì tutta impregnata di mare e odorante del mosto che, caricato a Riposto e agitato dal Libico, veniva depositato in botti nella darsena di piazza Caricamento.

Genova ci accolse con la sola ricchezza dei sogni che, giorno per giorno, erano consumati in pianto a stomaco vuoto.

A chi giungeva dal mare, Genova si mostrava parata a festa, in forma di anfiteatro, con ringhiere di monti. Palcoscenico il mare; a sinistra la Lanterna faceva da suggeritore e con le prime luci del giorno dava la parola agli scaricatori che all'inizio del secolo si chiamavano ancora "caravana"<sup>3</sup>.

Su una di queste banchine noi sbarcammo. Come chi arriva in un paese sconosciuto cerca e trova alloggio negli alberghi prossimi alla stazione ferroviaria, così la mia famiglia si alloggiò nella via Prè, la prima che, per dedali, conduce alle arterie della città. È una via lunga e strettissima, subito dietro alla prima fila di case che fronteggiano la scena del porto. [...] Genova, bella, ventosa, assolata e inquieta, tutta increspata dalle acque al cielo, custodisce trent'anni della mia vita, dall'infanzia alla piena giovinezza. [...] Da via Prè la piccola famiglia venne ad arenarsi definitivamente in questa zona dove scontò, con tribolazioni e nera miseria, il progetto ardimentoso di emigrare nell'America del Nord<sup>4</sup>.

Verso i sei anni si fece viva in me l'inquietudine che procurò a mia madre angosce disperate. In solitudine testarda, la mia fanciullezza si svolgeva nella strada, sulla banchine del porto e sugli scogli. Avevamo preso alloggio al n. 36 di Vico Fosse del Colle, nel nucleo originario della città antica: un abituro umido nel vicolo cieco, appendice di un dedalo. Unica camera e un sottoscala, non più largo di una brandina, dove dormimmo

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 16-17. Con l'appellativo di Caravana, s'intende l'antica corporazione di lavoratori del porto di Genova i cui Statuti furono sottoscritti nel 1340: G. Costamagna, *Gli Statuti della Compagnia dei Caravana del porto di Genova, 1340-1600*, in «Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino. Classe di scienze morali, storiche e filologiche» s. 4, VIII (1965), pp. 145 [estratto].

<sup>4</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., pp. 18 e 19.

insieme, finché fu possibile, mia sorella e io. [...] A scuola andavo solo quando pioveva e dopo i primi tre corsi elementari non se ne parlò più. Mio padre, per nulla tenero con me, e del quale non ricordo neppure una carezza, molto per tempo mi fece intendere che alla mia bocca dovevo io stesso provvedere, come era tradizionale costume di famiglia. Quindi una ridda di mestieri, prima di arrivare alla bottega di marmista dove i primi incanti mi vennero da una schiera di angioletti in gesso che copiai, e ricopiai, col lapis, nella creta, e più tardi nel marmo. Mi prese una grande passione, che sconvolse la mia infanzia e mi tramutò da scugnizzo in bravo ragazzo, serio, precocemente serio. Il destino era segnato. Genova è la mia seconda terra. La vetrigna natura ligure ha temprato quella sicula, calda e arsiccia. Il sapore del vento è passato nelle mie membra, nate, sembrava, per concinarsi sulle sabbie delle coste ioniche<sup>5</sup>.

Visse la sua infanzia nel centro storico della città, in una abitazione situata in vico Fosse del Colle<sup>6</sup>, in estrema povertà come egli ebbe modo di raccontare<sup>7</sup>. La zona di sua residenza congiungeva la città al mare ed era un quartiere popolare ma anche ricco di attività<sup>8</sup> e molto conosciuto perché al civico 38 di passo Gattamora, nel 1782, vi era nato Nicolò Paganini<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 20 e 21.

<sup>6</sup> Era un vico chiuso che si trovava vicino a piazza, passo e vico Gattamora (o Mattamora). Il nome della via identificava le fosse praticate anticamente nel terreno per conservare il grano. Tutta questa zona, facente parte dell'antico quartiere popolare della Madre di Dio venne distrutto negli anni 1969-1973. Un articolo, apparso il 30 settembre 1964 sul quotidiano «Corriere Mercantile» intitolato *Unanimità per due opere della Genova del futuro*, riferiva che il Consiglio comunale all'unanimità aveva deliberato tra l'altro il nuovo piano regolatore della zona di Madre di Dio. Essa prendeva nome da una chiesa, sede fino al 1798 dell'Ordine dei Chierici della Madre di Dio: il monumento è a tuttoggi l'unico edificio superstite del quartiere, restaurato nel 1999 e sede della biblioteca Franzoniana. Sul sestiere e la sua trasformazione: B. Giontoni, *Le trasformazioni di Genova. Piani e interventi urbanistici dagli anni Settanta ad oggi*, Genova, Erga, 2020.

<sup>7</sup> «Ero una strana pianta che cresceva nel disordine di una famiglia su cui si accaniva la miseria, non solo per le circostanze ma anche per la stravagante irrequietezza di mio padre, emigrante fallito»: F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 42. Il racconto delle strade, come delle persone (*ivi*, pp. 22-36) risulta intenso, vibrante, efficace.

<sup>8</sup> Il *Grande Annuario italiano. Indicatore del commercio e delle industrie d'Italia, IV anno di pubblicazione*, stampato a Bari delle Puglie nel 1886 a p. 326 segnala, tra i negozi e le fabbriche di orificeria, quello di Maria Figoli che aveva sede proprio in vico Fosse del Colle, 34: non escluso che fosse proprio lei l'acquirente di una serie di sue opere, come il Messina riferì in un'intervista degli anni Settanta: cfr. *infra* Bertellotti p. 205.

<sup>9</sup> Riproduce nel testo la lapide marmorea, aggiungendo: «Potrei vivere un secolo nella più

Nel triennio 1907-1909 Francesco frequentò le prime tre classi elementari, ma anche le botteghe di alcuni marmisti in qualità di apprendista presso il laboratorio Rigacci<sup>10</sup> prima e Calegari<sup>11</sup> poi. Di quel periodo l'artista scrisse:

La mia adolescenza, avviata al mestiere di marmista, subì una svolta decisiva per un colpo di scena. Dopo il tirocinio di un lustro, cioè dagli otto anni ai tredici, ero già considerato un discreto operaio e mi si guardava con invidiosa curiosità per qualche tentativo di figura: cherubini con le ali incrociate sul petto e volti di donna. Scappato dal laboratorio per andare

aperta ricchezza, ma la cassaforte dei miei valori rimane ben custodita in quella casa, o meglio, per essere realistici, in quella tana sormontata dal tabernacolo di una Madonna marmorea cui fanno buona guardia, componendo timpano, due angeli di stucco policromo, ex voto di naviganti scampato alla morte. (vicolo e casa oggi non esistono più)»: *ivi*, p. 28.

<sup>10</sup> Dalla *Guida genovese "Opera Pompei" amministrativa, industriale, commerciale della grande Genova e provincia. II.a edizione, 1930-1931*, Genova, fratelli Cressi editori, 1931, alla voce *Marmi greggi e lavorati*, p. 1733, risultano due sedi: Rigacci G., via Galata 84r e Rigacci Guglielmo e fratelli, Via Galata 25 canc. Anche sull'*Annuario genovese fratelli Pagano 1936-1937*, a p. 1558, risulta sotto la stessa denominazione e con l'aggiunta: laboratorio marmi e pietra. Appare pure nell'elenco, a p. 260, del *Ministero delle Finanze. Direzione generale delle imposte dirette. Imposta sui redditi di ricchezza mobile. Elenco dei contribuenti possessori di redditi delle categorie B e C superiori a L. 5000. Provincia di Genova*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1929, dove risulta per il 1927 che il laboratorio aveva un reddito netto accertato di L. 40.000, il più alto per quell'anno tra i marmisti genovesi. Ezio Rigacci, originario di Lucca, a Staglieno realizzò diverse opere: tombe Massardo (1909 ca.), Taramasio (1912), Cristoffanini (1919), Varagnolo (1921), Serra ed Elia (1923 ca.). Fu pure attivo nel cimitero di S. Margherita Ligure: sua la tomba Vinelli: C. Olcese Spingardi, *Ezio Rigacci (1880-1947)*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, p. 486, scheda n. 66.

<sup>11</sup> Era situato in via Colombo al n. 7, quindi vicinissimo al precedente. Esso si trova già citato nel *Lunario del signor Regina 1881*, a p. 464. Sull'attività dei laboratori di marmisti in Genova tra fine Ottocento e inizi Novecento: C. Olcese Spingardi, *La scultura come qualificazione estetica del quotidiano*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, cit., pp. 411-423. Tra le imprese attive presso il cimitero monumentale di Staglieno e presenti all'Esposizione Colombiana del 1892, tra i laboratori che ricevettero premi e medaglie risulta quello Calegari. Nata da un'idea della Società Ginnastica Ligure Cristoforo Colombo e con il sostegno e l'appoggio del commendatore Enrico Cravero, l'*Esposizione italo-americana*, voluta per celebrare i 400 anni dalla scoperta dell'America, fu inaugurata il 10 luglio 1892 e si concluse il 4 dicembre dello stesso anno sulla spianata del fiume Bisagno, spazi in parte attualmente occupati dalle piazze Verdi e della Vittoria. Sull'esposizione, tra l'altro: M. Castelnovi, *L'esposizione colombiana del 1892 sul Bisagno a Genova*, in «Geostorie», XXIII/3 (2015), pp. 117-139. Peraltro di G. B. Calegari, risultano diverse opere, presenti anche nei cataloghi delle mostre promosse in quel periodo dalla Società Patria d'incoraggiamento delle Arti e delle Industrie, sorta a Genova nel 1871 su iniziativa di Michele Tassara e G. B. Villa.

al cinema venne licenziato in tronco dal titolare: Bell'uomo fulvo, famoso per i baffi spettacolari, il proprietario non era persona del mestiere. Figlio di un noto avvocato, gestiva con spavalda decisione il laboratorio sito in via Colombo. Era soprannominato il Baciccio. [...] L'arte affiorava nelle mie aspirazioni. Non sarei stato più marmista, sarei divenuto studente»<sup>12</sup>. «I primi incanti dell'arte mi vennero da una schiera di angioletti in gesso che copiai e ricopiai con la matita, nella creta e più tardi nel marmo»<sup>13</sup>.

Si iscrisse ad un corso libero di nudo tenuto dallo scultore Giovanni Battista Tassara<sup>14</sup> (Genova 1841-1916):

[...] che aveva luogo la sera, il che mi consentiva di considerarmi già sulla strada dell'arte. Per vivere però, tornai a cercar lavoro, ma in altra direzione. la lavorazione delle statue di marmo continuava a esercitare su di me un vero incanto. Cercavo di seguirla spiando, anche attraverso le fessure di porte sconnesse, gli scultori i cui studi davano sulla strada. Ciò mi spinse ad un incontro che non potevo non considerare il più felice. Mi presentai coraggiosamente a colui che era considerato il mago della statuaria cimiteriale genovese: Giovanni Scanzi. Aveva bisogno di un giovane che gli servisse da modello e al tempo stesso, facesse le pulizie dello studio. Fui assunto con la stessa paga giornaliera che percepivo come operaio marmista: una lira. Fu la pace e la serenità [...] Ripresi gli studi elementari in una scuola serale. Da bambino li avevo interrotti alla terza classe, cui ero giunto solo per benevolenza di uno straordinario maestro, un ometto grasso, affabile, pieno di comprensione. Intuendo la mia situazione familiare e credendomi nientemeno che un piccolo Michelangelo, il maestro Morandi mi lasciava disegnare su un quaderno durante tutto il tempo delle lezioni. [...] Già da anni frequentavo i corsi dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, dalle diciotto alle venti di sera, fin da quando ero occupato nel laboratorio dei marmi. Ora dalle venti alle ventidue, seguivo gli studi elementari. Dopo le lezioni, le letture notturne a lume di candela si facevano sempre più assorbenti<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., pp. 39 e 40-41.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 21; riproposto in *Francesco Messina. Vita, opere, fortuna critica*, a cura di L. Cavallo e O. Nicolini. Contributo di Paola Messina, Milano, A. Mondadori, p. 149.

<sup>14</sup> Scultore, architetto e scrittore: L. Megale, *Giovanni Battista Tassara*, in *L'architettura negli archivi: Guida agli archivi di architettura nelle Marche*, a cura di A. Alici e M. Tosti Croce, Roma, Gangemi editore, 2015, p. 118. Partecipò alla spedizione dei Mille: G. Angelucci, *Uno scultore garibaldino tra crisi della realtà e crisi della rappresentazione*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XXIII (1984), pp. 73-92.

<sup>15</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 45.

Venne assunto nello studio di Giovanni Scanzi<sup>16</sup> (Genova 1840-1915) – anziano artista che in gioventù aveva vissuto la stessa esperienza del nostro e che a sua volta era stato accolto a dodici anni, nel 1852, nell'*atelier* di Santo Varni<sup>17</sup> (Genova 1807-1885) – ricevendo la paga di una lira al giorno e del quale poi divenne allievo<sup>18</sup>, come lo stesso Messina scrisse:

Da Scanzi imparai in un anno tutto il mestiere che ancor oggi governa il mio lavoro. Scanzi era un adorabile vecchio settantacinquenne. Io gli posavo per un angelo che egli scolpiva direttamente nel marmo. Durante le pose intendeva benevolmente istruirmi, facendomi domande a sorpresa sugli argomenti biblici che costituivano fonte inesauribile d'ispirazione per i suoi monumenti funerari. Nelle ore di pausa avevo il mio daffare a scolpire cherubini e mani calcate sul vero, che depositavano viole del pensiero sui libri<sup>19</sup>.

