

La mostra si inserisce nell'ambito delle celebrazioni per i 500 anni dalla nascita di Giorgio Vasari (1511-2011), ricorrenza che, nel corso dell'anno, è stata oggetto di numerosi eventi culturali italiani e internazionali. L'iniziativa nasce dalla collaborazione tra la Biblioteca centrale della Regione siciliana "A. Bombace", la sezione "Sfera" del Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo, e la Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia, istituzione che custodisce, nella prestigiosa sede di Palazzo Abatellis, due grandi dipinti su tavola di Vasari, costituenti le ricurve parti laterali del trittico della "Caduta della manna", realizzato nel 1545 per il refettorio di Santa Maria di Monteoliveto a Napoli. Le lunette vasariane, esposte in modo permanente dal 2009 ma ancora quasi del tutto sconosciute a studiosi e pubblico, per l'occasione sono state ricollocate secondo gli originari rapporti dimensionali con il perduto quadro centrale e poste in relazione con il disegno preparatorio dello stesso Vasari, oggi custodito presso l'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi. Il percorso analitico, che si è avvalso anche del prezioso contributo di Claudia Conforti, tra le più autorevoli studiose dell'artista aretino, e delle competenze tecniche dell'Associazione Culturale LapiS, è stato svolto secondo tre tematiche connesse alla poliedrica attività vasariana e al suo contesto culturale: la pittura e l'arte del disegno, la produzione letteraria, l'architettura. Al patrimonio pittorico e grafico della Galleria, riconducibile a quella che lo stesso Vasari definisce «maniera moderna», sono stati quindi associati preziosi volumi a stampa, a partire dalla rara edizione del 1568 delle "Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani", e pannelli illustrativi riferiti a opere siciliane di architetti e scultori citati nelle "Vite" vasariane, costituenti alcune delle più pregnanti testimonianze del Rinascimento in Sicilia.

Stefano Piazza è professore associato di Storia dell'architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo. Svolge un'intensa attività di ricerca rivolta prevalentemente all'architettura tra il XVI e il XVIII secolo, i cui risultati sono stati divulgati in numerosi convegni e pubblicazioni. Tra le sue principali e recenti monografie ricordiamo: "Architettura e nobiltà. I palazzi del Settecento a Palermo" (2005); "Dimore feudali in Sicilia tra Seicento e Settecento" (2005); "I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento" (2007); "Le città tardobarocche del Val di Noto nella World Heritage List dell'UNESCO" (2008); "Le ville di Palermo. La nobiltà siciliana dal feudo alla capitale dell'isola (1412-1812)" (2011).

a cura di
Stefano Piazza

GIORGIO VASARI A PALAZZO ABATELLIS

GIORGIO VASARI A PALAZZO ABATELLIS

Percorsi del Rinascimento in Sicilia

Frammenti di Storia e Architettura - D

Frammenti di Storia e Architettura - D (Documenti)
Collana diretta da Marco Rosario Nobile

Comitato scientifico:
Richard Bösel
Erik H. Neil
Luciano Patetta
Arturo Zaragoza Catalán

In copertina: Giorgio Vasari, Caduta della Manna, 1545, lunetta destra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).

Giorgio Vasari a Palazzo Abatellis: percorsi del Rinascimento in Sicilia / a cura di Stefano Piazza. - Palermo : Caracol, 2011.

(Frammenti di storia e architettura ; 11)

ISBN 978-88-89440-73-5

1. Arte - Sec. 16. - Sicilia - Influssi [di] Vasari, Giorgio - Cataloghi di esposizioni.

I. Piazza, Stefano <1964->.

709.45809031 CCD-22

SBN Pal238728

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

© 2011 Caracol, Palermo.

Vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

Edizioni Caracol s.n.c. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail: info@edizionicaracol.it

ISBN: 978-88-89440-73-5

GIORGIO VASARI
A PALAZZO ABATELLIS
Percorsi del Rinascimento in Sicilia

Catalogo della mostra
Palazzo Abatellis 30 novembre - 31 dicembre 2011

a cura di
Stefano Piazza



Edizioni Caracol



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



Università degli Studi di Palermo

Hanno partecipato all'iniziativa:



per la Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis:

Giovanna Cassata, <i>direttore</i>	Vincenzo La Porta
Rosario Barreca	Antonio Lo Cicero
Gero Cordaro	Francesco Manuli
Evelina De Castro	Maria Mattina
Maria Maddalena De Luca	Francesco Orecchio
Angelo Di Garbo	Salvatore Pagano
Giuseppe Di Lorenzo	Bianca Pastena
Antonella Francischiello	Barbara Risica
Valeria Gerbasi	Salvina Sanò
Concetta Greco	Antonino Sciortino
Lorenzo La Mantia	



per la Biblioteca centrale della Regione siciliana "A. Bombace":

Francesco Vergara Caffarelli, *direttore*
Angela Anselmo
Rita Di Natale
Nino Impallari
Maria Rita Lo Bue
Valeria Sideli
Giusy Sparacino
Isidoro Turdo
Maria Carmela Zimmardi



per il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo sezione SfeRA:

Marco Rosario Nobile, *coordinatore della sezione*
Maria Sofia Di Fede
Emanuela Garofalo
Federico Maria Giammusso
Stefano Piazza
Fulvia Scaduto
Domenica Sutura



per l'Associazione Culturale LapiS:
Sebastiano Di Bella, *presidente*
Francesco Mannuccia

Progetto grafico della mostra: Federico Maria Giammusso
Realizzazione dei pannelli, del materiale divulgativo e del video: Graphos Design

La mostra è stata realizzata con il contributo di:

 Banco di Sicilia Unicredit Group (allestimento espositivo)



Associazione Culturale LapiS (pannelli illustrativi, video e materiale divulgativo)

Il catalogo è stato realizzato con il contributo dei fondi dell'Ateneo di Palermo e del Progetto di Ricerca di rilevante Interesse Nazionale (PRIN 2008) coordinatore nazionale prof. Marco Rosario Nobile

Si ringraziano Eric Biagi del Centro culturale francese e Mariella Utili direttore del Museo di Capodimonte

INDICE

Presentazioni

<i>Gesualdo Campo</i>	6
<i>Francesco Vergara Caffarelli</i>	8
<i>Giovanna Cassata</i>	9
<i>Marco Rosario Nobile</i>	10
Giorgio Vasari: un controverso artista dai molti talenti (<i>Claudia Conforti</i>)	11
Le lunette di Giorgio Vasari per il refettorio di Monteoliveto a Napoli (<i>Giovanna Cassata</i>)	17
Giorgio Vasari e la <i>Vita</i> di Antonello da Messina: “l’invenzione” della pittura a olio (<i>Maddalena De Luca</i>)	23
La «maniera moderna» a Palazzo Abatellis. Pittori, contesti e interpreti della parte terza delle <i>Vite</i> (<i>Evelina De Castro</i>)	28
Schede dei disegni (<i>a cura di Antonella Francischiello</i>)	35
L’opera teorica di Giorgio Vasari e dei letterati della corte medicea di Cosimo I. Presenze, diffusione e influssi nella Sicilia di età moderna (<i>Fulvia Scaduto, Emanuela Garofalo</i>)	41
Giorgio Vasari e il suo ambiente nelle cinquecentine della Biblioteca centrale della Regione siciliana (<i>Rita Di Natale</i>)	53
Schede bibliografiche (<i>Maria Carmela Zimmardi, Isidoro Turdo, Angela Anselmo</i>)	55
La Sicilia di Vasari (<i>Marco Rosario Nobile</i>)	65
Antonello Gagini (1478 ca.-1536) (<i>Domenica Sutura</i>)	69
Polidoro da Caravaggio (1499 ca.-1543) (<i>Domenica Sutura</i>)	73
Giovanni Angelo Montorsoli (1507-1563) (<i>Domenica Sutura</i>)	77
Andrea Calamech (1524-1589) (<i>Maria Sofia Di Fede</i>)	81
La fontana Pretoria a Palermo (<i>Maria Sofia Di Fede</i>)	86
La decorazione a intarsio marmoreo (<i>Stefano Piazza</i>)	91



Autoritratto di Giorgio Vasari (da G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568).

Vorrei cogliere l'occasione di questa presentazione istituzionale dell'agile e intelligente catalogo, curato da Stefano Piazza, della mostra organizzata per il quinto centenario dalla nascita di Giorgio Vasari dalla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis con la Biblioteca centrale della Regione siciliana dell'ex Collegio Massimo, diretti da Giovanna Cassata e Francesco Vergara, e il Dipartimento di Architettura della Università degli Studi di Palermo, diretto da Marcella Aprile e qui con il coordinamento di Marco Rosario Nobile, per contestualizzare la donazione da parte di Francesco I di Borbone alla città di Palermo delle due tavole centinate laterali dello smembrato trittico raffigurante la Caduta della manna, dipinto per la grande lunetta ogivale della controfacciata del refettorio del quattrocentesco convento napoletano di Monteoliveto - trasferito nel refettorio nuovo per la trasformazione del primo nel 1688 in sacrestia della annessa coeva chiesa di Sant'Anna dei Lombardi - il cui ciclo decorativo, realizzato negli affreschi parietali e della volta con gli aiuti di Raffaellino del Colle per le figure e Stefano Veltroni per gli apparati, avrebbe procurato all'artista aretino fama e ulteriori committenze, spingendolo a soggiornare a Napoli due anni, così divulgando nel meridione, attraverso le sue opere e la sua presenza, la "maniera moderna" da lui enucleata scrivendo delle Vite di Leonardo, Michelangelo e Raffaello.