E talvolta il maestro gli concedeva di scolpire i cherubini che dovevano arricchire qualche tomba del cimitero monumentale di Staglieno, del quale Messina scriverà: «la città dei morti fu il circo massimo della mia passione giovanile della scultura»<sup>20</sup>.

Scanzi morì nel 1915, un anno dopo che ero stato assunto nel suo laboratorio, lasciandomi nella costernazione perché mi ero molto affezionato a quel caro vecchio che amava insegnarmi tante cose. Avevo quindici anni e si era in piena guerra mondiale. Ma questa indicava sugli altri, non su me per cui c'era un'altra guerra, da sempre, contro la miseria e per l'avvenire della mia passione d'artista.

Con il mestiere che avevo appreso dallo Scanzi tornai a lavorare come

<sup>16</sup> Allievo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, della quale fu professore dal 1879 al 1892, nel 1863 vinse la pensione Durazzo, borsa di studio che gli permise di approfondire gli studi a Roma. Con testamento olografo del 25 dicembre 1914 lasciò amministratrice del suo patrimonio l'Accademia Ligustica, disponendo che una parte del reddito fosse accumulato ed erogata ogni cinque anni per l'esecuzione di opere di scultura in figure da collocarsi in luoghi pubblici e mai destinate a monumenti sepolcrali. Fu anche socio della Accademia di San Luca in Roma.

<sup>17</sup> *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, a cura di L. Damiani Cabriani, G. Extermann, R. Fontanarossa, Chiavari, Società Economica, 2018.

<sup>18</sup> «Viene assunto nel '14 da Giovanni Scanzi, autore di tombe monumentali al cimitero di Staglieno, che Messina visita spesso. Presso lo Scanzi apprende il mestiere di scultore. Modella alcune statue di piccole dimensioni, testine soprattutto e alcune medaglie»: *Disegno e scultura dell'arte italiana nel XX secolo*, a cura di C. Pirovano, Milano, Società per le belle arti ed esposizione permanente, 1994, p. 98.

<sup>19</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., pp. 42 e 43.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 50.

operaio marmista, ma questa volta, quale finitore di statue. Ebbi così modo di conoscere la maggior parte degli scultori genovesi del tempo. Approdai infine stabilmente allo studio di un altro scultore cimiteriale, piccolo, grasso, dal rosso naso enorme – soprannominato – Reduggia (budellone bitorzoluto, ovvero la parte più scadente della trippa). [...] Scultore di terz'ordine, [...] come statuario era ancora più comico, avendo pretese di cultura e poesia al servizio dell'arte funeraria»<sup>21</sup>. Era Luigi Gichero<sup>22</sup> che popolò «di statue vacue e sciropose buona parte delle gallerie di Staglieno»<sup>23</sup>.

E proprio per il Pantheon di Staglieno, egli avrebbe vinto il terzo<sup>24</sup> concorso indetto il 21 dicembre 1922 e per il quale furono presentati sedici bozzetti, oltre ad altri tre giunti in ritardo sui tempi stabiliti e tra essi anche quello di Messina che risulterà poi vincitore l'11 ottobre successivo:

[...] io stesso debbo battermi il petto con un pesante ciottolo, in quanto autore di una tomba e della statua di Cristo Risorto nella cappella dei suffragi. Questa mi fu ordinata all'età di ventidue anni, dopo aver vinto un concorso nazionale. Fu Leonardo Bistolfi<sup>25</sup>, il Michelangiolo del tempo

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 45-46.

<sup>22</sup> Luigi Gichero (Genova 1867-1942) che presso l'Accademia Ligustica fu allievo dello Scanzi e del Cevasco e lavorò molto per il Sud America: C. Olcese Spingardi, *Luigi Gichero*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, cit., p. 486, scheda n. 67.

<sup>23</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 49.

<sup>24</sup> Altri due erano stati precedentemente indetti: il primo in data 5 marzo 1907 e della quale commissione faceva parte anche lo Scanzi; alcuni dei bozzetti presentati dai concorrenti si danneggiarono durante il loro deposito nei magazzini comunali e così venne annullato. Il secondo fu indetto il 30 aprile 1919 e anch'esso annullato per l'insorgere di polemiche sulla validità dell'elezione dei membri della giuria e per la contestazione della formula che prevedeva una seconda selezione tra i primi tre candidati. F. Messina, *Poveri giorni*, cit., pp. 88-89: «Mi buttai in una nuova avventura. Il Comune di Genova per la terza volta aveva bandito un concorso nazionale per una statua di marmo, raffigurante Cristo Risorto, che doveva essere collocato sull'altar maggiore della Cappella dei Suffragi nel cimitero di Staglieno. I primi due concorsi non ebbero esito. Vinsi quello definitivo. La testa di Cristo aveva i tratti della donna amata»: Bianca, della quale narra (pp. 89-93). Per la statua del Cristo: fig. 8, p. 85 e relativa scheda di L. Lecci in *Francesco Messina. Sculture, disegni, poesie*, cit., p. 329. Di Bianca si posseggono due opere, entrambe del 1924 e ugualmente intitolate: *Bianca (donna con specchio)*, l'una in terracotta policroma, l'altra in bronzo, rispettivamente figg. 9 e 10, pp. 86-87; per la seconda scheda di P. Valenti, *ivi*, pp. 329-330.

<sup>25</sup> Sull'influsso dell'artista a Genova: C. Olcese Spingardi, *Le vicende moderniste e l'influenza di Leonardo Bistolfi*, pp. 428-440 ed Eadem, *Leonardo Bistolfi e il suo influsso*, pp. 484-485,

(ogni tempo ha il suo Michelangiolo) a designarmi vincitore. Ma l'anelito alla cultura autentica rendeva smaniosa la mia giovinezza e gli incontri con poeti come Sbarbaro<sup>26</sup>, Montale<sup>27</sup>, Quasimodo<sup>28</sup>, mi aprirono la strada maestra. E tuttavia il germe era in me anche quando, ragazzo, il cimitero di Staglieno mi appariva uno stupefacente museo di scultura<sup>29</sup>.

Nel frattempo frequentava le scuole serali presso l'Accademia Ligustica. La sua situazione economica rimaneva precaria, come scrisse Carlo Panseri<sup>30</sup>, critico teatrale del quotidiano *Il Secolo XIX*<sup>31</sup>.

Messina continua il suo racconto:

Proprio nel 1915 ottenni il mio primo riconoscimento pubblico. Nelle sale di un grande ristorante genovese si organizzò una mostra di opere di artisti al fronte. Per l'affettuoso interessamento di colleghi più anziani venne accolta anche una mia scultura: una testa di bambina in marmo. Ebbi i primi elogi della stampa e mi accadde di vendere l'opera nel modo seguente: passavo tutte le sere nella grande sala, dove lo sfarzo delle luci, l'eleganza e la bellezza delle signore mi inebriavano. Una mondana mi scorse accanto alla mia opera e, compresa a volo la situazione, tanto si adoperò che riuscì a farla acquistare e a mettermi in mano la

scheda n. 57 in *La scultura a Genova e in Liguria*, cit.

<sup>26</sup> Camillo Sbarbaro, all'anagrafe Pietro (Santa Margherita Ligure, 12 gennaio 1888 - Savona, 31 ottobre 1967), fu poeta, scrittore e aforista: E. Cardinale, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 (2018), pp. 171-178.

<sup>27</sup> Eugenio Montale (Genova 1896 - Milano 1981), premio Nobel per la letteratura nel 1975: F. Contorbia, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75 (2011), pp. 775-785.

<sup>28</sup> Salvatore Quasimodo (Modica 1901 - Napoli 1968), premio Nobel per la letteratura nel 1959: C. Princiotta, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85 (2016), pp. 827-831.

<sup>29</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 50.

<sup>30</sup> Ruolo che mantenne fino al 1932: V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, [Milano], Schwarz, [1959], p. 234. G. Piersantelli, *Storia delle biblioteche civiche genovesi*, Firenze, Olschki, 1964, I, p. 17, annota che il 6 gennaio 1922 egli aveva donato oltre 500 volumi di letteratura moderna italiana e francese, di arte e di sociologia alla biblioteca civica. Morì ad Arenzano nel 1942. Messina lo cita a p. 59 dell'autobiografia, narrando che tal De Negri, caricaturista, lo aveva invitato a fondere un'opera per il critico: «lo avevo pronto un nudo di donna. Eccitatissimo lo feci fondere in fretta e lo consegnai a De Negri con l'intesa che il giorno dopo avrei incassato cinquanta lire. L'indomani passò, altri giorni passarono, ma di De Negri e dei soldi neppure l'ombra. [...] Il critico Panseri, venuto a conoscenza dell'imbroglio, generosamente versò altre cinquanta lire, che volle consegnarmi di persona. Ne nacque un'amicizia che durò fino alla sua morte».

<sup>31</sup> 17 maggio 1927, p. 3.

favolosa somma di cinquanta lire. [...] Ormai lavorare per altri scultori mi disgustava e decisi di affittare uno studio. Ma l'onere dell'affitto mensile esorbitava dalle mie possibilità e presto fui costretto a rinunciare. Un anziano collega mi aiutò ospitandomi nel suo studio per qualche ora al giorno. [...] Raccomandato da amici, trovai un posto da disegnatore meccanico presso la Società Ligure-Lombarda degli Zuccheri<sup>32</sup>, che aveva stabilimento in Sampierdarena. Stipendio mensile: centocinquanta lire. I colleghi di ufficio, al corrente della mia situazione, mi aiutavano come potevano. Alcuni mi posavano durante l'intervallo della colazione per ritratti che in seguito acquistavano. In poco tempo avevo messo insieme una galleria di gessi. L'ingegnere che dirigeva l'ufficio era un tipo duro, intransigente. Qualche tempo dopo la mia assunzione dovette assentarsi per un viaggio che durò due mesi. Tutti felici e io in modo particolare, perché potevo dar libero sfogo alla mia passione di ritrattista. Quando l'ingegnere tornò e vide le pareti dell'ufficio letteralmente ricoperte da ritratti a bassorilievo, diede in escandescenze e mi fece licenziare sui due piedi. Fui costretto a lavorare alla meglio in casa. [...] lavoravo nel sottoscala adiacente che ospitava la mia brandina. Anche il sottoscala aveva una finestra, presso la quale ebbi l'ardire di impiantare una statua di proporzioni maggiori del naturale»<sup>33</sup>. Continua il racconto della sua prima opera che venne rifiutata dalla Commissione giudicatrice testimoniata dalla polemica sulla stampa locale promossa da alcuni suoi sostenitori: «Un industriale, il commendator Vigo, solito a fare acquisti importanti a ogni esposizione annuale, si interessò al mio caso e volle vedere la statua, che era ormai nel magazzino delle opere rifiutate. La comperò per duemila lire e la fece portare in una sua villa a Voltri, sulla riviera di ponente. In seguito, nella stessa villa, riserbò una sala per una ventina di opere della mia primissima, acerba produzione. Gesto paterno, indimenticabile. Forse gli era piaciuta la statua, ma nell'amatore giocò certamente, e con peso decisivo, la bontà dell'animo. A distanza di quasi mezzo secolo, un nipote del mio primo collezionista mi inviò una fotografia di quel giovanile lavoro. Rappresenta una giovane seduta, impaurita. Osservandola ho riconosciuto che la commissione giudicatrice aveva ragione. Nella mia immaginazione e nella scelta del soggetto ave-

<sup>32</sup> Costituita in Genova il 9 febbraio 1872 dalla fusione tra la Fabbrica di Zuccheri Ligure Vicentina e la Ligure Sanvitese per operare nella raffinazione e produzione di zucchero nonché nella distillazione di alcool aveva i suoi primi impianti a Sampierdarena. Dalla fusione, avvenuta nel 1930, tra questa società e la Società Anonima Eridania nacque la Società Eridania Zuccherifici Nazionali, con sede a Genova.

<sup>33</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., pp. 51, 52 e 53.

vo solo tentato, con un'opera di grandi dimensioni, di dar sfogo all'ansia di monumentalità che mi rodeva. L'avventura della statua rifiutata fece parlare di me i giornali e i gruppi degli artisti locali. Erano solidali i giovani artisti e gli studenti dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. Le duemila lire furono una somma sbalorditiva che mi consentì un periodo di serenità, di quasi agiatezza. Potei iniziare gli studi metodici, frequentando anche di giorno l'Accademia, i cui corsi si tenevano abitualmente la sera. Provavo una passione divorante sia per eseguire copie di sculture antiche, sia per le lezioni bisettimanali di anatomia che si tenevano in parte all'Accademia e in parte in un istituto distaccato dell'ospedale di Pammatone<sup>34</sup>.

Intanto l'assillo di mantenere me e la mia famiglia continuava e dovevo provvedere come potevo. Ogni giorno modellavo una statuetta o una testina che poi formavo in gesso e con l'aiuto degli amici riuscivo a venderla per poche lire<sup>35</sup>.

Del suo primo periodo artistico restano, di fatto, poche opere. Nel 2003 la mostra tenutasi a Genova<sup>36</sup> testimonia attraverso una serie di contributi e di schede la sua opera giovanile. La prima opera presentata è datata 1916-1917: *Studio per un faro*<sup>37</sup>. In quegli stessi anni, precisamente nel 1915, come presentato sopra citando la sua autobiografia, espose nel Ristorante Caffè Olimpia<sup>38</sup>: fu la sua prima partecipazione ad una collettiva di artisti.

Questa ampia introduzione che ricostruisce attraverso l'autobiografia dell'artista la sua esperienza di vita e la sua prima attività di artista intende illustrare una sua inedita opera giovanile firmata e datata 1916<sup>39</sup> [fig. 1] apparsa recentemente sul mercato antiquario e della quale segue una scheda di presentazione.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 54-56. Si tratta dell'antico ospedale della città non lontano dal palazzo dell'Accademia.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>36</sup> *Francesco Messina. Sculture, disegni, poesie*, a cura di M.T. Orenco e F. Ragazzi, Milano, Mazzotta, 2003.

<sup>37</sup> *Ivi*, scheda di F. Ragazzi, p. 327; fig. 1, p. 77.

<sup>38</sup> L'inaugurazione avvenne nell'agosto 1915: fu un evento molto atteso al quale partecipò tutta l'alta società genovese. La notizia fu riportata in poche esaurienti righe sul quotidiano «Il Lavoro» del 18 agosto 1915 ed il cronista fornì alcuni interessanti particolari: si trovava nei locali della Borsa nella centralissima piazza De Ferrari e si distingueva per fasto ed eleganza. Un ampio salone, riccamente addobbato era illuminato da artistici lampadari di Murano ed aveva al suo interno una serra ricca di piante: ambiente nel quale si incontravano letterati ed artisti e dove – a seguito dell'inizio dell'evento bellico – era stata promossa una mostra di opere di artisti che avevano presentate le loro opere per una raccolta di fondi a favore dei soldati feriti.

<sup>39</sup> L'opera è stata presentata da MR Antichità alla mostra antiquaria svoltasi di recente a Genova, la cui titolare ringrazio per avermi favorito le foto qui pubblicate.

## Francesco Messina, *Busto*, gesso bronzato, 1916

Scheda a cura di Nausicaa Bertellotti

Nonostante Francesco Messina affermi nella propria autobiografia che giunto a Milano distrusse le opere del periodo precedente, molte di queste – acquistate da privati collezionisti – sono giunte fino a noi. È recente l'apparizione sul mercato antiquario nazionale di una di esse che, alle odierne conoscenze, risulta cronologicamente la prima opera dell'artista.

Si tratta di un busto in gesso bronzato<sup>1</sup> [figg. 1, 2, 3] raffigurante un uomo maturo che, per tratti somatici e abbigliamento, richiama l'ambito orientale. Il capo, infatti, è coperto da un turbante e le spalle sono ricoperte da un mantello in tessuto pesante appuntato sul petto da un fermaglio rettangolare. Il viso è incorniciato da barba e baffi ben curati. In sezione, sul lato sinistro, firma e data: "F<sup>sco</sup> Messina 1916" [fig. 4].

Da uno studio incrociato sulle fonti ad oggi disponibili è dimostrato che l'opera venne presentata in quello stesso anno presso la Società di Belle Arti in Genova<sup>2</sup>, come risulta dal *Catalogo delle opere esposte. 62.a esposizione* [figg. 5-6]. Era il primo anno in cui Messina partecipava alla manifestazione che avrebbe continuato ininterrottamente a frequentare fino al 1932<sup>3</sup>.

Della mostra, inaugurata domenica 7 maggio 1916 alle ore 10.30 presso la Galleria di Palazzo Bianco, il catalogo<sup>4</sup> elenca ben 307 opere, tra dipinti e sculture<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Stessa soluzione adottata per il *S. Antonio col Bambino*, datato 1917, che L. Ughetto descrive in *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie 1916-1993*, a cura di M. Orenco, F. Ragazzi, Roma, Mazzotta, 2002, fig. 2, p. 78, scheda p. 327.

<sup>2</sup> Essa venne fondata nel 1849 dall'abate Luigi Boselli (Genova 1798-1886), educatore, direttore dell'Istituto dei Sordomuti e tra i fondatori della "Rivista Ligure" (1844) [P. Piras Tamagnini, *Boselli Luigi*, in DBI 13 (1971), pp. 239-240] insieme a Francesco Gandolfi (Chiavari 1824-Genova 1873), pittore e studioso di statistica e numismatica [L. Kaiser, *Gandolfi Francesco*, in DBI 52 (1999), pp. 161-164], e ad altri amanti dell'arte, su sollecitazione di re Carlo Alberto. Aveva quale scopo di «eccitare gli artisti ad una proficua emulazione propagandando notizia dell'opera loro».

<sup>3</sup> Come risulta dalla ricostruzione biografica a cura di P. Valenti in *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie*, cit., p. 323.

<sup>4</sup> Dalla prefazione, a p. 6, datata 6 maggio, veniamo a conoscenza che «La mostra resterà aperta oltre un mese tutti i giorni dalle 10 alle 12 e dalle 13.30 alle 17.30. L'entrata è a pagamento con biglietto da Cent. 50».

<sup>5</sup> Si apriva con una personale del pittore Giuseppe Sacheri che nell'occasione presentava ben

Nell'elenco delle opere presenti nella seconda galleria – dalla 262 alla 307 – a p. 33 [fig. 6] contrassegnata con il n. 263:

Francesco Messina da Genova, *Studio*, testa in gesso, del valore di lire 250.

Quest'opera fu la prima di Messina in una collettiva istituzionale, preceduta da quella posta in mostra l'anno precedente presso il ristorante caffè Olimpia.

La ricerca sulla provenienza non ha portato alla ricostruzione della filiera collezionistica. Non essendo tuttavia riportata in altre pubblicazioni o cataloghi ad ora esaminati, è possibile che l'opera avesse trovato un acquirente proprio in quella sede. Tra le ipotesi – che richiamando la testimonianza diretta dell'artista – può essere avanzata quella dell'industriale genovese comm. Vigo, tra i primi collezionisti di Messina<sup>6</sup>. Ancora a metà degli anni Settanta Messina testimonia della presenza di una sua opera all'interno della collezione dell'industriale che, probabilmente ancora in quell'epoca, ne custodiva anche altre.

In un'intervista rilasciata da Messina nel 1991 ad Alberto Fiz, lo scultore fa anche riferimento ad un altro personaggio, un gioielliere genovese, che avrebbe iniziato ad acquistare le sue prime opere, prima fra tutte un nudo femminile in bronzo<sup>7</sup> e che potrebbe individuarsi in quel negozio/laboratorio situato nelle vicinanze della sua abitazione. Messina non citò a Fiz il nome del gioielliere, probabilmente non lo ricordava più, ma un riferimento si ha con quanto egli stesso scrisse nell'autobiografia<sup>8</sup>.

trentadue opere. La prima sala presentava 63 opere di Armando Barabino, Guido Galletti, Aurelio Craffonara, Carlo Follini, Giuseppe Pennasilico, Antonio Schiaffino, Plinio Nomellini, Orlando Grosso, Alessandro Viazzi, Federico Maragliano, Lodovico Cavaleri, Cesare Bertolotti, Alberto Gagliardo, Leonardo Bazzaro, G. B. Bassano. Nella seconda sala erano esposte 36 opere; nella terza 35; nella quarta altre 35. Seguiva poi la quinta sala con la personale di Cornelio Geranzani che esponeva 21 opere; la sesta ne ospitava 24; la prima galleria esibiva ulteriori 21 opere. Il catalogo presentava nella settima sala la mostra dei bozzetti donati a beneficio del *Ristoro soldati stazione Brignole – Pro Patria*, le cui opere erano presentate in un catalogo speciale.

<sup>6</sup> Messina racconta che Vigo lo prese a benvolere e acquistò una ventina di opere della sua «primissima acerba produzione» dedicando loro un'intera sala della sua villa a Voltri: F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 55.

<sup>7</sup> L'intervista, presentata all'interno della pubblicazione per la mostra celebrativa torinese in occasione dei novant'anni dell'artista, testimonia che «la prima fusione in bronzo fu un nudo femminile che un gioielliere di Genova mi pagò cinquanta lire. Quel gioielliere prese a proteggermi in modo quasi poetico, comprando sempre le mie opere»: *Francesco Messina. Mostra celebrativa per i 90 anni* [a cura di N. Loi], Torino, U. Allemandi, [1991], [155] c.

<sup>8</sup> Cfr. *infra*, p. 205.

L'opera qui presentata, evidenzia un maggior livello estetico rispetto alle prime sue opere, quelle piccole teste in gesso vendute per poche decine di lire<sup>9</sup>. Esperienze artistiche che maturavano in un periodo esistenziale assai complesso e che avevano quale primo atelier uno spazio di lavoro – che come lo stesso artista ricorda<sup>10</sup> – era ritagliato in un angolo della propria abitazione, dove possiamo supporre – non possedendo riscontri documentari – abbia realizzato anche questo busto.

Analizzando il gesso, risulta immediato il confronto con la sua produzione ritrattistica, che percorre come un *fil rouge* la sua carriera artistica: i busti, spesso legati ad amici, familiari e personaggi da lui ammirati, vedono inizialmente la luce come studi di teste di fanciulli e di ragazze<sup>11</sup>.

Lo stile dell'opera, per dettagli ed impostazione, si pone su una linea ben diversa rispetto alle sperimentazioni degli anni successivi, così come dalla consueta pulizia formale che caratterizza i ritratti del periodo più maturo.

Durante gli anni Venti, Messina riflette sugli esiti futuristi, influenzato da suggestioni simboliste, ma guardando con grande interesse anche all'opera di Wildt<sup>12</sup>.

Realizza creazioni nervose e tendenti ad un modernismo affilato e plastico, per poi tornare a punti di riferimento antichi e piani, mostrando uno stile pulito e lineare che viene via via consolidandosi negli anni. Con l'approdo definitivo al realismo, Messina avrebbe – come già accennato – rinnegato le opere di questo periodo distruggendole per cancellare quella sua fase modernista<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Sempre nell'intervista a Fiz, riferisce infatti: «Le prime sculture in gesso erano modellini, testine, piccole composizioni che mi pagavano cinque, dieci, fino a quindici lire».

In seguito, la selezione e la vittoria del concorso cittadino per l'erezione del monumento ai Caduti nel 1922 porteranno all'artista entrate economiche assai più consistenti.

<sup>10</sup> F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 53.

<sup>11</sup> Come nel caso della testa marmorea di fanciulla scelta per l'esposizione presso il ristorante Olimpia di Genova del 1915 e quella dell'amata Bianca per il Cristo risorto nel cimitero di Staglieno: cfr. *infra* p. 52.

<sup>12</sup> È il caso di opere quali *Vergine*, realizzata nel 1922 [fig. 6 p. 82 e scheda di F. Ragazzi in *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie*, cit., p. 328]; *Ofelia*, del 1923 [fig. 7 p. 83 e scheda di L. Ughetto, *ivi*, pp. 328-329] e *Vittoria*, ancora del 1923: *Francesco Messina: i ritratti*, a cura di F. Messina, A. Paolucci, E. Princi, A. Fiz, Milano, Skira, 1997.

<sup>13</sup> «Devo a Martini un periodo della mia arte in cui l'incanto e la ricerca di nuove forme mi portano ad esperienze esaltanti ma, tutto sommato, negative. Le opere di quegli anni tutte, o quasi tutte, le distrussi. Esaurite tutte le esperienze che ritenevo più congeniali, mi rituffai nello studio della natura. [...] Divenni così, l'antimodernista, il realista, il vieto accademico bollato e respinto da tanta critica [...] tenendo presente che la scultura, prima di essere espressione fiorita, è essenzialmente architettura»: F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 106.

In occasione della Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale a Roma nel 1935 – caratterizzata

Se sulla scultura della sua maturità sono state avviate ricerche e ricostruzioni, di questo rinnegato periodo di sperimentazione, pressoché nulla è stato indagato delle sue primissime prove d'artista, opere giovanili che lo fecero superare il tempo – come da lui indicato – della sopravvivenza.

Questo busto quindi risulta di grande importanza ed interesse, non solo in sé stesso, ma per essere una di quelle rare testimonianze della sua prima esperienza artistica.

Il soggetto, di natura orientale, risulta al momento un *unicum* nella produzione di Messina, fatta eccezione per un successivo e documentato bronzo di ballerina, *Danzatrice araba* del 1971<sup>14</sup>.

Nell'opera qui presentata il volto teso, il profilo e gli zigomi spigolosi, le labbra carnose e la "mascella volitiva" restituiscono l'impressione di un berbero dalla pelle bruciata dal sole e dalla siccità del deserto, dai quali cerca riparo con panni pesanti e con il copricapo, decorato con una sottile fascia a motivi geometrici e piccole nappe. I capelli, i baffi e la barba raccolta in due curiosi ciuffi sul mento sono ben curati. Il mantello che gli cinge le spalle sembra ricordare un tessuto tipico delle popolazioni nomadi del deserto e abbraccia la figura con pieghe rigide. A sostenerlo, una fibbia, o più probabilmente una spilla, entro la quale sono ravvisabili dei segni, parrebbe più a carattere decorativo che scrittorio.

Questa decisa espressività e grande cura dei particolari, assai diversa da ciò che emergerà già pochi anni dopo, denota una buona fattezze dell'opera e pone interrogativi circa la derivazione di un simile modello.

Certamente il primo importante riferimento è quello allo scultore genovese Giovanni Scanzi (Genova 1840-1915) che lo introdusse ad una poetica decisamente classicheggiante. Presso il cimitero di Staglieno, il gusto per i monumenti si stava a poco a poco allontanando dall'idea eclettica<sup>15</sup> per approdare a quel realismo pro-

dalla presenza degli artisti della Scuola romana e da sale dedicate a M. Marini, A. Tosi, G. Severini, M. Mafai, F. Pirandello, O. Rosai, A. Martini e G. De Chirico – nella *Seconda Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale* (Roma, Palazzo delle Esposizioni febbraio-luglio 1935), Roma-Milano, Tumminelli, [1935] alle pp. 31 e 33 dichiara: «La modernità non giova. Amo l'ordine e sogno di portare la mia scultura a sintesi di forme palpitanti, a quella plastica insomma che possa vivere anche ridotta a frammento».