Nell'Isola era tempo di risentimento politico e malcontento popolare nei confronti dei sovrani Borbone del Regno delle due Sicilie, fondato da Ferdinando IV di Napoli e III di Sicilia unificando, sul finire del 1816, i due regni, con l'insulare, dopo oltre cinque secoli dalla rivolta antiangioina del Vespro (1282) e dalla pace di Caltabellotta (1302), di nuovo subalterno al partenopeo e definitivamente defraudato di propri ordinamenti e istituzioni. Ferdinando si era trasferito con la corte a Palermo in fuga nel 1799 dalla Repubblica Partenopea e nel 1806 avendogli sottratto il trono prima Giuseppe Bonaparte e poi Gioacchino

Murat; non volendosi piegare alle pressioni inglesi per la concessione della Costituzione nel Regno di Sicilia, al fine di frenare la deriva bonapartista manifestatasi in vari tumulti, William Bentinck, comandante della flotta che lo proteggeva, lo privò nel 1812 dei poteri e insediò vicario generale il figlio Francesco di apparenti tendenze liberali, così ottenendo la promulgazione della Costituzione, la prima europea del XIX secolo, il cui prossimo bicentenario intendiamo celebrare adeguatamente. Reinsediato a Napoli dal trattato di Casalanza del 20 maggio 1815, Ferdinando abrogò l'8 dicembre 1816 la Costituzione e tre giorni dopo l'indipendenza del Regno di Sicilia, annettendolo il 22 al Regno di Napoli e titolandosi "I delle due Sicilie".

La Sicilia, con improvvise divisioni campanilistiche tra le tre principali città, insorse nel 1820; Francesco tornò reggente e il generale Florestano Pepe, liberale e già bonapartista, contenne la rivolta concedendo il ripristino dell'indipendenza e della Costituzione che però non venne riconosciuto dal parlamento napoletano; nel 1821 seguì la rivolta di Catania.

Quando Francesco salì al trono nel 1825, si rivelò continuatore della politica restauratrice del padre e riuscì a mantenere in equilibrio il nuovo Regno, permettendo che continuasse il processo di blanda modernizzazione avviato nell'Isola durante il protettorato inglese, con contenuti progressi in campo economico e culturale tra i quali il potenziamento della "galleria di quadri" del Museo della Università palermitana, cui nel giugno 1827 donò un cospicuo numero di dipinti e di altre opere d'arte, incluse le due tavole vasariane, trasferite da Napoli l'anno successivo.

Desidero sottolineare come la collaborazione tra i due servizi regionali e il dipartimento universitario renda testimonianza della complessità della figura del Vasari pittore, architetto, scrittore e biografo di grande modernità, cui si devono, tra altro, la riproposizione della progettazione unitaria architettonico urbanistica della stoà greca nella strada-corte degli Uffizi, ottenuta dalla ripetizione modulare, con proporzioni straordinarie, della cellula edilizia costituita dai quattro ordini tripartiti dai vuoti delle aperture di portico, ammezzato, piano nobile e coronamento, e architettonico figurativa con le decorazioni fitomorfe a graffito eseguite da Tommaso di Battista del Verrocchio e Alessandro Forzori di Arezzo sul prospetto del palazzo della Carovana in piazza dei Cavalieri a Pisa, nell'ambito della ristrutturazione vasariana operata tra il 1562 e il 1567 dell'eterogeneo Palazzo degli Anziani del Popolo a residenza dell'Ordine Militare dei Cavalieri di Santo Stefano e scuola collegio dei novizi, dal 1864 Scuola Normale Superiore, perpetuata ancora nel 1874 a Catania nel palazzo Ferrarotto di via XX Settembre dal pittore di probabile origine napoletana Alfonso Orabona così aprendo al liberty siciliano, e di non minore importanza, con Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, l'invenzione editoriale del dizionario biografico di personaggi illustri.

Un particolare apprezzamento, infine, per l'articolazione della mostra in sezioni tematiche che, partendo da quella complessità, espongono o documentano il patrimonio pittorico, librario e architettonico della maniera italiana in Sicilia, conservato nel Palazzo Abatellis e nell'ex Collegio Massimo o diffuso nei quattro mandamenti della Palermo storica.

Gesualdo Campo

Dirigente Generale del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali e della Identità Siciliana

La partecipazione della Biblioteca centrale della Regione siciliana alla mostra Giorgio Vasari a Palazzo Abatellis. Percorsi del Rinascimento in Sicilia non è soltanto un convinto tributo all'eccellente artista aretino a 500 anni dalla nascita, nell'ambito di un progetto condiviso con il Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo e con la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. La Biblioteca intende infatti prendere spunto da tale prestigiosa occasione per offrire un saggio della propria funzione istituzionale nello specifico ambito della lettura critica delle fonti storiografiche.

Grazie alla sua storia complessa e stratificata, ricca di acquisizioni e contributi delle più diverse provenienze, questa Biblioteca costituisce infatti, insieme alla Comunale di Palermo, la memoria vivente dell'immenso e profondo intreccio di relazioni culturali che, nel corso dei secoli, la Sicilia ha saputo intessere con altri ambiti nazionali ed internazionali. La continua attività di ricerca che la Biblioteca svolge sul proprio patrimonio sta conducendo ad interessanti risultati relativi alla storia dei fondi posseduti e, talvolta, dei singoli volumi. È vero infatti che opere come quelle qui presentate non sono soltanto pregevoli in sé per qualità editoriale o rarità; esse testimoniano, anche con la storia del singolo esemplare, - riconoscibile da note d'appartenenza, ex libris, eventuali annotazioni manoscritte, rilegature d'epoca posteriore - il livello della circolazione e dello scambio di teorie e ideali, di concetti e influenze che costituiscono la feconda contaminazione che da sempre alimenta la cultura in tutte le sue forme e manifestazioni. Esse vanno dunque valutate, anche al di là dell'intrinseca oggettualità, quali fonti per la storia della nostra cultura – il documentum/monumentum - e come tali, interpretate e descritte. Ai colleghi dell'unità Fondi antichi, che curano quotidianamente questo prezioso patrimonio, va il merito di aver saputo trarre, da ciascuna delle opere esposte, le linee interpretative più idonee a guidare il visitatore in un percorso di lettura individuale e consapevole.

Un indirizzo di attività scientifica e divulgativa che intenda porre la fonte bibliografica e documentaria al servizio della conoscenza diffusa e corretta dei processi culturali, non può che essere condiviso con altri istituti e tra essi in primo luogo l'Università, in quanto sede istituzionale delle attività di ricerca e didattiche, e i Musei, che studiano e conservano preziose testimonianze della cultura e dell'arte.

Il senso della partecipazione della Biblioteca al progetto vasariano è dunque quello di unire ed armonizzare il proprio intervento con i risultati delle ricerche condotte dal Dipartimento di Architettura, nel solco di una collaborazione già in atto da tempo e che sarà a breve sancita ufficialmente tramite un apposito protocollo d'intesa. La contestualizzazione delle opere e degli elaborati nella splendida sala di Palazzo Abatellis che ospita i dipinti di Vasari, contribuisce alla valenza comunicativa dell'esposizione e stimola una più efficace ed immediata percezione dell'eccellente vasariano nelle sue diverse forme espressive.

Forte della positiva esperienza acquisita, grazie alla perfetta sintonia d'intenti e di metodo con i colleghi della Galleria Regionale, autorevolmente coordinati dall'amica e collega Giovannella Cassata, che qui ringrazio, voglio augurarmi che questa Mostra, in cui i dipinti di Giorgio Vasari e i disegni di altri artisti partecipi della "maniera moderna" dialogano con i volumi a stampa che ne diffusero in Europa i concetti e le interpretazioni, costituisca un primo, esemplare, passo per un più stabile e duraturo programma di "ordinaria" convergenza tra gli Istituti responsabili della conservazione e fruizione del patrimonio culturale siciliano.

Francesco Vergara Caffarelli
Direttore della Biblioteca centrale della Regione siciliana "A. Bombace"

La presenza a Palazzo Abatellis di due grandi tavole dipinte da Giorgio Vasari, donate da Francesco I di Borbone per la nascente Pinacoteca della città, ha consentito alla Galleria Regionale di intervenire, insieme alla Biblioteca centrale della Regione siciliana ed al Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo, nel calendario di manifestazioni nazionali ed internazionali organizzate per ricordare l'artista aretino. I due dipinti vasariani, parti di un trittico smembrato proveniente dal refettorio napoletano del convento di Monteoliveto, attendevano da decenni un momento di maggiore riconoscimento e di nuova valorizzazione. In realtà le due grandi tavole realizzate nel 1545 non sono state mai oggetto di grande attenzione. Nel 1988 Vincenzo Scuderi, già direttore della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, scriveva: «le tavole sono ben note alla critica ma poco conosciute dai più»; nel 1999 Pierluigi Leone de Castris di nuovo evidenziava: «poco note sono le tavole integralmente vasariane delle testate minori del refettorio di Monteoliveto»; Teresa Pugliatti, infine, ancora ricercava le cause della inspiegabile vicenda critica che poteva aver contribuito alla mancata valorizzazione delle stesse. L'assenza di notizie sino ad una certa data è stata causata dalle complesse vicende che hanno subito le opere: numerosi trasferimenti, lunghi periodi di deposito, brevi esposizioni in sedi museali diverse e, con probabilità, anche l'assenza del grande quadro centrale, andato disperso, che ne limitava la lettura di insieme.