<sup>14</sup> Presentato in *Omaggio a Francesco Messina*, cit.

<sup>15</sup> Come il *Ritratto di giovinetta*, custodito a Genova presso l'Accademia Ligustica: *Dal Seicento al primo Novecento*. II, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, fig. 509, pag. 382.

tagonista della seconda metà dell'Ottocento<sup>16</sup> che presto sarebbe stato anch'esso superato<sup>17</sup>.

La scomparsa dello scultore nel 1915 lasciò Francesco in un passaggio cruciale della propria esperienza che inaugurerà il suo percorso di artista. Pochi mesi dopo infatti esporrà un'opera all'esposizione presso il ristorante caffè *Olimpia* di Genova: la sua prima vera partecipazione ad una mostra collettiva di artisti<sup>18</sup>.

Gli anni genovesi furono per Messina ricchi di spunti, contatti ed esperienze anche grazie alla partecipazione ai corsi serali dell'Accademia Ligustica di Belle Arti e ai lunghi colloqui con poeti, letterati e giornalisti, come egli stesso ricorda nella sua autobiografia<sup>19</sup>. Ciononostante, le precarie condizioni economiche familiari continuavano a gravare sulla sua formazione, rendendo il percorso non sempre continuo e lineare<sup>20</sup>.

Alla luce delle vicende biografiche dell'artista è dato pensare che quel ragazzino che passava giorni interi sugli scogli<sup>21</sup>, nelle sue passeggiate, commissioni di bottega e perlustrazioni della zona portuale, fissasse volti, espressioni, persone e cose e si sia imbattuto – cosa allora comune come molte stampe dell'epoca, anche di artisti stranieri, testimoniano – in personaggi seduti sui gradini degli antichi palazzi negli stretti *carruggi* dell'angiporto, e sia stato colpito dal volto di un uomo, forse in attesa di lavoro o di ripartenza.

Quest'opera, ad oggi inedita, risulta quindi un eccezionale ritrovamento, perché costituisce un ulteriore e significativa testimonianza dell'attività giovanile di Francesco Messina, della quale si possiedono pochi documenti e opere.

Il busto, attualmente in collezione privata genovese, ha quindi recuperato – o forse

<sup>16</sup> F. Sborgi, *Realismo e verismo*, in *Scultura a Genova e in Liguria*, pp. 374-383, presenta diverse opere dello Scanzi realizzate a Staglieno.

<sup>17</sup> F. Sborgi, *Le trasformazioni fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento: la definitiva crisi del realismo*, in *Scultura a Genova e in Liguria*, cit., pp. 424-426.

<sup>18</sup> «Proprio nel 1915 ottenni il mio primo riconoscimento pubblico. Nelle sale di un grande ristorante genovese, l'*Olimpia*, si organizzò una mostra di artisti al fronte. Per l'affettuoso interessamento di colleghi più anziani venne accolta anche una mia scultura: una testa di bambina in marmo. Ebbi i primi elogi dalla stampa (...) [una mondana]...tanto si adoperò che riuscì a farla acquistare e a mettermi in mano la favolosa somma di cinquanta lire»: F. Messina, *Poveri giorni*, cit., p. 54.

<sup>19</sup> Cfr. *infra*, p. 203.

<sup>20</sup> «Ero una strana pianta che cresceva nel disordine di una famiglia su cui si accaniva la miseria»: F. Messina, *Poveri Giorni*, cit., p. 42.

<sup>21</sup> «lo andavo a scuola solo quando pioveva, perché il maltempo mi impediva di trascorrere la giornata sui prediletti scogli della vicina zona portuale»: *ibidem*.

mantenuto – il luogo della sua origine e risulta, al momento la prima opera conosciuta, dal punto di vista cronologico, dell'artista e testimonianza stupenda della sua travagliata attività giovanile a Genova.

Forse, proprio per questo, non valgono tanto le considerazioni estetiche, quanto la felice contingenza di un'opera ritrovata.





Fig. 1. Francesco Messina, *Busto*, gesso bronzato, 1916, veduta frontale.



Fig. 2. Francesco Messina, *Busto*, gesso bronzato, 1916, veduta di tre quarti.



Fig. 3. Francesco Messina, *Busto*, gesso bronzato, 1916, profilo.



Fig. 4. Francesco Messina, *Busto*, gesso bronzato, 1916, particolare della firma.

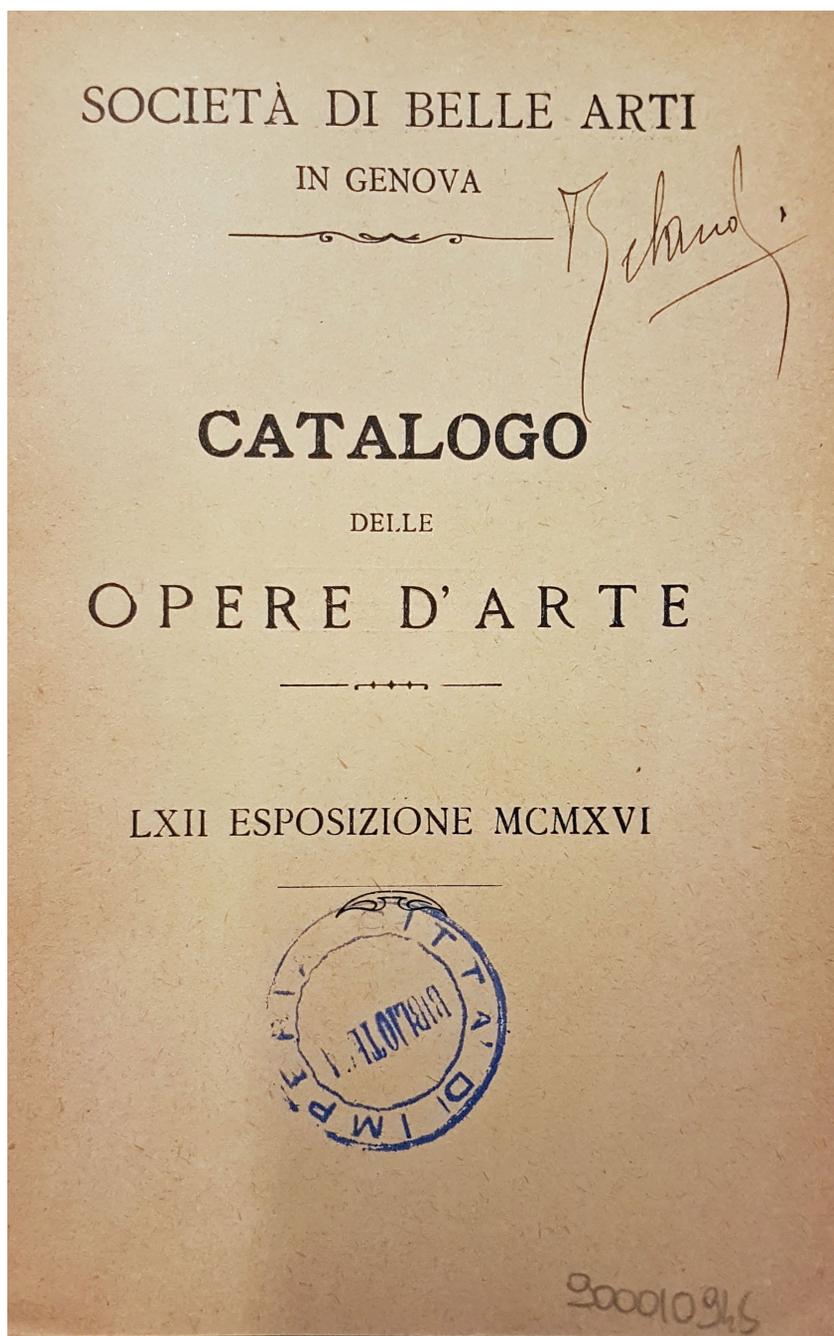


Fig. 5. Società di Belle Arti in Genova, Catalogo delle opere d'arte, LXII esposizione MCMXVI, frontespizio.

## Sala VII.

### MOSTRA DEI BOZZETTI

donati a beneficio del RISTORO SOLDATI Stazione Brignole

PRO PATRIA

(Vedi Catalogo speciale)

### *Seconda Galleria.*

- 262 ROSSI Vittorio da Genova, *Ultima trincea*, bronzo 300
- 263 MESSINA Francesco da Genova, *Studio*, testa in gesso 250
- 264 VASSALLO Armando, *Studio*, gesso 500
- 265 BARABINO Armando, *Studio di testa*, gesso 300
- 266 MESSINA Francesco, *Impressione invernale*, gesso 150

Fig. 6. Società di Belle Arti in Genova, Catalogo delle opere d'arte, LXII esposizione MCMXVI, p. 33: sala VII, mostra dei bozzetti, seconda galleria.



## PROFILI

---

### Claudio Paolucci

---

Prefetto della Biblioteca Franzoniana dal 1983, nel 1988 ha fondato e dirige Quaderni Franzoniani. Semestrale di bibliografia e cultura ligure. Le sue ricerche afferiscono specialmente la storia della presenza degli ordini religiosi in Liguria, i culti e le devozioni nello sviluppo della committenza artistica e nel rapporto tra ordini religiosi e famiglie aristocratiche. Nel 2002 ha istituito la Fondazione Franzoni ETS, che attraverso alcuni Centri internazionali di studio promuove la ricerca interdisciplinare sia della cultura dell'abitare che dell'uso del marmo e del lapideo e per i quali nel 2020 ha fondato e dirige Marmora et Lapidea. Nell'ottica della ricerca interdisciplinare nel 2012 ha fondato la collana on line Studia Ligustica. Collabora con atenei e istituti culturali, oltre che con riviste, collane e dizionari nazionali e internazionali.

Prefect of the Franzoniana Library since 1983, in 1988 he founded and directs Quaderni Franzoniani. Semester of bibliography and Ligurian culture. His research deals especially with the history of the presence of religious orders in Liguria, cults and devotions in the development of artistic commissions and in the relationship between religious orders and aristocratic families. In 2002 he established the Franzoni ETS Foundation, which through some international study centers promotes interdisciplinary research both in the culture of living and in the use of marble and stone and for which in 2020 he founded and directs Marmora et Lapidea. With a view to interdisciplinary research, in 2012 he founded the online series Studia Ligustica. He collaborates with universities and cultural institutes, as well as with national and international magazines, series and dictionaries.



## Nausicaa Bertellotti

---

Nata a Pietrasanta, è specializzanda presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna in Beni Storico Artistici. Ha studiato presso l'Università di Pisa e l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, laureandosi in Archeologia e Storia dell'arte con uno studio su Berto Lardera. Svolge studi in ambito contemporaneo, concentrandosi sulla scultura astratta del XX secolo. Ha collaborato con diverse istituzioni tra cui il Museo Nazionale di Palazzo Reale di Pisa, il Museo Messina e Casa-Museo Boschi Di Stefano di Milano. È autrice di contributi per esposizioni dell'artista Nazzareno Guglielmi e collabora con la Fondazione Franzoni per progetti e ricerche.

Born in Pietrasanta, she is specializing at Alma Mater Studiorum - University of Bologna in Historical and Artistic Heritage. He studied at the University of Pisa and the Catholic University of the Sacred Heart in Milan, graduating in Archeology and Art History with a study on Berto Lardera. He carries out studies in the contemporary field, focusing on abstract sculpture of the 20th century. He has collaborated with various institutions including the National Museum of Palazzo Reale in Pisa, the Messina Museum and the Boschi Di Stefano House-Museum in Milan. She is the author of contributions for exhibitions by the artist Nazzareno Guglielmi and collaborates with the Franzoni Foundation for projects and research.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

5, 6: Biblioteca Civica "L. Lagorio", Imperia.



The background of the entire page is a classic marbled paper pattern, featuring intricate, swirling veins of light beige, cream, and pale yellow. The pattern is dense and organic, resembling natural stone or watercolor textures. In the lower-middle section, the text 'MUSEUM MARMORIS' is printed in a bold, black, sans-serif font. Directly beneath this text is a horizontal decorative bar consisting of a thin black line with a central segment of shimmering gold or brass color.

# MUSEUM MARMORIS





*Donatella Alessi, Arianne Palla, Anna Patera, Francesca Toso*

## **Danni bellici e restauro: un mosaico romano da Luni al Museo Archeologico del Castello di San Giorgio alla Spezia**

### **Abstract ITA**

L'intervento riguarda un mosaico lunense acquisito dal Comune della Spezia negli anni 1930 ed esposto presso l'ex convento delle Clarisse, fortemente compromesso dai bombardamenti della II guerra mondiale. Dopo i danni subiti il mosaico non fu restaurato, sia per il grave stato di frammentarietà, sia per la difficoltà di posizionare i lacerti all'interno del disegno. Col passare del tempo i frammenti si sono confusi e mescolati. Adesso, con l'ausilio di tecnologie digitali e materiali innovativi, è stato possibile riconoscere le porzioni pertinenti e restituire la percezione originaria del manufatto.

L'entità della materia perduta ha imposto una riflessione sullo *status* dell'opera e sulla metodologia più adeguata per la sua ricomposizione e per la sua presentazione nella sede attuale del Museo spezzino.

### **Abstract ENG**

This paper addresses the conservation treatment carried out on an archaeological mosaic from ancient Luni, which was acquired by the city of La Spezia in the 1930s and exhibited in the premises of the convento delle Clarisse, where it suffered severe damage in the wake of World War II bombings. Because of its critical fragmentary state, the mosaic was not recomposed after the war, and as time passed, its fragments were mixed up with others from the collections. Only recently, with the help of digital technologies and modern materials, was it possible to identify the fragments and to restore them as a whole. The scale of the lost surface entailed a methodological challenge concerning the establishment of the most suitable way of recomposing the mosaic in order to display it at the archaeological Museum of La Spezia.