Oggi la collaborazione tra organismi regionali ed istituti universitari è riuscita ancora una volta a valorizzare il patrimonio dei beni culturali custoditi, agevolando in questo caso la lettura di Vasari architetto, storiografo e pittore. L'opera napoletana di Monteoliveto raffigurante la Caduta della Manna, inserita nel percorso espositivo permanente della Galleria di Palazzo Abatellis, così come scrive Leone de Castris «costituisce un momento effettivamente importante o addirittura determinante per la cultura figurativa di quel periodo, in quanto sintesi di un linguaggio elegante e monumentale della Maniera moderna».

Le due tavole raffiguranti la scena biblica presentano infatti caratteristiche tipiche del manierismo vasariano che recupera forme michelangeloesche dalle linee fluide e dai timbri cromatici intensi. In queste opere vengono documentati anche i pregi dell'opera e le doti dell'artista ideale che lo stesso Vasari esaltava nelle Vite, quali la rapidità di esecuzione (1544-1545) ed il libero impianto iconografico del tema, ottenuto con naturalezza e facilità di esecuzione. Le due parti del trittico del Vasari che giunsero a Palermo nel 1828, purtroppo prive della tavola centrale, pur non caratterizzando la cultura siciliana del periodo, costituiscono una grande occasione per ricostruire l'apporto che uno dei maggiori protagonisti delle vicende artistiche della Firenze dei Medici ha dato al manierismo tosco-romano dell'Italia meridionale. Lo stesso Vasari nella sua autobiografia, affermando quanto abbia inciso nella pittura napoletana, scrive: «Per lo che' mi ingegnai fare di maniera, per quanto si estendeva il mio poco sapere, che si avessero a svegliare gli ingegni di quel paese a cose grandi e onorevoli operare; e questo o altro che ne sia stato cagione, da quel tempo in qua vi sono state fatte, di stucchi e pitture, molte bellissime opere».

Oggi a Palazzo Abatellis, per la prima volta, è stato possibile accostare a fianco delle due tavole l'immagine del disegno preparatorio dell'intero trittico realizzato dal Vasari e custodito a Parigi all'École nationale supérieure des beaux-arts. L'opera evidenzia il passaggio dall'"invenzione" alla libera costruzione pittorica della scena, siglata dalla presenza del suo autoritratto. L'organizzazione dell'evento è

stata possibile grazie alla partecipazione dei colleghi della Biblioteca centrale della Regione siciliana e dei docenti del Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo che hanno contribuito, insieme agli sponsor, all'esposizione di rare edizioni cinquecentesche delle Vite e di pregiate opere di grafica custodite nel Gabinetto di Disegni e Stampe di Palazzo Abatellis.

Giovanna Cassata

Direttore del Servizio Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

La concomitanza del quinto centenario dei natali di Giorgio Vasari con il centocinquantesimo dell'alba della nazione assume per tutti noi un significato suppletivo. Come poche altre personalità del nostro Rinascimento, la figura di Giorgio Vasari appare, ancora oggi, riflettere molteplici cose: la forza, l'evidenza, le contraddizioni e persino i lati oscuri di una civiltà che è nata, si è diffusa nella penisola e ha saputo conquistare il mondo occidentale.

Non è una esagerazione considerare, come del resto molti critici hanno già fatto, il maestro aretino uno dei "padri nobili" della cultura italiana. Basterebbe questa riflessione per spiegare il senso più profondo di una mostra che lega insieme il celebratore di una epopea artistica insuperata e una regione apparentemente aliena, lontana dal coro, come la Sicilia del Cinquecento. In tempi in cui il mito dell'identità sembra diventato un'espressione d'ordine, che inevitabilmente costruisce frontiere, ripensare a Vasari e al suo ruolo permette di rammentare ancora una Sicilia plurale, meno chiusa, nostalgica o autoreferenziale di quanto molti concepiscono. Una Sicilia che non ha paura delle differenze e non si trincerava dietro esse.

Così è, per esempio, nelle fontane isolate - quelle messinesi di Montorsoli o quella incredibile che occupa la piazza Pretoria di Palermo - nelle opere di un maestro che apprezzo particolarmente, come Antonello Gagini, che può cogliersi la sfida che il Rinascimento ancora lancia, la massima, che, rischiando la banalità di una semplificazione, tutti conoscono: guardare al passato per progettare il presente e il domani.

E se il futuro è certamente il nodo che di questi tempi ci assilla, la collaborazione fruttuosa, veloce e produttiva tra istituzioni regionali, universitarie e private, ma persino i rapporti umani che questa partecipazione ha costruito segnano una buona ragione per continuare il nostro lavoro con fiducia.

Marco Rosario Nobile

Professore Ordinario, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo

Claudia Conforti

GIORGIO VASARI: UN CONTROVERSO ARTISTA DAI MOLTI TALENTI

Pittore, architetto, incisore, storiografo, memorialista e cortigiano: Giorgio Vasari (1511-1574), nativo di Arezzo, forma il suo sfaccettato estro artistico nei più vivaci ambienti artistici italiani del Cinquecento. Venezia, Bologna, Napoli, ma soprattutto Roma e Firenze, sono le città dove si forma e si afferma la sua fortuna artistica, letteraria e cortigiana. Le sue peregrinazioni, tipiche del nomadismo artistico rinascimentale, seguono gli incarichi di dipinti devozionali, affreschi celebrativi, scenografie per commedie e cerimonie politiche e, verso la metà del secolo, architetture. Tali commesse provengono invariabilmente da committenti di origine toscana, anzi meglio, aretina e fiorentina. Letterati, come Pietro Bacci detto Aretino; banchieri, come l'aretino Francesco Leoni, che lo ospitò a Venezia; Tommaso Cambi, amministratore dei D'Avalos, per cui operò a Napoli; il colto Bindo Altoviti, antimediceo, membro del patriato fiorentino presso cui abitò nel palazzo in Banchi a Roma. Nobili religiosi, come il cosmografo e letterato Miniato Pitti, abate del convento olivetano di San Miniato a Firenze, che ne caldeggia fin dal 1530 l'attività di pittore nei numerosi conventi dell'ordine, ivi incluso quello di Napoli (1544-45), per il cui refettorio Vasari dipinse le due grandi lunette laterali della *Caduta della Manna*, donate alla città di Palermo nel 1827 da Francesco I di Borbone. Tutti gli ingaggi di Vasari, non solo nelle città capitali, ma anche in centri minori quali Rimini, Ravenna, Camaldoli, Cortona, Pisa, Pistoia e Arezzo sono promossi da amici e da conoscenti toscani, che vanno dal monaco camaldolese Silvano Razzi al papa Giulio III del Monte (1550-1555) di Monte San Savino, fino al duca poi (1569) granduca Cosimo I de' Medici (1537-1574). Con quest'ultimo stabilirà un sodalizio ventennale, fondato sulla sintonia di intenti e la reciproca stima, che guiderà la rifondazione architettonica e urbana di Firenze, incentrata sul sistema monumentale palazzo Vecchio-Uffizi-palazzo Pitti, e il rinnovamento delle altre città della Toscana medicea. In questo quadro, sostanzialmente toscanocentrico, fanno eccezione le opere eseguite a Roma per il Vicecancelliere Alessandro Farnese (1520-1589), cardinal nipote di Paolo III Farnese (1534-1549) e arcivescovo di Monreale, nella sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, i cui affreschi, completati tra luglio e novembre 1546 celebrano, attraverso le funzioni dell'ufficio della Cancelleria, la politica del pontefice regnante.

È impossibile distinguere nella vita di Vasari i suoi diversi e variegati talenti: l'intima commistione tra l'artista, il letterato, lo storico e il cortigiano imprime all'esistenza medesima dell'aretino un'eccezionale carica dimostrativa. La sua strabiliante ascesa, da umile provinciale a primo artista di corte del duca Cosimo I de' Medici, assurge a un significato esemplare, che avrà ricadute epocali sulla figura dell'artista nella società europea. Senza Vasari, storico delle arti e dei loro artefici e, non casualmente, tenace promotore dell'Accademia Fiorentina dell'Arte del Disegno (1563), probabilmente non sarebbero nate e prosperate le Accademie artistiche, che hanno impresso un formidabile impulso sia all'insegnamento delle arti che all'affrancamento dell'artista dalla dimensione fabbrile e artigiana. E anche la storia dell'arte avrebbe avuto destini incerti e strumenti non acuminati senza l'imponente azione storiografica di Vasari, che ha fissato canoni narrativi, valutazioni critiche e metodi di indagine per lo studio e

la comprensione del fare artistico. Resta il fatto che le nostre conoscenze del Rinascimento fiorentino (e non soltanto) dipendono in grande parte dalle *Vite* degli artisti vasariane, che hanno forgiato uno schema illustrativo e una griglia cronologica che ha conformato fino a oggi la storiografia delle arti.

Tra le fonti della biografia di Giorgino d'Arezzo (come egli soleva firmarsi), si situano in primo luogo proprio le due redazioni delle *Vite*: la Torrentina (1550) che, intitolata *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, prende nome dallo stampatore ducale Lorenzo Torrentino. Tripartita per età, in analogia con il ciclo della vita dell'uomo, essa attribuisce a Firenze la rinascita moderna dell'arte, che raggiunge l'apogeo nella terribile immensità di Michelangelo Buonarroti (1475-1564): genio fiorentino e sommo artefice romano, unico vivente degno di figurare tra gli innovatori.

Nel 1568, all'apice di una carriera che illumina la corte di Cosimo I, Vasari licenzia la seconda edizione delle *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*: più panoramica e autobiografica, è detta giuntina dai Giunti, stampatori ducali. Corredata da xilografie dei ritratti degli artisti, include biografie di viventi, artisti dell'Accademia Fiorentina, ivi compreso l'autore. Utili informazioni si traggono poi dal corposo epistolario che, disseminato tra la casa dell'artista in Arezzo, la Pierpont Morgan Library di New York, l'Archivio di Stato e le biblioteche storiche di Firenze, è stato in buona parte pubblicato da Karl Frey tra il 1923 e il 1930; dalle *Ricordanze*, dove Giorgio registra i suoi emolumenti d'artista a partire dal 24 agosto 1527, data che coinci-



Giorgio Vasari, Cosimo I tra letterati e artisti, 1556-1559 ca., (Firenze Palazzo Vecchio).

de con la morte per peste del padre Antonio; dallo *Zibaldone*, una raccolta eterogenea di soggetti pittorici, sistematizzata dal nipote omonimo Giorgio Vasari, che nel 1588 pubblica anche i *Ragionamenti*, fittizio dialogo tra l'artista e il principe Francesco de' Medici, figlio ed erede di Cosimo I sui torrenziali cicli pittorici celebrativi dei Medici di palazzo Vecchio.

L'infanzia di Giorgio trascorre ad Arezzo, dove è nato il 30 luglio 1511 da Maddalena Tacci e da Antonio, mercante di tessuti, in una casa con laboratorio-magazzino, nella parrocchia della Pieve di Santa Maria, abitata dai Vasari dal Quattrocento, quando vi si trasferisce da Cortona l'avo Lazzaro de' Taldi (1399-1468), sellaio e pittore della cerchia di Piero della Francesca, a quanto attesta enfaticamente il pronipote, che gli dedica una *Vita*. La generazione successiva assume il cognome Vasari, dal mestiere di vasaio di Giorgio (?-1507), figlio di Lazzaro e nonno dell'artista. All'epoca Arezzo è una cittadina dei domini fiorentini, in declino economico; essa tuttavia conserverà un ruolo polare in tutta l'esistenza dell'artista, che si firma sempre con orgoglio: Giorgio Vasari d'Arezzo, ostentando come un blasone la sua nascita provinciale.

Ad Arezzo ha luogo il primo apprendistato artistico di Giorgio nella bottega di Guillaume de Marcillat (1468?-1529), il francese architetto e pittore, autore delle vetrate nel duomo Nuovo cittadino. Contestualmente il ragazzo riceve rudimenti di educazione umanistica da Giovanni Pollio Lappoli detto Pollastra (1464-1540), amico del pittore Rosso Fiorentino e già precettore del celebre Pietro Aretino (1492-1556): la coincidenza varrà a Vasari l'amicizia del temuto poligrafo, "Flagello dei Principi". Ad Arezzo Vasari si misura per la prima volta (1535) direttamen-



Firenze, Uffizi, facciata occidentale, particolare.

te con l'architettura, o meglio con un manufatto intermedio tra l'architettura e l'arredo: il basamento dell'organo del duomo Nuovo, ingenuamente debitore alle sperimentazioni di Michelangelo nella tomba di papa Giulio II della Rovere (1503-13). Nel 1540 con i primi guadagni di pittore, acquista e completa in città, tra gli orti di borgo San Vito (attuale via XX Settembre 55), una piccola ma fastosa dimora con giardino. I leggiadri affreschi (1542-1553) che ne ornano le sale dispiegano una narrazione lieve e distesa che trova nella camera di *Abramo* (la camera nuziale), e soprattutto in quella di *Apollo e delle Muse*, accenti di poetica e squisita affabilità. Ad Arezzo Vasari erige per la sua famiglia anche un sontuoso monumento funebre: dapprima ampliando (1559) la cappella avita nella navata destra della Pieve di Santa Maria, poi



Giorgio Vasari, *Lo studio del pittore*, bozzetto per l'affresco della casa Vasari a Firenze (Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi).



Cerchia di Giorgio Vasari, *Lo studio del pittore* (Firenze, Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi).

(1560-64) realizzando una solenne macchina per l'altare maggiore, con i ritratti dei genitori, suo e della moglie Nicolosa Bacci nelle vesti di santi protettori. L'altare è a doppia faccia, così da consentire la celebrazione del rito sia verso le navate, sia verso il coro, allogato nell'abside in conformità con le prescrizioni del Concilio di Trento (1545-1563). Deplorevoli ripristini puristi della Pieve (1863) sono all'origine dello smontaggio dell'altare maggiore e del suo trasferimento nella badia delle Sante Flora e Lucilla, una chiesa aretina radicalmente rimodellata da Vasari a partire dal 1565. Nel medesimo frangente le spoglie dell'artista e dei suoi famigliari andarono disperse nell'ossario comune della Pieve.

Se Arezzo è nido e rifugio, Firenze, scena d'arte e di potere, è il luogo fatale della formazione giovanile, durante la quale l'artista annoda il suo destino alla casa Medici: al cardinale Ippolito, che lo arruolerà nella sua corte romana a fianco del poeta burlesco Francesco Berni, dello storico umanista Paolo Giovio e dell'amico pittore Francesco Salviati. Lo studio, il confronto e l'assimilazione dell'immensa messe di arte antica e moderna concentrata a Roma corredano Giorgio di uno straordinario caleidoscopio iconografico, oltre che di sofisticate strumentazioni tecniche. Il patrimonio conoscitivo è messo subito a rendita in due testi pittorici, rispettivamente per il cardinale Ippolito e per papa Clemente VII Medici: la *Toeletta di Venere* e la *Battaglia tra fauni e satiri*, opere di grande fortuna collezionistica. Della prima l'artista replicherà più volte il soggetto: per Luca Torrigiani nel 1558, per Jacopo Capponi nel 1559, per la vetrata nello scrittoio di Calliope a palazzo Vecchio, dove la pittura è eseguita da Gualtieri d'Anversa (1558).

A Roma Vasari, forte delle conoscenze dell'architettura antica e moderna della città dei papi, coglie anche il primo significativo successo in architettura con la costruzione della straordinaria cappella Del Monte, edificata nel transetto destro di San Pietro in Montorio per il papa Giulio III Del Monte (1550-1555), in stretta collaborazione con Bartolomeo Ammannati e sotto la guida di Michelangelo. La lezione e la collaborazione dei due artisti fiorentini arricchisce tutta l'azione di architetto di Giorgio: se Ammannati sarà il suo sodale collaboratore nelle grandi opere al servizio del duca - da palazzo Vecchio all'innovativa fabbrica degli Uffizi, da Pitti alla cupola gonfiante della chiesa dell'Umiltà di Pistoia -, Michelangelo rimane fino alla fine il suo riferimento costante e il suo nume ispiratore. Egli ha modo di esprimere la sua sconfinata ammirazione per il mirabile genio sia nelle *Vite*, di cui Michelangelo è apice e misura delle arti, sia ponendo il grande artista al vertice ideale dell'Accademia del Disegno, di cui il Buonarroti è nominato Principe ("in contumacia", poiché non tornerà mai a Firenze), secondo solo a Cosimo de' Medici; sia infine tributandogli (1564) esequie regali e innalzandogli nella navata destra di Santa Croce a Firenze un monumento funebre il cui solenne sfarzo è degno di un principe di sangue.

Nel 1574, a dieci anni di distanza dalla morte di Michelangelo, muore Cosimo I, nominato finalmente granduca alla fine del 1569 e incoronato a Roma da Pio V nel febbraio del 1570. Pochi mesi dopo anche Giorgio segue nel mondo delle ombre il suo committente, mecenate e amico, lasciando incompiuta l'ultima impresa: il titanico affresco dell'intradosso della cupola di Santa Maria del Fiore di Filippo Brunelleschi, che verrà eseguito da Federico Zuccari.

Nota bibliografica

Su Giorgio Vasari e la sua opera si rimanda ai seguenti contributi: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (1550 e 1568), in *Le Opere*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885; P. Barocchi,