### **Parole chiave**

Museo Archeologico di La Spezia, Luni, mosaico romano, danni bellici ai beni culturali, restauro musivo, collezione Fabbricotti

---

Copyright © 2022 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-3-2022-mosaico-romano-luni-spezia>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

## *I mosaici della collezione Fabbricotti alla Spezia*

Il Museo Civico Archeologico della Spezia espone la ricostruzione di un pavimento a mosaico di epoca romana che mette in evidenza i frammenti originali in una struttura moderna di dimensioni e forma omologhe a quella originale, ricavata da fotografie antiche precedenti alla distruzione<sup>1</sup>. L'esposizione è stata realizzata a seguito di un lungo e complesso lavoro di ripulitura, di misurazione, di analisi e di restauro dei numerosi frammenti rimasti, ad opera dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Si tratta di un mosaico a motivi geometrici e fitomorfi proveniente dalla colonia romana di Luni (Sp) che faceva parte di un nucleo di dieci mosaici appartenuti alla collezione di Carlo e Carlo Andrea Fabbricotti, importanti imprenditori della estrazione del marmo di Carrara. Segue un elenco dettagliato dei reperti in questione<sup>2</sup>:

*Mosaico n.1* figurato con Erote che sparge i fiori e Gorgoneion probabilmente distrutto e disperso  
2,10X1,54 m

<sup>1</sup> L'esposizione permanente fa seguito ad una mostra dal titolo "Trame ricomposte. Il restauro di un mosaico romano danneggiato dopo i bombardamenti sull'ex convento delle Clarisse nella Seconda Guerra mondiale", tenutasi presso il Museo Archeologico tra maggio e settembre 2022.

<sup>2</sup> Elenco numerato come dal dattiloscritto di C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni circa il Museo Lunense (privato) «Carlo Fabbricotti»* in Carrara, 1931, pp. 38-53. Sul gruppo dei mosaici Fabbricotti si vedano inoltre: C. Promis, *Memorie dell'antica città di Luni*, Torino, Stamperia Reale, 1838, pp. 70-71; G. Sforza, *Il re Carlo Alberto e gli scavi di Luni*, estratto dal «Giornale Storico e Letterario della Liguria», V (1904), pp. 24-26; D. Restagno, *Mosaici di Luni nel Civico museo della Spezia*, in «Giornale Storico della Lunigiana», VII/34 (1956), pp. 63-74; A. Frova, M.G. Angeli Bertinelli, *Marmora lunensis erratica: mostra fotografica delle opere lunensi disperse*, Sarzana, Lions Club Sarzana, 1983; E. Dolci, *Splendida civitas: il Museo lunense privato nelle pagine del manoscritto Fabbricotti*, Sarzana, Lions Club Sarzana, 1988; S. Cipriani, *La Collezione Fabbricotti dal museo privato di Carrara al nuovo allestimento nel Castello di San Giorgio alla Spezia*, in *Archæologica pisana. Scritti per Orlanda Pancrazzi*, a cura di S. Bruni, T. Caruso, S. Massa, Pisa, Giardini Editori, 2004, pp. 98-107; P. Pieve, *Luni, nd, mosaico con erote (Museo SP, inv. 2381)*, in TESS – scheda 15753; <<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/scheda/? recid=15753>>, 2013; P. Pieve, *Luni, nd, mosaico con nereide (Museo SP, inv. 2379)*, in TESS – scheda 15048; <<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/scheda/? recid=15048>>, 2013; P. Pieve, *Luni, nd, mosaico con pantera (Museo SP, inv. 2383)*, in TESS – scheda 15751; <<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/scheda/? recid=15751>>, 2013; P. Pieve, *Luni, nd, mosaico con Gorgoneion e vasi (Museo SP, inv. 2384)*, in TESS – scheda 15752; <<http://tess.beniculturali.unipd.it/web/scheda/? recid=15752>>, 2013.

*Mosaico n.2* a motivi geometrici e fitomorfi racchiusi in quadrati e losanghe oggetto di restauro e restituzione a cura dell'Opificio delle Pietre Dure  
2,53X2,43 m Inv. Da 1972 a 1978, da 2007 a 2022 e da 2037 a 2042

*Mosaico n.3* figurato con Nereide che cavalca mostro marino, esposto in Museo  
2,67X2,29 m Inv. 2379

*Mosaico n. 4* figurato con Erote che tiene i fiori, esposto in Museo  
1,66X1,49 m Inv. 2385

*Mosaico n. 5* a motivi vegetali entro cerchi, notevolmente frammentato, situato nei depositi  
1,20X2,55 m Inv. 2005, 2006 e 2054

*Mosaico n.6* con motivi floreali e al centro fiore a otto petali entro un cerchio, situato nei depositi  
1,54X0,59 m Inv. 2381

*Mosaico n.7* figurato con pardo tra due palme, esposto in Museo  
1,64X0,90 m Inv. 2383

*Mosaico n.8* a motivi vegetali racchiusi in cinque quadri, situato nei depositi  
1,54X0,59 m Inv. 2380

*Mosaico n. 9* con fiore ad *helices* racchiuso da grande cornice, situato nei depositi  
1,10X0,56 m Inv. 2382

*Mosaico n.10* figurato con testa di Gorgone tra due vasi tipo pisside, esposto in Museo  
1,74X 0,55 m Inv. 2384

Tre di questi manufatti, esposti attualmente a parete nel Museo al piano superiore, sebbene molto differenti nei soggetti figurati, una pantera fra le palme, un erote (amorino) alato e una testa di gorgone tra due vasi, appartenevano originariamente ad un unico grande pavimento musivo, insieme ad altri sei dei mosaici in elenco, lungo diciotto metri e largo dieci.

Così almeno lo descrisse Paolo Podestà che lo rinvenne nel 1824 a Luni e lo divise in varie parti per adattarlo a pavimento nella propria abitazione a Sarzana, dove lo trasportò dopo averlo strappato dal terreno, e lo posizionò per ornare la cappella privata di famiglia<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> B. Podestà, *Lettera allo scultore Santo Varni* in Michelangelo, *Giornale illustrato*, scientifico

I mosaici furono all'epoca riquadrati, dotati di nuovi bordi e molati risultando talmente uniformi nella superficie da assomigliare a pavimenti moderni. Non possiamo purtroppo sapere a quale edificio fosse destinato l'intero mosaico in età romana anche se, diversamente da quanto asserito dal Podestà, è probabile che fosse diviso in più ambienti magari anche consecutivi.

L'unico dato che possediamo sulla provenienza è piuttosto generico: il dattiloscritto redatto da Carlo Andrea Fabbricotti, infatti, identifica la zona presso la Porta Est lungo il decumano massimo (via Aurelia).

A questi mosaici se ne aggiunse uno, il numero tre in elenco, magnifico di finissima fattura raffigurante entro un ovale una ninfa marina a cavalcioni di un "tritone"<sup>4</sup>; quest'ultimo fu ritrovato nel 1855 dal figlio Bartolomeo Podestà, e dopo che fu «trasferito a Sarzana, venne messo con poco e diligente restauro nel mezzo al lastrico d'una nostra sala»<sup>5</sup>.

Tutto questo materiale fu acquistato da Carlo Andrea Fabbricotti, che lo trasferì nella Villa del Colombarotto a Carrara, inserendolo nell'allestimento del Museo lunense privato che aveva costituito nell'intento di radunare il maggior numero di pezzi archeologici provenienti dall'antica Luni. In questa sede i mosaici vennero presentati in parte a terra, su un basamento rialzato, e in parte a parete, tutti entro cornici di legno dipinto [fig. 1].

Nel 1938, dopo lunghe trattative che videro coinvolte numerose istituzioni e gli eredi Fabbricotti, l'intera collezione venne acquistata dal Comune della Spezia<sup>6</sup>.

Principale promotore dell'iniziativa fu l'allora direttore del Museo Civico, Ubaldo Formentini, a cui è attualmente intitolato il Museo.

Formentini sistemò quindi i mosaici insieme alle raccolte archeologiche civiche in una nuova sede museale, nel complesso monastico soppresso delle Clarisse. Anche in questo caso i mosaici di maggiori dimensioni furono collocati a pavimento entro basamenti in muratura [fig. 2]. All'inizio degli anni '40 del secolo scorso apparve tristemente evidente che la guerra avrebbe potuto causare danni e distruzione-

artistico e letterario, pp. 38-41. Ripubblicata in G. Sforza, *Bibliografia storica della città di Luni e suoi dintorni. Saggio d'un regesto de' documenti riguardanti Luni e la sua diocesi 465-1000*, in «Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino», s. 2, LX (1910), pp. 46-48.

<sup>4</sup> Così definito da Fabbricotti, in realtà si tratta di una creatura marina.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> D. Alessi, *Carlo e Carlo Andrea Fabbricotti, imprenditori collezionisti a Luni*, in *Colligate fragmenta 2. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Liguria*. Atti del Convegno (Bordighera, 25-26 febbraio 2012) a cura di A. De Pascale e D. Gandolfi, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2017, pp. 229-238 (237).

ne alle raccolte museali e si cominciò a pensare a misure di prevenzione attuabili. Alcune di queste erano specifiche per la protezione antiaerea del materiale archeologico, per cui si pensò al trasporto nel convento dei Padri Passionisti di Brugnato, una località dell'entroterra spezzino, dei reperti di piccole e medie dimensioni e a proteggere al meglio i beni inamovibili, come ad esempio resti architettonici di grande mole e appunto i mosaici.

Formentini si recò pertanto più volte a Brugnato, per effettuare sopralluoghi e i traslochi si effettuarono nel 1943 in seguito all'inasprirsi delle minacce di bombardamenti aerei<sup>7</sup>. Tutti i materiali che non si riuscì a spostare vennero protetti con sacchi di sabbia e puntelli di legno, purtroppo però un'ala del monastero dove si trovavano ancora molti reperti in terracotta di grandi dimensioni (anfore, *dolia* e tombe alla cappuccina) venne duramente danneggiata nella primavera del 1943 da ripetuti bombardamenti.

La chiesa dove erano posizionati i mosaici dette segnali di cedimento subito dopo la guerra, a causa delle gallerie antiaeree sottostanti, e il Genio Civile la distrusse inopinatamente, senza avvertire Formentini per tempo per cui sotto il crollo dell'edificio rimasero proprio i mosaici, che si erano salvati fino a quel momento. Vennero quindi recuperati per lo più in frammenti, strappandoli dalle basi dove erano inseriti<sup>8</sup>.

A partire da quel momento iniziò la fase del recupero e del restauro di alcuni dei suddetti mosaici [fig. 3] per volontà dello stesso Formentini: «urge poi, ed è di altissimo interesse dal punto di vista artistico e storico, la ricostruzione dei mosaici figurati...»<sup>9</sup>, dando cioè precedenza a quelli che avevano delle figurazioni rispetto a quelli geometrici, come ad esempio il mosaico in questione. Anche per questo motivo si è arrivati alla storia più recente e all'intervento attuale dell'Opificio chiamato alla difficile impresa di recupero ottimamente attuata.

[Donatella Alessi]

<sup>7</sup> R. Piccioli, *Il Museo Civico della Spezia in La Spezia, Volti di un territorio* a cura di S. Gambellini, Bari-La Spezia, Laterza-Cassa di Risparmio della Spezia, 1992, pp. 906-910.

<sup>8</sup> U. Formentini, *Relazione sulla ricostruzione e il riordinamento dei Musei Civici della Spezia in Alla ricerca di una storia dimenticata. Il convento delle Clarisse e la Chiesa di S. Cecilia*, (dattiloscritto), 1949, pp. 8-9.

<sup>9</sup> U. Formentini, *Ricostruzione dei Musei Civici della Spezia*, Archivio storico del Museo Civico della Spezia, lettera del 4/7/1949.

## *Dagli interventi del dopoguerra al recente restauro del mosaico n. 2*

Per il recupero e il restauro dei mosaici<sup>10</sup> fu interpellato nel 1956 l'Istituto Centrale del Restauro di Roma che, a sua volta, contattò l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze affinché collaborasse all'esecuzione dell'intervento conservativo del mosaico n. 3, quello con la raffigurazione della Nereide, ritenuto maggiormente significativo<sup>11</sup>. L'istituto fiorentino, che poteva vantare una notevole competenza nello stacco e nel restauro dei mosaici<sup>12</sup>, incaricò i restauratori Giuseppe Toti, noto per la sua lunga esperienza a Rodi, e Giuseppe Viciani<sup>13</sup>.

Il restauro fu poi portato avanti e concluso dall'Istituto Centrale che eseguì la ricostruzione del tessellato sulla base della documentazione fotografica esistente [figg. 4-5]. In tempi recenti il «letto di cemento» predisposto durante il restauro del 1956 è stato sostituito da un più leggero supporto alveolare<sup>14</sup>.

Parallelamente al restauro del mosaico fu intrapreso da parte dei tecnici romani un impegnativo lavoro di ricognizione e cernita dei frammenti musivi gravemente dan-

<sup>10</sup> Sul tema dei restauri eseguiti nel dopoguerra: D. Alessi, A. Palla, A. Patera, F. Toso, *Vecchi e nuovi restauri dei mosaici della collezione Fabbricotti nel Museo Civico della Spezia danneggiati durante la Seconda Guerra Mondiale*, in «Atti del XXV Colloquio AISCOR» a cura di C. Cecalupo, M.E. Erba (Reggio Calabria, 13-16 marzo 2019), Roma, Edizioni Quasar, 2020, pp. 683-690.