Vasari pittore, Milano 1964; T.S.R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Washington 1979; E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980; P. Barocchi, *Studi vasariani*, Torino 1984; L. Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989; J. Albrecht, *Le case di Giorgio Vasari ad Arezzo e Firenze*, in *Case d'artista. Dal Rinascimento a oggi*, a cura di E. Hüttinger, Torino 1992, pp. 75-92; L. Borri Cristelli, *Giorgio Vasari e il Tempio Sacratio di Santo Stefano della Vittoria*, in *La fortuna di Cosimo I. La battaglia di Scannagallo, catalogo della mostra (Foiano della Chiana, Lucignano, Marciano della Chiana, 28 agosto-30 ottobre 1992)*, Arezzo 1992, pp. 111-137; C. Conforti, *Vasari architetto*, Milano 1993; L. Satkowski, *Giorgio Vasari Architect and Courtier*, Princeton (N.J.) 1993; C. Conforti, *Gli Uffizi: progetto e cantiere della fabbrica dei XIII Magistrati*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», XXVIII, 1994-1995, pp. 38-46; *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto, 1511-1592*, atti convegno (Firenze-Lucca, 1994) a cura di N. Rosselli Del Turco, F. Salvi, Firenze 1995; P.L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven-London 1995; C. Acidini, *Vasari's Last Paintings: The Cupola of Florence Cathedral*, in *Vasari's Florence. Artists and Literati at the Medicean Court*, Cambridge 1998, pp. 238-252; L. Fairbairn, *Italian Renaissance drawings from the collection of Sir John Soane's Museum*, London 1998; A. Payne, *Vasari, architecture, and the origins of the historicizing art*, «RES», XL, 2001, pp. 51-76; F. Funis, *Scavalcando il fiume: la costruzione del corridoio vasariano, Firenze 1565*, in *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, a cura di C. Conforti, A. Hopkins, Roma 2002, pp. 58-75; M. Rosen, *Don Miniato Pitti and the Second Life of a Scientist's Tools in Cinquecento Florence*, «Nuncius. Annali di Storia della Scienza», XVII, 2, 2003, pp. 3-23; C. Conforti, «...Tredici edificii l'un con l'altro continovati...»: la costruzione degli Uffizi di Giorgio Vasari (1559-1579), in *Cantiere Uffizi*, a cura di R. Cecchi, A. Paolucci, Roma 2007, pp. 363-374; F. Funis, *Il corridoio vasariano: idea, progetto e cantiere*, ivi, pp. 377-391; C. Conforti, *Giorgio Vasari*, Milano 2009; A. Fenech Kroke, *Un théâtre pour 'La Talanta': Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato' de 1542*, «Revue de l'art», CLXVIII, 2010, pp. 53-64; P. Leone de Castris, *Vasari a Napoli in Vasari a Napoli: I dipinti della sacrestia di San Giovanni a Carbonara: il restauro, gli studi, le indagini*, catalogo della mostra (Napoli 2010-2011) a cura di I. Maietta, Napoli 2010, pp. 19-22; *Acqua, pietra, fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011) a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011; *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011) a cura di C. Conforti, F. Funis, F. de Luca, Firenze 2011; C. Conforti, F. Funis, *Dalla Pubblica Comodità alla Pubblica Utilità: un caso di esproprio nella Firenze del Cinquecento*, in «Urbanistica», CXLV, 2011, pp. 77-81.

Giovanna Cassata

LE LUNETTE DI GIORGIO VASARI PER IL REFETTORIO DI MONTEOLIVETO A NAPOLI

Il 20 novembre 1544 Giorgio Vasari, condotto a Napoli da Gianmatteo d'Aversa, generale degli Olivetani, e con la forte spinta di Don Miniato Pitti, suo grande estimatore e protettore, sottoscriveva un contratto con i monaci del convento napoletano di Monteoliveto per decorare il refettorio di impianto tardogotico.

Vasari, artefice delle principali imprese decorative del tempo, così come si può vedere a San Michele in Bosco a Bologna, doveva realizzare nel refettorio napoletano un grande ciclo decorativo che nel suo aspetto iconografico avesse un forte intento didattico e morale.

Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari, nella propria autobiografia dove descrive il suo lavoro, così scrive: «Vi feci sei tavole ad olio, alte sette braccia, cioè tre per testata. In tre, che sono sopra l'entrata del refettorio, è il piovere della manna al popolo ebreo, presenti Mosè ed Aron, che la ricogliono, nel che mi sforzai di mostrare nelle donne, negli omini e nei putti, diversità d'attitudini e vestiti e l'affetto con che ricogliono e ripongono la manna, ringraziandone Dio [...] nella testata che è a sommo è Cristo, che desina a casa di Simone [...] La volta, anch'essa divisa in tre parti era decorata con scene ed immagini della Fede, della Religione e dell'Eternità con le Virtù intorno».

Mentre è documentato che per la decorazione della volta Vasari si avvale di collaboratori, per le opere pittoriche delle testate minori del refettorio realizzò da solo le sei tavole dipinte giuntate a formare due grandi lunettoni.

Oggi le grandi tavole, parti superstiti dei due trittici che impreziosivano le pareti corte del refettorio di Monteoliveto con personaggi e scene bibliche, si trovano esposte due al Museo di Capodimonte e due alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. I quadroni centrali sono andati dispersi ed i soggetti sono a noi noti soltanto per i disegni preparatori realizzati dallo stesso Vasari che si trovano custoditi, rispettivamente, la parte relativa alla *Cena* al Rijksmuseum di Amsterdam e la parte relativa alla *Caduta della Manna* all'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi.

Le complesse e comuni vicende storiche di queste opere, smembrate e parzialmente disperse nell'Ottocento e più volte trasferite, sono state ampiamente indagate da Pierluigi Leone de Castris e da Teresa Pugliatti. Il primo con attenti studi critici sull'intera attività vasariana a Monteoliveto, la seconda con una indagine storica finalizzata a ricostruire l'arrivo delle opere a Palermo.

Ambedue lamentano che opere così importanti fossero non solo poco note alla critica contemporanea, ma sconosciute a molti nonostante, come afferma Teresa Pugliatti, i dipinti siano strettamente correlati con gli eventi culturali e politici di Napoli e di Palermo e con l'istituzione delle due grandi realtà museali: Capodimonte e Abatellis.

I dipinti, completati da Vasari nel 1545, dopo soltanto un anno dall'incarico avuto dai monaci olivetani, alla fine del XVI secolo vennero trasferiti dalla collocazione originaria del vecchio refettorio ad uno nuovo fatto costruire dall'abate Chiocca nel quarto chiostro di Monteoliveto.

Vi rimasero certamente sino al XVIII secolo in quanto il Celano, nel 1692, e il Sigismondo, nel 1788, le segnalano in quella nuova sede.

Nell'Ottocento, con la spoliazione di chiese e monasteri, le grandi composizioni pittoriche di Monteoliveto andarono ad arricchire le collezioni dei reali borbonici.

Nel 1802, dall'inventario delle opere di proprietà reale, redatto dal cavaliere Venuti, su incarico del re, si apprende che i due trittici ancora completi sono custoditi nella Reale Galleria di Palazzo Francavilla, residenza temporanea dei reali prima di Capodimonte.

La notizia sulla scomparsa delle due tavole centrali è ancora incerta, in quanto per lavori al palazzo del principe di Francavilla vennero trasferite nel deposito del convento di Santa Maria Maggiore a Napoli. In seguito, le tre tavole raffiguranti la *Cena* rimasero a Napoli nel Real Museo Borbonico, sicuramente sino al 1852, le tavole della *Caduta della manna*, invece, erano già prive del quadro centrale quando, il 9 gennaio 1828, arrivarono a Palermo. Queste furono donate alla città da Francesco I di Borbone per la nascente pinacoteca, insieme ad un consistente numero di dipinti, ma giunsero in cattivo stato di conservazione e probabilmente non furono adeguatamente apprezzate dalla Deputazione siciliana per il loro reale valore.

Vasari aveva voluto raffigurare nel grande trittico uno dei soggetti canonici usato per la decorazione dei refettori monastici: la scena biblica della caduta della manna, considerata il nutrimento celeste.

Per rappresentare il grande tema biblico, l'artista aveva impiantato nelle tre tavole una scena piena di personaggi: a destra, in primo piano, Mosè dalla possente corporatura che indicava la caduta della manna ad un gruppo di figure fra le quali è stato individuato l'autoritratto del Vasari e con probabilità anche i ritratti di Raffaellino del Colle e di Stefano Veltroni, suoi col-



Giorgio Vasari, *Caduta della Manna*, 1544-45, disegno preparatorio, penna, inchiostro bruno e acquerello bruno su tracce a pietra nera, mm 245x395 (École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, EBA 1629, fotografia di Jea-Michel Lapellerie).

laboratori nella decorazione del refettorio; a sinistra numerosi uomini, donne e fanciulli nell'atto di raccogliere e riporre con cura la "sostanza divina" entro preziosi recipienti di gusto classicheggiante. Nella tavola di centro, andata dispersa, come si evince dai documenti storici e dal disegno preparatorio di Parigi, vi erano Mosè ed Aronne che assistono alla caduta della manna tra una folla di personaggi.

Francesco I aveva inviato a Palermo le due grandi parti a forma di spicchi che documentavano il linguaggio del manierismo fiorentino alla "maniera moderna" che l'artista aretino aveva portato a Napoli e che fortemente aveva influenzato la cultura tardo cinquecentesca.

Le opere inizialmente furono inventariate e custodite al Museo di Antichità e Belle Arti della Regia Università degli Studi, che aveva sede a San Giuseppe dei Teatini, ma nel 1866 l'intero patrimonio artistico del Museo Regio venne trasferito nella nuova sede del Museo Nazionale all'Olivella e i due grandi dipinti vennero esposti, ma «senza grande rilievo» nella sala D dedicata alle "scuole non siciliane".

Gli spostamenti delle opere non erano ancora conclusi perché nell'ambito di una nuova organizzazione espositiva del Museo Nazionale, in assenza di spazi, vennero cedute nel 1927 in deposito al Museo Diocesano di Palermo, dove monsignor Pottino, questa volta riconoscendone un maggior valore, le inserì nella "sala del Vasari". L'arrivo delle opere del Vasari alla Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, sede museale inaugurata nel 1954, ove doveva confluire tutto il patrimonio artistico medievale e moderno del Museo Nazionale, avviene soltanto nel 1988 dopo un necessario intervento di restauro curato dalla Soprintendenza ai Beni Culturali di Palermo.

Le tavole, che avevano recuperato gli originari timbri cromatici corposi, tipici del manierismo di matrice toscano-romana, vennero inserite nei registri inventariali ed esposte al museo in occasione della mostra *Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, restando tuttavia ancora in attesa di spazi idonei per l'esposizione permanente.

Dal 2009, con l'apertura delle nuove sale dell'ala settecentesca della Galleria di Palazzo Abatellis, che ne hanno ampliato il percorso espositivo, le grandi tavole dominano lo spazio ove sono esposte le più significative opere del manierismo di stampo michelangiolesco, presenti nel museo.

Nota bibliografica

Sul trittico di Monteoliveto, oltre alle informazioni fornite da Vasari nella sua autobiografia (G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, VII, pp. 674-675, ed. consultata Newton Compton Editori, Roma 1997), si rimanda ai seguenti contributi: C. Celano, *Bellezze, Antichità, Curiosità della città di Napoli*, [Napoli 1692], Napoli 1970, in particolare pp. 869 e 872; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, Napoli 1788, p. 235; P. Barocchi, *Vasari pittore*, Milano 1964, p. 25; P.F. Pottino, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1969, p. 30; P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'Arte», 12, 1981, pp. 60, 62, 82, 85; T. Pugliatti, *Da Napoli a Palermo: vicende di alcuni dipinti di Giorgio Vasari e di Marco Pino nella storia di due Musei*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 5-6, 1981, pp. 15, 24; V. Scuderi, S. Grasso, *Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, in *Opere d'arte dal XII al XVII secolo*, Palermo 1988, pp. 11, 65, 66; V. Abbate, *Quadriere e collezionisti palermitani del Seicento in Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, a cura di V. Abbate, Milano 1990, pp. 13-57; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, in 1540 -1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 95, 98, 100; C. Cundari, *Il Complesso di Monteoliveto a Napoli*, Napoli 1999, pp. 73-75; P. Leone de Castris, *Le collezioni borboniche e post-unitarie in Dipinti dal XIII al XVI al Museo Nazionale di Capodimonte*, Napoli 1999, pp. 237, 239. Il disegno preparatorio della lunetta raffigurante la *Caduta della Manna*, custodito all'École nationale supérieure des beaux-arts, di Parigi, è citato in P. Barocchi, *Vasari pittore*, cit., alla p. 25 e in P. Leone de Castris, *Le collezioni borboniche...*, cit., alla p. 239.



Giorgio Vasari, Caduta della Manna, 1545, lunetta sinistra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).



Giorgio Vasari, Caduta della Manna, 1545, lunetta destra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).



Napoli, convento di Monteoliveto, refettorio. Saggio ricostruttivo della collocazione originaria del trittico della Caduta della Manna: le lunette di Palazzo Abatellis affiancate al riquadro centrale del disegno preparatorio.

Maddalena De Luca
GIORGIO VASARI E LA VITA DI ANTONELLO DA MESSINA:
"L'INVENZIONE" DELLA PITTURA A OLIO

Le *Vite* di Giorgio Vasari ed in particolare il testo dedicato alle vicende biografiche di Antonello da Messina possono ancora oggi costituire un interessante ausilio didattico utilizzabile quale chiave di lettura per comprendere la complessa formazione artistica dell'illustre pittore siciliano, oltre che alcuni aspetti della tecnica esecutiva adottata.

Numerose le inesattezze e incongruenze cronologiche evidenziate di volta in volta dalla critica nella *Vita* di Antonello, attribuibili per un verso all'oggettiva difficoltà a reperire notizie documentate sull'artista siciliano, dall'altro alle caratteristiche stesse della storiografia artistica cinquecentesca in cui assume un ruolo fondamentale il giudizio dello scrittore che interpreta i fatti narrati secondo il proprio punto di vista.

Solo per citare qualche esempio, non possono prendersi in considerazione le informazioni fornite da Vasari circa la pretesa formazione a Roma o la lunga dimora del pittore a Palermo, di cui non si hanno riscontri documentari; o ancora l'incontro in Fiandra con van Eyck che, com'è noto, muore nel 1441 quando Antonello avrebbe avuto circa 11 anni. Tuttavia, ancora oggi a nostro avviso, la biografia di Antonello risulta ricca di interessanti e significativi spunti critici, utili innanzitutto ad intendere l'incontestabile rapporto con l'arte fiamminga, o comunque d'oltralpe. Lo scrittore aretino, dopo aver riferito le già citate ed incerte notizie sulla dimora di Antonello a Roma e poi a Palermo e Messina, afferma che ad un certo punto l'artista si trovò ad ammirare a Napoli una tavola di Jan van Eyck «dipinta con olii, che si poteva lavare e che reggeva ad ogni percossa [...] e potè tanto in lui la vivacità de'colori e la bellezza et unione di quel dipinto che lasciato da parte ogni altro negotio e pensiero se ne andò fino in Fiandra» (Vasari, p. 362). Dopo essersi fermato a Bruges alcuni anni presso la bottega del pittore fiammingo, Antonello avrebbe trasferito il segreto della nuova tecnica in Italia e precisamente prima a Venezia e da qui, attraverso Domenico Veneziano, a Firenze.

Al di là del supposto viaggio nelle Fiandre, per le successive indagini critiche ha assunto un'indiscussa rilevanza la notizia riferita da Vasari circa il soggiorno di Antonello a Napoli e l'incontro ivi avvenuto con la pittura fiamminga ed in special modo con i capolavori di van Eyck. La testimonianza di Vasari trova peraltro conferma in una importante lettera del 1524 in cui il napoletano Pietro Summonte, relazionando al veneziano Marco Antonio Michiel sul sistema dell'arte a Napoli, attesta che Antonello da Messina svolse un apprendistato presso la bottega di Colantonio (1420 ca.-1470 ca.), pittore napoletano apprezzato presso la corte angioina ed aragonese, conoscitore delle tecniche fiamminghe e sensibile interprete delle influenze franco-iberiche allora confluenti nella città partenopea.

È ormai unanimemente riconosciuto che la cultura pittorica del Regno di Napoli, dal tempo di Renato d'Angiò ad Alfonso V d'Aragona, abbia segnato profondamente la produzione artistica di Antonello; solo per citare un noto raffronto, evidenti tangenze stilistiche e compositive si possono cogliere tra il *San Girolamo nello studio* di Colantonio (Napoli, Museo di Capodimonte), ispirato al perduto *San Girolamo* di van Eyck ed eseguito tra il 1444 e il 1448 per il re Alfonso il Magnanimo,

ed il *San Girolamo* di Antonello. Sempre all'interno della cultura cosmopolita napoletana, accanto a capolavori di van Eyck, ma anche di altri artisti fiamminghi, come Rogier van der Weyden e Petrus Christus, presenti nelle ricchissime collezioni regie (entrambi citati da Vasari nel capitolo XXI delle *Vite* dedicato alla pittura ad olio), Antonello entra in contatto con opere di artisti provenienti da Valencia come Jacomart Baço, o provenienti dalla Provenza, come Bathelémy d'Eyck e Jean Fouquet, a loro volta anch'essi aggiornati interpreti della pittura fiamminga apprezzata per il particolare effetto del colore ad olio in grado di esaltare il verismo di paesaggi e ritratti.

Anche a proposito della tecnica esecutiva di Antonello si è sempre supposta una filiazione da modelli fiamminghi e in tal senso risultano sempre efficaci e per certi versi illuminanti le affermazioni vasariane. Nel citato capitolo XXI delle *Vite* e poi diffusamente trattando di Antonello, Vasari si sofferma sulla tecnica ad olio "scoperta" a suo dire da Jan van Eyck che, dopo varie sperimentazioni e cercando una vernice che potesse resistere al caldo del sole, alla fine «trovò che l'olio di seme di lino e quello delle noci [...] erano più seccativi di tutti gli altri [...] Mescolare i colori con queste sorti d'oli gli dava una tempera molto forte, che secca non temeva l'acqua altrimenti et inoltre accendeva il colore tanto forte che gli recava lustro da per sé senza vernice» (Vasari, p. 360). Oltre alla vantata *firmitas*, la tecnica ad olio conferiva mag-

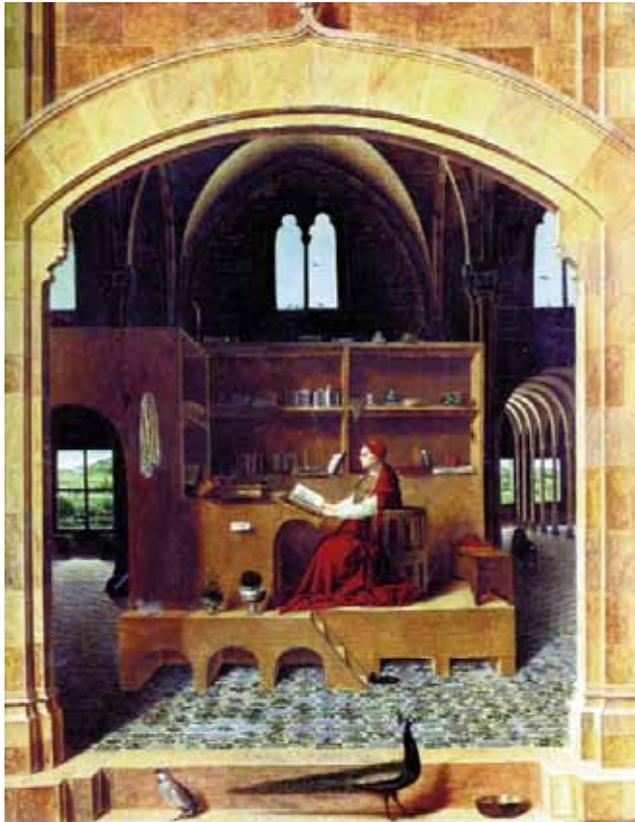


Colantonio, *San Girolamo nello studio*, 1444-1448 ca. (Napoli, Museo di Capodimonte, da Antonello da Messina..., cit.).

giore luminosità e trasparenza alla superficie pittorica, permettendo una straordinaria resa del paesaggio e del dettaglio. Su questo punto così precisa Vasari, peraltro testimone degli eccezionali risultati cui sarebbero pervenuti Leonardo, Raffaello, Michelangelo: «questa maniera di colorire accende più i colori, né altro bisogna che diligenza et amore, perché l'olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e delicato e di unione e sfumata maniera più facile de li altri, e mentre che fresco si lavora, i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente. Et insomma li artefici danno in questo modo bellissima grazia e vivacità e gagliar-dezza alle figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure, e che elle eschino de la tavola» (Vasari, pp. 68-69).