<sup>11</sup> Per il resoconto dell'intervento del 1956, si veda L. Vlad Borrelli, *Il restauro di un mosaico lunense*, in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 27-28, 1956, pp. 149-153; per il nuovo restauro: D. Alessi, *La Spezia, Museo civico archeologico "Ubaldo Formentini". Restauro del mosaico con Nereide e della lamina aurea*, in «Archeologia in Liguria», IV (2011), pp. 268-269.

<sup>12</sup> In generale sull'attività dell'Opificio nell'ambito del restauro dei mosaici fra Ottocento e Novecento cfr: M. Michelucci, *L'Opificio delle Pietre Dure e il mosaico archeologico nella storia del restauro: teoria della conservazione e politica della valorizzazione*, in «Atti dell'VIII Colloquio AISCOR» (Firenze, 21-23 febbraio 2001), Ravenna 2001, pp. 11-34; L. Di Mucci, A. Griffo, *Le Norme per il restauro dei Mosaici di Edoardo Marchionni*, in «OPD Restauro», 20/2008 (2009), pp. 294-30; I. Pennati, *Storia e teoria del restauro dei mosaici. Un itinerario dall'Antichità al XX sec.*, Firenze, Edifir, 2019, p. 141 e ss.; F. Cappelli, A. Patera, I. Pennati, P. Rendini, *Restauri di mosaici fra Ottocento e Novecento. Analisi preliminare della documentazione conservata presso l'Archivio storico dell'Opificio delle Pietre Dure*, in «OPD Restauro», 31/2019 (2020), pp. 335-343.

<sup>13</sup> La documentazione relativa alla collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro e al successivo intervento del 1960-61 è conservata presso l'Archivio storico dell'OPD: pos O2, ins. 067.

<sup>14</sup> Per il nuovo restauro del mosaico: D. Alessi, *La Spezia, Museo civico*, cit., pp. 268-269.

neggiati e ancora da risistemare in previsione di nuovi possibili restauri, anche se la ricomposizione si presentava già allora «alquanto problematica data la perdita di ingenti porzioni»<sup>15</sup>.

Nel 1960, a seguito della dichiarata impossibilità dell'Istituto Centrale del Restauro a proseguire l'attività intrapresa, fu nuovamente coinvolto l'Opificio delle Pietre Dure a cui si chiedeva di intervenire su quattro dei mosaici dell'ex collezione Fabbricotti: due figurati (nn. 1 e 4) e due con motivi geometrici (verosimilmente il n. 2, oggetto dell'intervento di ricomposizione nel seguito presentato, e il n. 5) per procedere ad un «restauro totale» dei mosaici figurati, avvalendosi anche dell'impiego di tessere «d'avanzo», mentre per gli altri due si considerava sufficiente un restauro parziale, in quanto «la parte può valere per il tutto»<sup>16</sup>. Nella nota di richiesta si descriveva lo stato di conservazione definito assai precario per tutti e quattro i mosaici: «rimangono solo alcuni frammenti nei quali sono riconoscibili i particolari del disegno (di cui si posseggono le fotografie); mentre per il resto è ridotto a un mucchio di tessere distaccate. Non si può essere sicuri che tutte le tessere siano state raccolte, anzi considerata d'occhio la quantità del materiale è probabile che ne manchi una notevole parte».

Nonostante che la richiesta del Comune di Spezia si riferisse a più mosaici, il restauratore incaricato dell'Opificio, Alfonso Biliotti, si concentrò solo su uno degli esemplari citati (mosaico n. 4 con raffigurazione di erote), presentando una relazione tecnica con modalità, tempi e costi stimati per l'operazione<sup>17</sup>. Fra le varie soluzioni proposte fu infine deciso di trasferire i frammenti a Firenze (11/07/1960) per svolgere l'intervento presso i laboratori fiorentini.

Sebbene il direttore del Museo spezzino intendesse procedere con una ricostruzione totale del pannello, si valutò invece di intervenire in maniera più cauta, anche in base alle effettive porzioni superstiti<sup>18</sup>. La ricostruzione del tessellato fu infatti limitata alla cornice (evidentemente considerata ricostruibile proprio perché ripeti-

<sup>15</sup> L. Vlad Borrelli, *Il restauro di un mosaico lunense*, cit., p. 153.

<sup>16</sup> D. Alessi, A. Palla, A. Patera, F. Toso, *Vecchi e nuovi restauri dei mosaici della collezione Fabbricotti*, cit., p. 678. Si fa riferimento alla nota sottoscritta dal Direttore della Biblioteca «Ubaldo Mazzini» e Museo Civico della Spezia, Carlo Tivegna, indirizzata al Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure, Lando Bartoli, con oggetto «Restauro dei mosaici pavimentali lunensi del Museo Archeologico, danneggiati per causa bellica», prot. n. 625 del 13/02/1960 (Archivio storico OPD, pos. O2, ins. 067).

<sup>17</sup> Archivio storico OPD pos. O2, ins. 067 (14/03/1960, prot. 178).

<sup>18</sup> Le parti superstiti erano estremamente limitate considerando anche che nel 1956 è indicato come mosaico «distretto»: D. Restagno, *Mosaici di Luni nel Civico Museo della Spezia*, cit., p. 70.

tiva), mentre la parte figurata, quasi completamente mancante, fu riproposta, sulla base della documentazione fotografica antecedente alla guerra, disegnandone i contorni su un fondo di colore neutro [fig. 6]<sup>19</sup>.

Dopo di allora le parti frammentate appartenenti ai mosaici maggiormente compromessi, di dimensioni estremamente variabili, con il tempo si sono confuse e mescolate fra loro rendendo particolarmente complicata l'attribuzione dei singoli frammenti, nonostante i successivi tentativi di riordino da parte del personale afferente al Museo, tant'è che la prima fase operativa per il recente intervento di restauro eseguito sul mosaico n. 2<sup>20</sup> è consistita in una complessa attività di cernita e catalogazione dei numerosissimi frammenti. In questo caso, l'intervento è stato possibile grazie all'ausilio delle nuove tecnologie digitali e all'adozione di soluzioni innovative, che hanno reso possibile il riconoscimento delle porzioni pertinenti e la restituzione della percezione originaria del manufatto.

[Anna Patera]

<sup>19</sup> Lettera del Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure, Lando Bartoli, al Soprintendente alle Antichità di Genova, M. Mirabella Roberti, con oggetto «Mosaico romano del Museo civico della Spezia – Restauro», prot. n. 860 del 6/12/1960 (Archivio storico OPD, pos. O2, ins. 067). Nella nota si spiega che data la difficoltà di procedere ad una ricomposizione totale, si ritiene opportuno che il restauro si limiti «a fissare nella giusta posizione i frammenti residui ed a disegnare nel restante fondo in colore neutro con caratteristiche di sinopia i soli contorni della figura per una comprensione immediata dei frammenti originali».

<sup>20</sup> La progettazione e la prima fase del restauro sono stati svolti nell'ambito di una tesi di laurea condotta presso la SAFS-OPD (A.A. 2018-2019): Arianne Palla, *Intervento conservativo sui frammenti di un mosaico del Museo archeologico della Spezia danneggiato durante la Seconda Guerra Mondiale*; relatore coordinatore: Francesca Toso; relatori: Marco Ciatti, Anna Patera, Andrea Cagnini, Fabio Fratini. Le ultime fasi del restauro e le operazioni di allestimento presso il Castello di San Giorgio sono state condotte dal Settore di restauro Mosaico e commesso: Anna Patera, Ilaria Pennati, Federica Cappelli, Luca Rocchi, Francesca Toso; ricerche d'archivio: Donatella Alessi, Arianne Palla; documentazione fotografica: Marco Brancatelli, Arianne Palla; rilievo fotogrammetrico: Lapo Somigli (Laboratori Archeologici San Gallo); ricomposizione virtuale 3D: Arianne Palla, Mattia Mercante; indagini scientifiche: Andrea Cagnini (Laboratorio Scientifico OPD), Fabio Fratini (ICVBC-CNR di Firenze).

## *Il restauro del mosaico n. 2*

L'intervento ha avuto come obiettivo principale quello di ricomporre la parte ancora esistente del manufatto, identificandone le porzioni superstiti tra i frammenti conservati nei depositi del Museo del Castello San Giorgio, trasportati per l'occasione a Firenze nei laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure.

All'inizio dell'intervento non erano note, né prevedibili con precisione, la natura e la consistenza effettiva di questo materiale, comprensivo di più di duecento frammenti e cinque cassette contenenti principalmente tessere erratiche. Pertanto la prima fondamentale fase dell'intervento è consistita nello studio sistematico e nella catalogazione dell'insieme degli elementi musivi, ciascuno dei quali è stato identificato con una sigla alfanumerica, fotografato, etichettato e collocato in un contenitore appositamente predisposto [fig. 7].

Durante la catalogazione si è operata una prima suddivisione dei frammenti in funzione delle loro dimensioni, ed è stato condotto il rilievo puntuale del loro stato di conservazione. Oltre ad essere coperti da un consistente strato di depositi incoerenti, i frammenti presentavano diversi fenomeni di degrado in atto. In particolare gli strati preparatori erano compromessi da alterazioni strutturali legate a una decoesione delle malte costitutive di entità variabile a seconda della loro tipologia, oltre alla presenza di micro fessurazioni passanti che in alcuni casi ne hanno comportato la rottura. A livello di superficie musiva, i lacerti erano inoltre interessati quasi sempre da lacune, generalmente ubicate in corrispondenza delle file perimetrali, e su diversi frammenti alcune tessere erano totalmente o parzialmente distaccate. Per risolvere questi fenomeni di degrado si è intervenuti con un consolidamento diffuso degli strati preparatori e fissaggi localizzati eseguiti successivamente all'operazione di pulitura condotta su tutti i frammenti [fig. 8].

Al termine della catalogazione è stato possibile procedere con la fase di identificazione dei frammenti effettivamente pertinenti al mosaico n. 2. Le operazioni di cernita si sono avvalse di numerosi strumenti: dall'osservazione autoptica, alle indagini petrografiche per il riconoscimento dei materiali costitutivi, ma di fondamentale importanza è stato soprattutto il rilievo fotogrammetrico tridimensionale attraverso il quale sono stati acquisiti i modelli virtuali dei frammenti [fig. 9].

Le tecnologie digitali hanno permesso di sfruttare al meglio le informazioni ricavabili dall'unico e prezioso documento visivo esistente dell'opera prima del suo danneggiamento, ovvero la fotografia antecedente alla guerra contenuta nel cosiddetto dattiloscritto Fabbricotti [fig. 10]. Il procedimento è consistito nel sistematico confronto per sovrapposizione delle ortofoto dei frammenti con la fotografia storica del mosaico opportunamente raddrizzata<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> A. Palla, L. Somigli, F. Toso, *Virtual reconstruction for a physical restoration: a virtuous appro-*

Parallelamente al procedimento virtuale si è operato un continuo riscontro sui frammenti reali, verificando le indicazioni non sempre univoche suggerite dalla ricomposizione. Attraverso l'integrazione delle informazioni acquisite dall'approccio digitale con l'osservazione diretta dei materiali, è stato possibile collocare, con diversi gradi di certezza, 188 frammenti identificati come pertinenti al mosaico n. 2 [fig. 11].

L'incertezza di alcuni posizionamenti deriva dal fatto che si tratta in larga parte di frammenti di piccole dimensioni (inferiori ai 15 cm), talvolta poco caratterizzati dal punto di vista del tessellato (tessere solo nere o solo bianche), da ricollocare in una decorazione di natura ripetitiva, cioè creata con la ripetizione degli stessi moduli. In questi casi sono stati seguiti criteri metodologici che hanno prediletto l'accostamento ad altri frammenti già ricollocati con certezza, allo scopo di favorire il più possibile la lettura d'insieme.

Al termine della ricomposizione virtuale del mosaico n. 2, è stato possibile avere un'immagine precisa della consistenza materiale superstite dell'opera: in termini di superficie, essa corrisponde a circa il 40% del mosaico originario [fig. 12], con poco meno della metà degli elementi ricomposti in una collocazione certa.

Questa condizione assai significativa ha sollevato il problema della valutazione dello *status* dell'opera, riconducibile a quello di rudere, e intorno a questo riconoscimento si è individuata la questione cardine di tutto il successivo intervento: la riflessione su come gli strumenti metodologici derivanti dalla moderna teoria del restauro, possano essere applicati ad un caso-limite in cui la parte ormai perduta supera per quantità di superficie e per impatto visivo la parte ancora esistente. La riflessione si è tradotta quindi in una valutazione delle possibili scelte metodologiche e tecniche da intraprendere per la ricomposizione fisica dei frammenti, individuando cioè una soluzione che fosse coerente metodologicamente con lo *status* di rudere ma che ne permettesse al contempo la presentazione e la fruizione.

Per restituire un contesto vivo alla materia superstite è stato messo a punto da una parte un sistema di montaggio dei frammenti su un nuovo supporto, e paral-

*ach. The case of a Roman mosaic damaged by World War II bombings*, in CHNT 25, «International Conference on Cultural Heritage and New Technologies», Vienna (4-6 Novembre 2020); D. Alessi, M. Mercante, A. Palla, A. Patera, L. Somigli, F. Toso, *Virtual and material. An integrated approach. The reconstruction of a mosaic damaged by bombing during World War II*, sessione Poster del Convegno «The Fragment in the Digital Age. Opportunities and Limitations of new conservation-restoration techniques», International Conference by the HAWK (Faculty of Architecture, Engineering and Conservation and the Hornemann Institute) in cooperation with the German National Scientific Committee for Conservation-Restoration of ICOMOS and the Verband der Restauratoren e.V. (Association of Restorers), Hildesheim (7-8 Maggio 2021).

lemente un dispositivo che permette di colmare le lacune accompagnando le tracce formali presenti nel tessellato, senza però dissimularne lo stato frammentario [fig. 13].

I frammenti sono stati quindi ancorati in maniera reversibile su un piano rigido, della forma e delle dimensioni originarie del mosaico, predisposto con nastri di fissaggio richiudibili. È stata infatti scelta una soluzione di restauro per così dire «aperto», garantendo la possibilità di reintervenire sulla disposizione dei frammenti, ad esempio nell'eventualità in cui si dovessero ritrovare ulteriori frammenti pertinenti. Non trattandosi di una reintegrazione quanto di una ricontestualizzazione di un manufatto ridotto allo stato di rudere, per il nuovo dispositivo sono stati individuati materiali completamente diversi rispetto a quelli costitutivi del mosaico. Sfruttando ancora una volta le potenzialità delle tecnologie digitali, è stato progettato un pannello rigido sagomato in maniera tale da accostarsi precisamente ai contorni dei frammenti, colmando gli spazi vuoti tra essi. Su questo pannello è stata stampata una restituzione grafica semplificata della composizione decorativa [fig. 14].

È dunque grazie alle attuali tecnologie digitali e ai nuovi materiali disponibili, che si è riusciti a condurre a compimento un intervento giudicato in passato problematico e, grazie ad approfondite riflessioni di ordine teorico e metodologico, a restituire leggibilità ad un'opera gravemente danneggiata dagli eventi bellici.

[*Arianne Palla, Francesca Toso*]

MUSEO LUNENSE "CARLO FABBRICOTTI"



S A L A A.

Fig. 1. Il Museo Lunense «Carlo Fabbricotti» a Carrara.



Fig. 2. I mosaici esposti nel Museo civico della Spezia presso l'ex Convento delle Clarisse.



Fig. 3. I frammenti dei mosaici recuperati dopo il crollo della struttura museale causato dai bombardamenti del 1943.

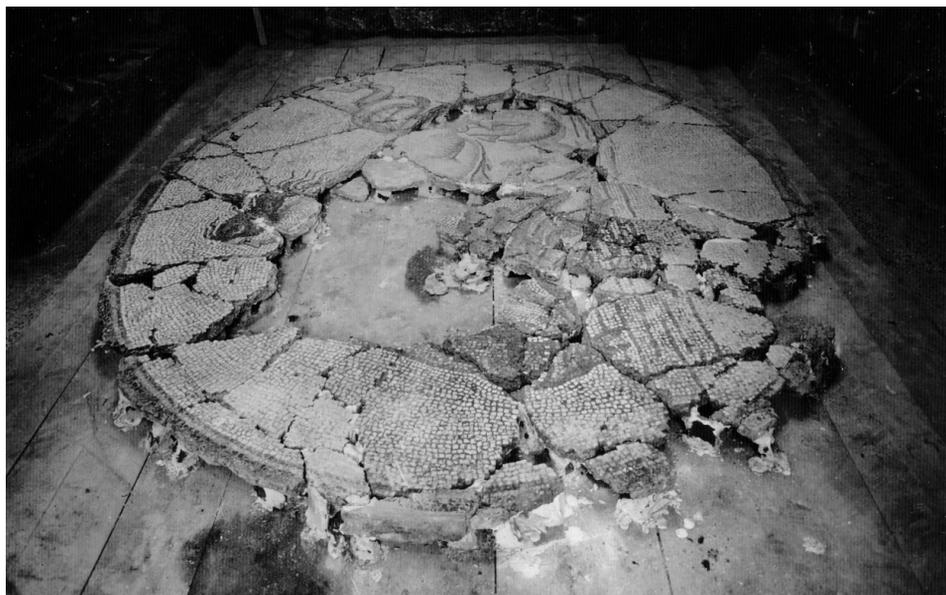


Fig. 4. I frammenti del mosaico con Nereide ricomposti durante il restauro dell'Istituto Centrale del Restauro del 1956.



Fig. 5. I frammenti del mosaico con Nereide dopo il restauro dell'Istituto Centrale del Restauro del 1956.

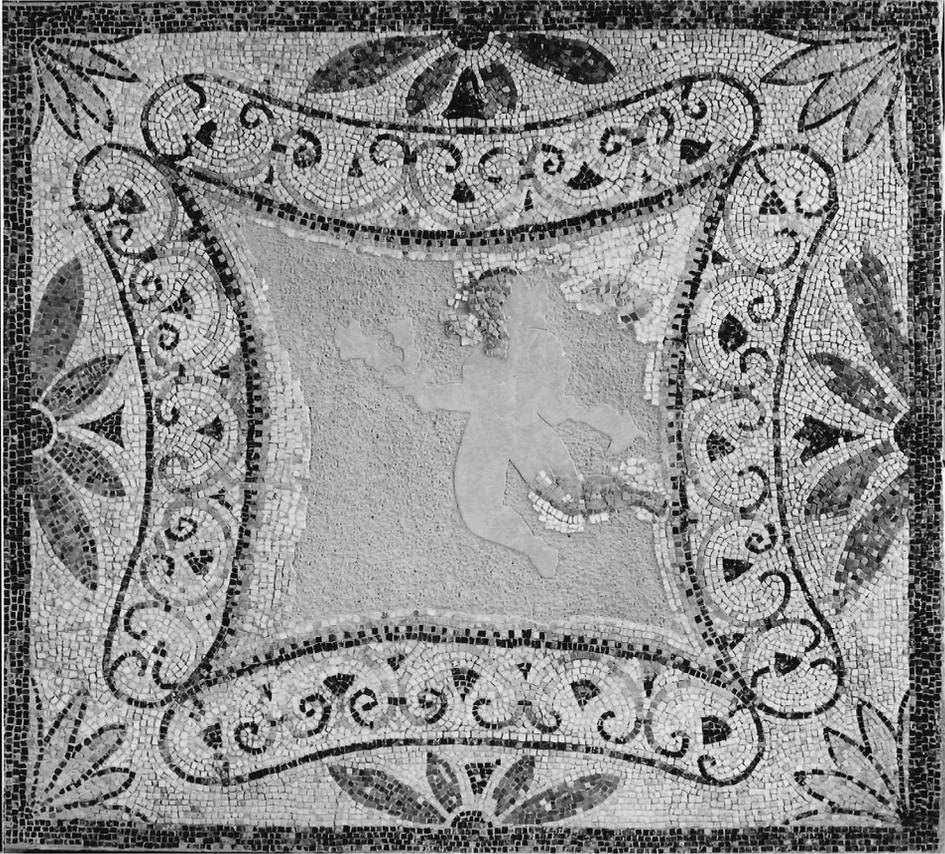


Fig. 6. Il mosaico con erote dopo il restauro dell'OPD del 1961.



Fig. 7. Selezione e catalogazione dei frammenti effettuata all'avvio dell'intervento di restauro.



Fig. 8. Pulitura dei frammenti e rimozione dei depositi incoerenti accumulatisi nel tempo.

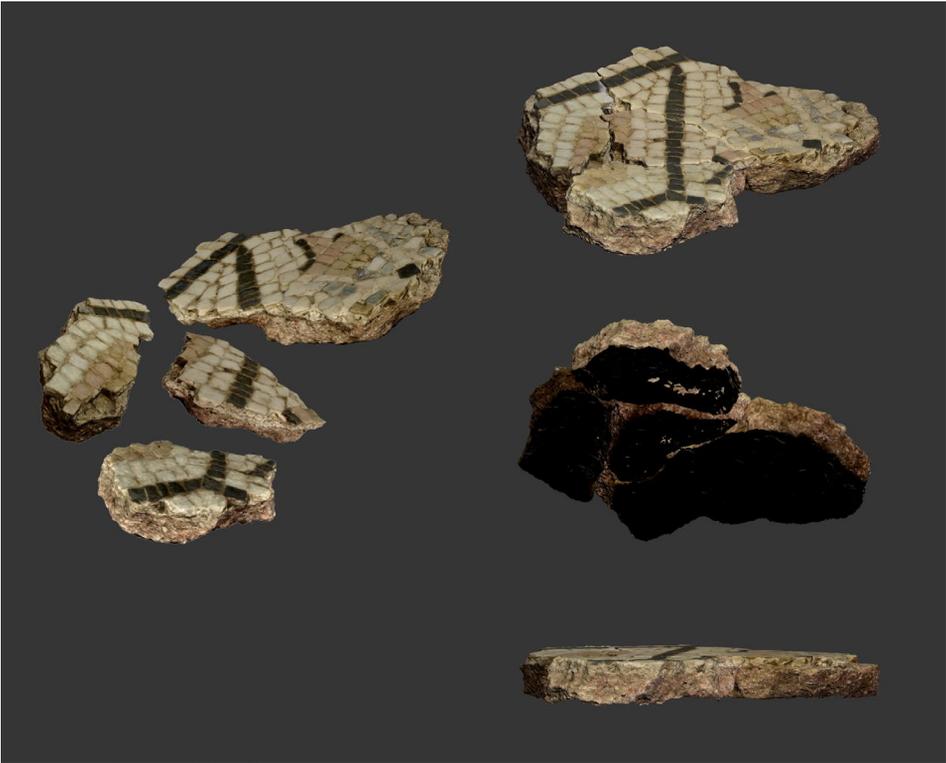


Fig. 9. Modelli virtuali tridimensionali dei frammenti (rilievo fotogrammetrico di Lapo Somigli).

MUSEO LUMENSE "CARLO FABBRICOTTI"



SALA A. = SEZIONE II = MOSAICO N. 2

25

a)

2,53 x 2

Fig. 10. L'immagine del mosaico n. 2 pubblicato nel dattiloscritto di C.A. Fabbricotti, *Alcuni cenni circa il Museo Lunense (privato) «Carlo Fabbricotti» in Carrara*, 1931, p. 45.

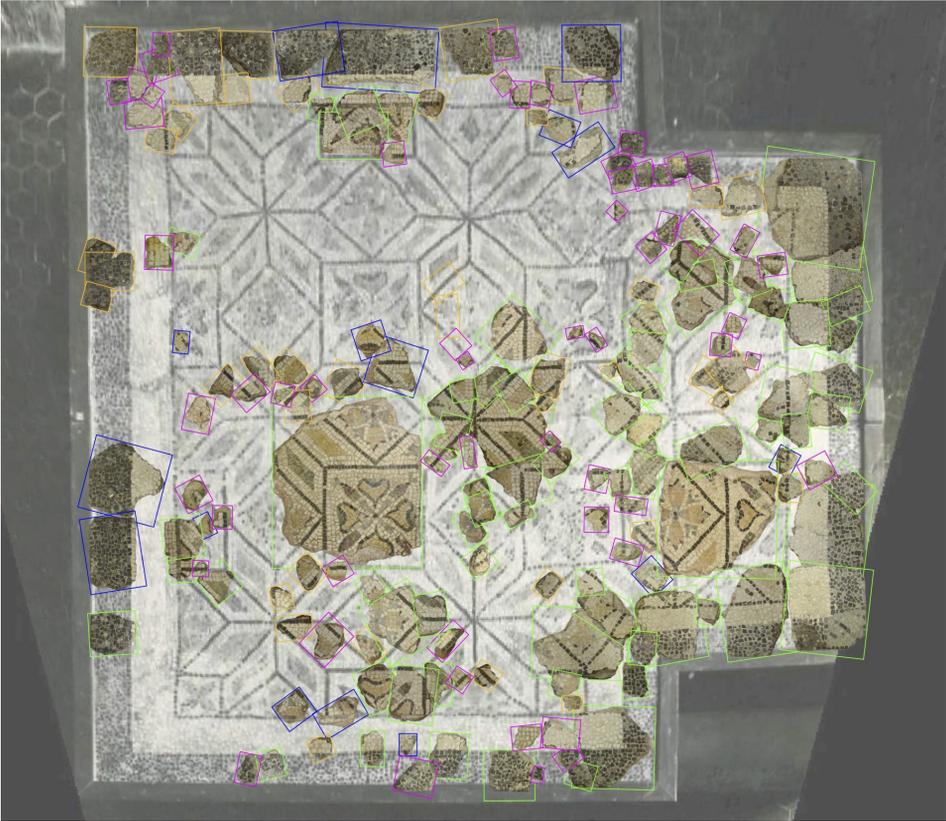


Fig. 11. Ricomposizione virtuale dei frammenti del mosaico.