In realtà la presenza di leganti oleosi nella pittura è documentata fin dal medioevo e tra i trattatisti già Cennino Cennini, nel suo *Libro dell'arte* aveva dedicato ben sette capitoli alla pittura ad olio su tavola e su muro, così come Filarete, nel libro XXIV del suo *Trattato di Architettura* redatto a Milano intorno al 1460, riconosceva a van Eyck e Rogier van der Weyden i migliori risultati sull'uso dei colori ad olio.

Sebbene fossero dunque note le diverse proprietà dei pigmenti pittorici ed i leganti oleosi utilizzabili, il testo vasariano ha il pregio di porre l'accento per la prima volta sull'importanza del



Antonello da Messina, San Girolamo nello studio, 1475 ca. (Londra, National Gallery, da Antonello da Messina..., cit.).



Barthélemy d'Eyck, Profeta Geremia, 1443-1445 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, da Antonello da Messina..., cit.).

modus operandi dei fiamminghi e in Italia di Antonello, i quali si orientarono per l'utilizzo progressivamente assoluto ed esclusivo di leganti oleosi in pittura.

«Benchè molti avessino sofisticamente cerco di tal cosa, non però avevano trovato modi, né con vernice liquida, né con altra sorte di olii mescolate nella tempera», spiega Vasari (p. 359) ed effettivamente - come attestano i risultati delle più recenti indagini sulla tecnica esecutiva antonelliana - ciò che Antonello carpisce dai capolavori fiamminghi è il segreto di un metodo e cioè la particolare abilità a stendere, sovrapponendoli, vari strati di colore anche a tempera, alternati a velature con olii diversi scarsamente coprenti, di lino o di noce, in cui sono visibili tutti gli strati, fino alla stesura iniziale. Ma a differenza delle opere fiamminghe, dove la ricerca della verità visiva è assicurata anche da un disegno sottostante molto preciso, nelle tavole di Antonello il disegno è ridotto, limitato spesso al contorno e ad un fine tratteggio per dar luogo alle ombreggiature. L'interesse maggiore dell'artista siciliano è piuttosto rivolto all'equilibrio generale della composizione, alla solidità delle forme e degli spazi e alla modulazione dei piani luminosi, «utilizzando una tecnica di stesura abbreviata e compendiarica che sfrutta malizie tecniche che evitino eccessivi miniaturismi, garantendo una resa perfetta già a breve distanza» (Poldi-Villa, p. 97).

Nota bibliografica

Per la *Vita* di Antonello da Messina, presente in entrambe le edizioni del 1550 e del 1568, in questa sede si è consultata e citata la seguente edizione: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, (edizione torrentiniana) Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986, in part. le pp. 67-69 e 359-364.

Sull'argomento trattato si veda: F. Nicolini, *L'arte Napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925; U. Procacci, *Importanza del Vasari come scrittore di tecnica della pittura*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 35-64; F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977; L. Castelfranchi, *Il problema delle fonti fiamminghe di Antonello*, in *Antonello da Messina*, Atti del convegno (Messina, 29 novembre-2 dicembre 1981), Messina 1987, pp. 21-47; F. Scricchia Santoro, *L'ambiente della formazione di Antonello: la cultura artistica a Napoli negli anni di Renato D'Angiò (1438-1442) e di Alfonso d'Aragona (1443-1458)*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Catania, 27 luglio-15 ottobre 1982) a cura di A. Marabottini, F. Scricchia Santoro, Roma 1982, pp. 61-81; T.H. Borchert, *Antonello da Messina e la pittura fiamminga*, in *Antonello da Messina l'opera completa*, catalogo della mostra, (Roma, 18 marzo-25 giugno 2006), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 27-41; G. Poldi, G.C.F. Villa, *"Cuius pictura est intuenda admirationi"*. Contributo alla comprensione della tecnica di Antonello, in *Antonello da Messina l'opera completa cit.*, pp. 91-113.

Evelina De Castro

LA «MANIERA MODERNA» A PALAZZO ABATELLIS
PITTORI, CONTESTI E INTERPRETI DELLA PARTE TERZA DELLE VITE

A quella che definisce la «maniera moderna» Vasari dedica la parte terza delle *Vite* che si apre con la biografia di Leonardo. Applicando alla partizione della sua opera l'antica metafora delle tre età dell'uomo, la terza è l'età della completezza, poiché vengono ad aggiungersi alla regola, conquista della età precedente, la *licenzia* e la *grazia*. La *licenzia* poté «stare senza fare confusione o guastare l'ordine il quale aveva bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose e di una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava un retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, ch'elle erano fatte, una grazia che eccedesse la misura».

Nella parte seconda ricade la *Vita* di Antonello da Messina. Nella Parte terza - da Leonardo a Raffaello, a Michelangelo, unico fra i viventi cui spetta la *Vita* nella edizione torrentiniana del 1550, fino al Vasari stesso, la cui autobiografia chiude l'edizione giuntina del 1568 - si incontrano gli altri "artefici", una moltitudine di artisti che popola il contesto degli anni in cui visse Giorgio Vasari.

«Fece poi Raffaello per il monasterio di Palermo detto Santa Maria dello Spasmo, de' frati di Monte Oliveto, una tavola d'un Cristo che porta la croce, la quale è tenuta cosa meravigliosa [...] nel qual luogo ha più fama e riputazione che l'monte di Vulcano».

Entro il 1519 giungeva a Palermo l'*Andata al Calvario*, uscita dalla bottega romana di Raffaello e firmata RAPHAEL URBINAS per essere collocata in uno degli altari della chiesa dello Spasimo. Il Vasari dedica all'opera un'ampia descrizione all'interno della *Vita* di Raffaello e ne asserisce, con logico ragionamento, la «fama e riputazione». Nel 1538, Antonello Crescenzo, artista attivo a Palermo, vicino al profilo degli artisti della parte seconda delle *Vite*, ne firmò e datò la copia oggi a Palazzo Abatellis, differita dall'originale di ben venti anni, durante i quali la pittura siciliana fu aperta ad una pluralità di sollecitazioni e presenze dirette di artisti che ridussero la portata di modello esclusivo per la tavola di Raffaello, che pure presentava già elementi della Maniera.

«Portò in Fiandra la maniera italiana»

Il paragrafo dedicato ai pittori fiamminghi fa la sua comparsa nell'edizione giuntina, a testimoniare che nel prosieguo degli anni l'adesione da parte dei pittori fiamminghi alla "maniera moderna" guadagnò evidenza come fenomeno specifico, rispetto agli apporti via via menzionati.

Il percorso attraverso la "maniera moderna" a Palazzo Abatellis può dunque prendere avvio dalla sala XIII, dedicata ai pittori generalmente definiti "fiamminghi" con la evidenza del *Trittico Malvagna*, firmato da Jan Gossaert, («Giovanni di Malengt») che emerge fra coloro che intrapresero la consuetudine del viaggio in Italia col preciso intento di «apprendere la maniera italiana», poiché fu «quasi il primo che portasse d'Italia in Fiandra il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesia». Il *Trittico Malvagna* testimonia tale primato, oggi che le indagini diagnostiche hanno svelato sulle ante esterne i pentimenti e le correzioni sottostanti alle figure di *Adamo*

ed Eva, che Gossaert derivò da Dürer ma tuttavia "italianizzandole" in corso d'opera, regolarizzando le anatomiche e le espressioni, improntandole alla «licenzia e alla grazia» dei maestri italiani della "maniera moderna". Le altre opere della sala restituiscono un quadro d'insieme assai veritiero della prensilità dei maestri fiamminghi dalla pittura italiana di primo Cinquecento: figure monumentali con paludamenti alla maniera antica, architetture classiche, entro la tipologia fiamminga del trittico che ebbe grande fortuna, esportata anche in Italia, ove offrì una occasione divulgativa e meno elitaria della "maniera moderna". Nel paragrafo si cita anche «Piero Coveck», quel Pieter Coeck van Aelst, ai cui modi si collega il trittico con la *Deposizione*, che pure appare il meno "romano" dei trittici esposti.

«La licenzia e la grazia»

Nella sala XIV, la sola in origine dedicata al Manierismo, si prosegue con la pittura fiamminga: dalla *Maddalena*, copia da van Scorel, alla *Madonna col Bambino* in cornice d'ebano intarsiato in



Jan Gossaert, Trittico Malvagna, particolare raffigurante Adamo ed Eva (ante posteriori), 1513-15 (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).