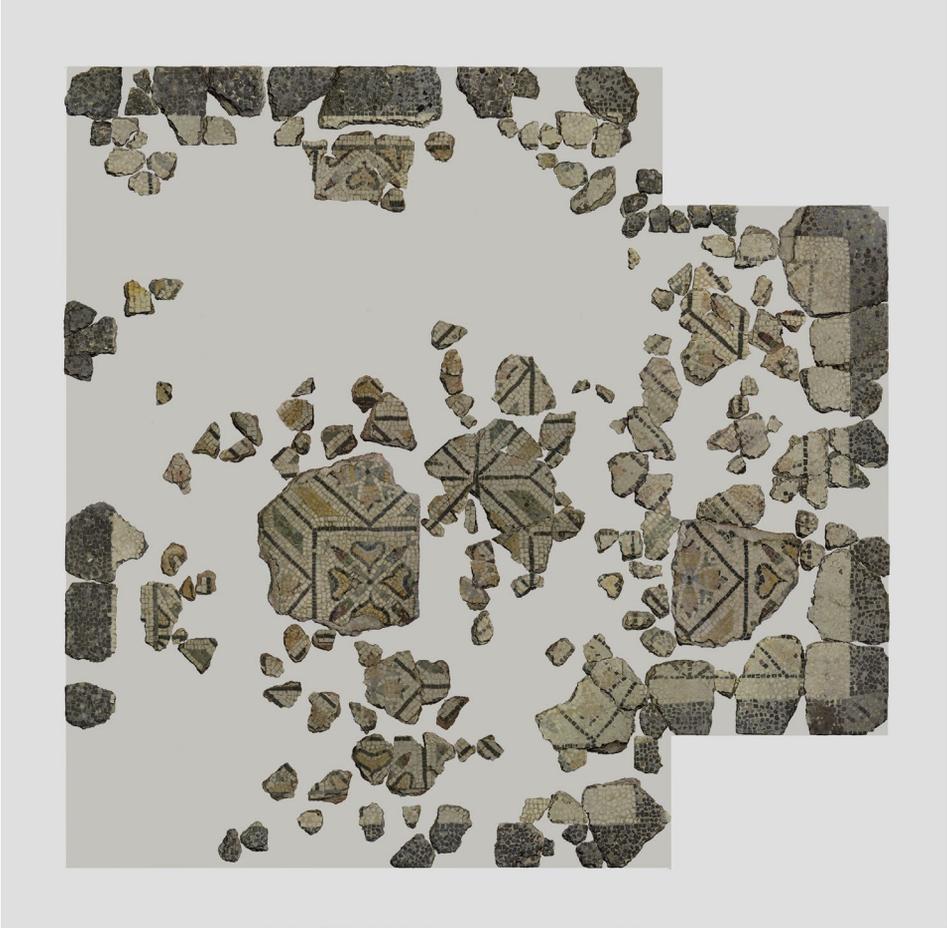


Fig. 12. Rendering della ricomposizione virtuale del mosaico.

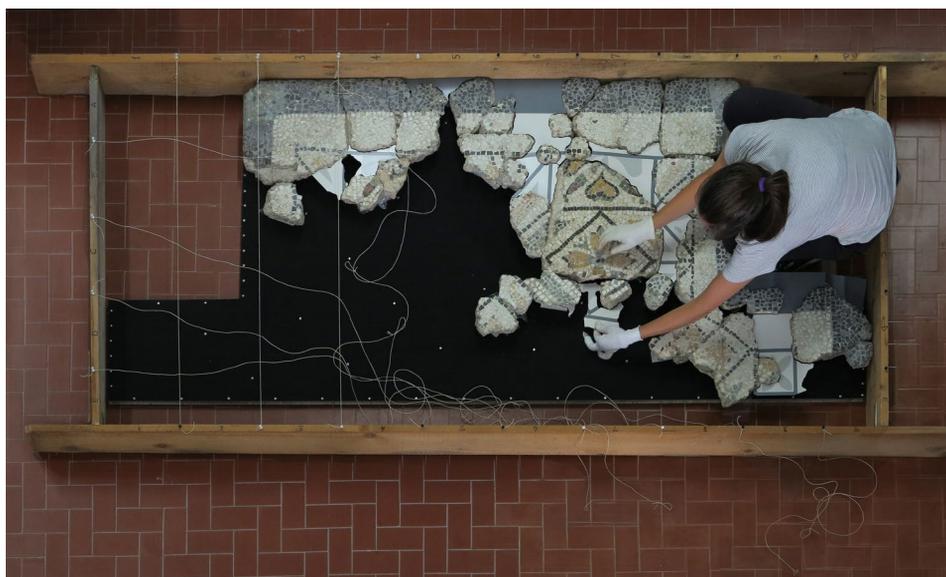


Fig. 13. Prove di ricomposizione del mosaico.



Fig. 14. Il mosaico restaurato per l'esposizione "Trame ricomposte. Il restauro di un mosaico romano danneggiato dopo i bombardamenti sull'ex convento delle Clarisse nella Seconda Guerra mondiale".

### Donatella Alessi

---

Donatella Alessi è nata e lavora alla Spezia dal 2000 dove è assunta come Funzionario per i Beni Culturali destinato al Museo Civico Archeologico del Museo del Castello. Dal 2012 ricopre la posizione organizzativa dei Musei Civici coordinando i servizi educativi.

È in possesso del Diploma di laurea in Lettere Classiche con indirizzo nell'Area delle Scienze Archeologiche conseguito presso l'Università di Pisa, avendo sostenuto una tesi di Topografia antica. Ha conseguito il Diploma nell'anno 2005 del corso di perfezionamento in Didattica Museale presso l'Università degli Studi di Ferrara. Ha partecipato a numerose campagne di scavo in Toscana e in Liguria. Ha svolto ricognizioni storico-archeologiche sul territorio In Toscana, in Liguria e nelle Marche. Ha partecipato o organizzato varie mostre archeologiche, paleontologiche, artistiche, convegni e giornate di studio. Ha al suo attivo varie pubblicazioni e articoli scientifici.

Donatella Alessi was born and has been working in La Spezia since 2000 where she is employed as a Cultural Heritage Officer for the Civic Archaeological Museum of the Castle Museum. Since 2012 he has held the organizational position of the Civic Museums coordinating educational services.

He holds a degree in Classical Literature with an address in the Area of Archaeological Sciences obtained at the University of Pisa, having supported a thesis on ancient topography. He obtained the Diploma in 2005 of the specialization course in Museum Education at the University of Ferrara. He has participated in numerous excavation campaigns in Tuscany and Liguria. He carried out historical-archaeological reconnaissance on the territory in Tuscany, in Liguria and in the Marches. He has participated in or organized various archaeological, paleontological, artistic exhibitions, conferences and study days. He has various publications and scientific articles to his credit.

## Arianne Palla

---

Dopo una laurea triennale in storia dell'arte e archeologia all'Università della Sorbona, Arianne Palla ha conseguito il diploma di restauratrice di beni culturali presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze specializzandosi nella conservazione di mosaici, pitture murali, stucchi e materiali lapidei. Risiede attualmente tra Firenze e Parigi, dove lavora come restauratrice indipendente in collaborazione con Enti pubblici e professionisti specializzati. Nutre un particolare interesse per le attività di studio e di documentazione della storia materiale e conservativa delle opere, oltre che per gli aspetti metodologici e tecnici degli interventi di restauro. Nell'ambito del restauro musivo è intervenuta nei cantieri del Battistero di Firenze (2018-21), del catino absidale dell'abbazia di San Miniato al Monte (2022) e della Grotta Pavese Doria a Genova, in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure (2022).

After a three-year degree in art history and archeology at the Sorbonne University, Arianne Palla obtained a diploma in cultural heritage restorer at the Opificio delle Pietre Dure in Florence, specializing in the conservation of mosaics, wall paintings, stuccos and stone materials. She currently resides between Florence and Paris, where she works as an independent restorer in collaboration with public bodies and specialized professionals. He has a particular interest in the study and documentation of the material and conservation history of the works, as well as in the methodological and technical aspects of restoration interventions. As part of the mosaic restoration, it intervened on the construction sites of the Baptistery of Florence (2018-21), of the apsidal basin of the abbey of San Miniato al Monte (2022) and of the Grotta Pavese Doria in Genoa, in collaboration with the Opificio delle Pietre Dure (2022).

## Anna Patera

---

Anna Patera, laureata in lettere classiche con indirizzo archeologico presso l'Università degli studi di Firenze, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in archeologia presso l'Università degli studi di Napoli. Dal 1990 lavora nel Ministero della cultura con compiti di responsabilità presso uffici e musei. Dal 2015 opera presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, istituto ministeriale specializzato nel restauro delle opere d'arte, dove attualmente ricopre i ruoli di direttore del Servizio trasversale materiali archeologici e direttore del Settore di restauro Mosaico e commesso. Dal 2011 è docente presso la Scuola di Alta Formazione, attiva all'interno dell'Opificio. Inoltre, in qualità di vice-direttore della Scuola collabora all'organizzazione e alla gestione delle attività didattiche. Ha coordinato numerosi interventi di restauro ed è autrice di circa cento pubblicazioni in riviste scientifiche, atti di convegni, monografie.

Anna Patera, graduated in classical literature with archaeological specialization at the University of Florence, obtained the title of PhD in archaeology at the University of Naples. Since 1990 he has worked in the Ministry of Culture with positions of responsibility in offices and museums. Since 2015 he has been working at the Opificio delle Pietre Dure in Florence, a ministerial institute specializing in the restoration of works of art, where he currently holds the positions of director of the cross-sectional service for archaeological materials and director of the Mosaic and clerk restoration sector. Since 2011 he has been a teacher at the Scuola di Alta Formazione, active within the Opificio. Furthermore, as deputy director of the School, he collaborates in the organization and management of teaching activities. She has coordinated numerous restoration interventions and is the author of about one hundred publications in scientific journals, conference proceedings, monographs.

## Francesca Toso

---

Francesca Toso, laureata in Storia dell'arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze, nel 2000 si diploma in Restauro dei Beni Culturali presso la Scuola di Alta Formazione e Studio dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze dove si specializza in Restauro e Conservazione di mosaici, commessi in pietra dura e scagliole. Dopo numerosi anni di libera professione con rinnovati incarichi presso il Ministero per i beni e le attività culturali e in particolare presso l'Opificio delle Pietre Dure, dal 2010 è dipendente del Ministero della Cultura e svolge la sua attività all'Opificio nel settore di Restauro di Mosaico e commesso in pietra dura dove, oltre all'attività di restauro e docenza presso la SAFS, si dedica allo studio e alla ricerca nell'ambito della conservazione del mosaico, dell'antica tecnica del commesso fiorentino e della scagliola. È autrice di numerosi contributi scientifici.

Francesca Toso, graduated in Art History at the Faculty of Letters and Philosophy in Florence, in 2000 she graduated in Restoration of Cultural Heritage at the School of Higher Education and Study of the Opificio delle Pietre Dure in Florence where she specialized in Restoration and Conservation of mosaics, hard stone and scagliole mosaics. After many years of freelance with renewed positions at the Ministry of Cultural Heritage and Activities and in particular at the Opificio delle Pietre Dure, since 2010 he has been an employee of the Ministry of Culture and carries out his activity at the Opificio in the Restoration sector of mosaic and hard stone where, in addition to restoration and teaching at the SAFS, he devoted himself to the study and research in the field of mosaic conservation, the ancient technique of the Florentine mosaic and scagliola. She is the author of numerous scientific contributions.



## REFERENZE FOTOGRAFICHE

---

1-5: Archivio storico del Comune della Spezia; 6: Archivio storico OPD; 7, 8, 11-14: Archivio fotografico e dei restauri OPD.



**FUTURA**





## Aggiornamento progetti pluriennali

### ***Dizionario on-line degli scultori e lapicidi del territorio storico della Lunigiana dall'antichità ai nostri giorni***

Si è costituito il **Comitato scientifico esecutivo** del Dizionario >>

È stato predisposto l'**Indice generale delle voci biografiche** >>

Il Dizionario sarà arricchito da una serie di **voci tematiche** >>

Entro la primavera si prevede la pubblicazione delle voci biografiche e dei laboratori storici e attuali riferiti alla **lettera A**.

### ***Archivio Del Medico Sarteschi Staffetti***

Il progetto, che si pone quale primo obiettivo la conservazione e la fruizione del patrimonio dell'archivio privato dell'avv. Andrea Sarteschi Del Medico Staffetti, costituito da oltre duemila unità archivistiche che coprono il periodo XVII-XX secolo, prevede la digitalizzazione e l'inventariazione dei documenti. L'archivio al proprio interno custodisce materiali eterogenei – economici, amministrativi, legali – delle famiglie che, apparentatesi, ebbero un ruolo non secondario sia nell'escavazione che nella commercializzazione dei marmi lungo un ampio periodo storico. Alla digitalizzazione, tuttora in corso, seguirà l'inventariazione dei documenti e l'indicizzazione informatica degli stessi che, a conclusione dell'intero progetto, potranno fornire – insieme ad altre parti di archivi di queste stesse famiglie attualmente custoditi in sedi diverse – una maggior conoscenza del ruolo imprenditoriale ed economico che le stesse ebbero sul territorio.





## SEZIONI DELLA RIVISTA

---

### **Fontes**

---

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

### **Studia**

---

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

### **Fragmenta**

---

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

### **Marmor absconditum**

---

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

### **Museum marmoris**

---

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

### **Futura**

---

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche



# Marmora et Lapidea

## Editorial Team

### EDITOR-IN-CHIEF

**Claudio Paolucci**, Fondazione Franzoni ETS, Genova

### EDITORIAL BOARD

**Andrea Lavaggi**, Biblioteca Franzoniana, Genova

**Massimo Malagugini**, Università degli Studi di Genova, dAD

**Luisa Passeggia**, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

### SCIENTIFIC COMMITTEE

**Leticia Azcue Brea**, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

**Heloisa Barbuy**, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

**Fabrizio Benente**, Università degli Studi di Genova, DAFIST

**Fulvio Cervini**, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

**Maria Linda Falcidieno**, Università degli Studi di Genova, dAD

**Fausta Franchini Guelfi**, Università degli Studi di Genova

**Sabine Frommel**, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

**Cristiano Giometti**, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

**Catherine Guégan**, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

**Andrea Leonardi**, Università degli Studi di Bari, LeLiA

**Juan Alexandro Lima Lorenzo**, Instituto de Estudios Canarios

**Rosa López Torrijos**, Universidad de Alcalá de Henares

**Lauro Magnani**, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

**Katarzyna Mikocka-Rachubowa**, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

**Mario Rizzo**, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

**Carlo Varaldo**, Università degli Studi di Genova, DAFIST

**Caterina Volpi**, Sapienza Università di Roma, SARAS