Scuola di Anversa, Trittico dell'Adorazione dei Magi tra i SS. Paolo e Giacomo Maggiore, particolare, anni trenta del XVI secolo (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).

avorio e accostata ai modi di Joos van Cleve o Quintin Metsys per il tono intimo e giocoso e la resa morbida e sfumata, alla *Addolorata*, attribuita ad ambito olandese, queste ultime già registrate nell'antico inventario del Regio Museo come opere di "scuola fiorentina del secolo XVI", a conferma di come, ancora nell'Ottocento, il contributo fiammingo alla Maniera, già intuito dal Vasari, non fosse stato messo a fuoco.

Sul versante italiano, la piccola tavoletta centinata raffigurante la *Madonna in trono col Bambino e San Giovannino*, dono Belmonte, veniva incamerata alle pubbliche collezioni nel 1822 già come opera di Benvenuto Tisi detto il Garofalo. L'edizione giuntina dedica una delle *Vite* al Garofalo, presentato nel novero degli altri comprimari della "maniera moderna" a Ferrara. Vasari descrive il Garofalo «disperato» dopo il viaggio a Roma compiuto nel 1512. Egli tornò in patria da maestro a discepolo per disimparare «le durezza di Lombardia» e della sua formazione ferrarese e apprendere la "maniera moderna", così come la aveva conosciuta a Roma: la grazia e la vivezza dell'opera di Raffaello e la profondità del disegno di Michelangelo. La piccola tavola di Palazzo Abatellis si apparenza ad opere del Garofalo di datazione tarda, quali la *Madonna col Bambino* del Louvre.

Il parametro propriamente raffaellesco romano è costituito dalla *Giuditta*, già pervenuta al Regio Museo da San Martino delle Scale come «opera della seconda maniera di Raffaello» e oggi riconosciuta a Giuliano Bugiardini che vi fece copia di un originale di Raffaello, ricordato dalle fonti e andato perduto. Nell'edizione torrentiniana Vasari si limita a citarlo con Fra Bartolomeo, Sebastiano del Piombo e Michelangelo; nell'edizione giuntina dedica a «Giuliano Bugiardini pittore fiorentino» una delle *Vite*. Studiò il disegno presso Bertoldo nel giardino dei Medici a San Marco e divenne molto caro a Michelangelo verso il quale mantenne sempre un rapporto di sudditanza. La *Giuditta* di Palazzo Abatellis mostra una decisa approssimazione ai ritratti di donna conosciuti come *La Muta* della Galleria Nazionale di Urbino e *La Famosa* degli Uffizi.



Giuliano Bugiardini, *Giuditta*, 1526-1528 (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).

Giunto a Roma nel 1531, Vasari ne descrive l'ambiente degli anni precedenti, riconoscendo «a 6 di maggio 1527 il sacco infelicissimo» della città da parte dei Lanzichenecchi, come spartiacque anche per i fatti dell'arte. Tuttavia già la morte di Raffaello, nel 1520, aveva avviato quel fenomeno di "diaspora" della pluralità di artisti di varie provenienze riuniti intorno al maestro nel cantiere delle Logge Vaticane. Già nel 1523 Polidoro aveva lavorato a Napoli e dal 1528 si stabiliva a Messina, ove sarebbe morto nel 1543, come riporta puntualmente il Vasari biografo.

La stagione "meridionale" di Polidoro è testimoniata a Palazzo Abatellis da tre tavole, riunite oggi nel percorso espositivo della sala XIV. Si tratta dell'anta con la *Deposizione* e la sottostante *Adorazione dei pastori* e le due piccole altre tavole raffiguranti, rispettivamente, *La Guarigione del cieco* e *La Pentecoste*.

La *Vita*, pur intitolata a Polidoro e al suo sodale Maturino da Firenze, di fatto riserva a Polidoro l'intero paragrafo, ponendo in rilievo la sua affermazione nel cantiere delle Logge e la successiva specializzazione nelle «facce di case di chiaro e di scuro», ove dispiegava il repertorio di mostri marini, antichità di Roma, finti marmi, vasi, statue, pile, «cose intiere o rotte», lotte antiche, sacrifici, trionfi e storie di Roma antica. Alla maestria nelle antichità Polidoro unì «i macchiati dè paesi fatti con somma grazia e discrezione, ché veramente lavorò i paesi o macchie d'alberi e sassi meglio di ogni pittore». Di tanta cultura antiquaria celebrata dal Vasari non vi è sentore nelle tavole di Palazzo Abatellis che mostrano quella fase di sperimentazione di nuove sollecitazioni di marca iberica e fiamminga fra Napoli e la Sicilia, interpretate con grande carica drammatica, che sono state ampiamente riconosciute come la cifra identitaria dell'ultimo Polidoro.

All'opera del maestro fa oggi riscontro, nella stessa sala XIV, il polittico datato 1541 dal messinese Stefano Giordano, suo seguace in ambito siciliano e suo interprete nel solco di una tradizione che non trascura il sostrato tardo antonellesco nelle scelte compositive neoquattrocentesche.

La presenza in Sicilia di Polidoro intercetta l'opera di Vincenzo Azani da Pavia, presente a Palermo già nel 1519, anch'egli lombardo e anch'egli a conoscenza dei fatti romani di ambito raffaellesco, probabilmente appresi durante un soggiorno negli anni venti e nel successivo rientro in Sicilia, forse in compagnia dello stesso Polidoro, al quale comunque guarda la sua pittura e col quale condivide un ruolo centrale nella svolta in senso manieristico della pittura in Sicilia.

La *Deposizione*, la più raffaellesca delle opere del da Pavia esposte nella sala XV, databile agli anni quaranta, appare improntata non alla derivazione da stampe ma da uno studio diretto dei disegni di Raffaello e della sua cerchia.

«Onorati e nobili artefici»

La "maniera moderna" a Palazzo Abatellis si conclude nella sala XVI, ove la *Caduta della Manna* del Vasari pittore presenza all'excurus nella congiuntura fiorentino- napoletana del tempo. Nel 1539 le nozze fra Eleonora di Toledo, figlia del vicerè di Napoli, e Cosimo I de Medici, determinano il significativo e sistematico incremento delle presenze di opere e artisti toscani a Napoli, nell'ambito del nuovo corso impresso all'arte di cui Vasari si rese protagonista.

La *Madonna col Bambino* e il *San Miniato* pervennero alle pubbliche raccolte dalla collezione del principe di Belmonte, originariamente riferiti l'una alla scuola di Raffaello e poi alla scuola di Andrea del Sarto; l'altro correttamente identificato come «Ritratto di uomo [...] al di sopra sta scritto San Miniato Fiorentino» e anch'esso riferito alla scuola di Andrea del Sarto. Giunta a Palazzo Abatellis, la *Madonna*



Polidoro da Caravaggio, Pentecoste, particolare, 1534-40 ca. (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).

col Bambino veniva segnalata al Delogu da Ferdinando Bologna come opera di Leonardo da Pistoia, ipotesi ampiamente condivisa e ultimamente circoscritta agli ultimi anni romani del Pistoia, anche se il dipinto si propone come una variante della *Madonna col Bambino* al centro della *Presentazione al Tempio* eseguita nel 1544 da Leonardo Pistoia per l'altare della chiesa di Monteoliveto a Napoli e presto sostituita da un'altra di uguale soggetto ad opera dello stesso Vasari. Nella *Vita* del Penni il Vasari cita Leonardo da Pistoia come allievo di questi e ne descrive, con evidente cognizione diretta, l'attività a Napoli, ove di fatto i due si incontrarono negli anni quaranta. Anche per il cosiddetto *San Miniato* è stata ipotizzata la provenienza dalla collezione Belmonte di Napoli, con un'attribuzione di slancio a Francesco Salviati che potrebbe averlo inviato in città per il tramite del «suo creato Roviale spagnolo», come lo definì Vasari, che nella *Vita* del Salviati si definisce suo «amicissimo» e sodale ricordando come questi, in attesa di più significative committenze, si dedicasse al ritratto. Il riferimento dell'opera al Salviati, peraltro defunto nel 1563, data iscritta sull'opera, è più opportunamente da intendere come individuazione di ambito, cui rimandano con una certa evidenza la tipologia di volto allungato e il carattere generale austero e quasi ascetico del dipinto, integrati ai riferimenti fiorentini, quali l'iscrizione *San Miniato*, forse coeva ma tuttavia non coerente con la preminente tipologia ritrattistica dell'opera. Anche la data 1563 riportata sull'opera, anno dell'istituzione dell'Accademia dell'Arte del Disegno, richiama curiosamente le vicende artistiche fiorentine del tempo.

La *Sacra Famiglia con San Giovannino e un angelo* recava una antica attribuzione alla scuola di Andrea da Salerno, poi stemperata come "manierismo toscano-romano". In effetti, un certo riferimento all'interpretazione meridionale di più aulici modelli toscani si riscontra nella parte centrale col Bambino



Leonardo da Pistoia, *Madonna col Bambino*, anni quaranta del XVI secolo (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).



Cerchia di Francesco Salviati, *San Miniato (Ritratto d'uomo con lettera)*, 1563 (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia).

in posa sinuosa con l'immane citazione colta della sponda della culla istoriata con cartocci e mascherone che ben si confronta con esempi anche vasariani.

Sulla strada della «maniera moderna» a Napoli, segnata in chiave quasi esclusivamente michelangelolesca, si muove una nuova generazione di interpreti e fra questi Marco Pino, toscano di Siena. Della sua presenza a Napoli a partire dal 1557 il Vasari offre precisa conferma: «condottosi a Napoli si è presa quella città per patria e vi sta e lavora continuamente». Allievo a Siena di Beccafumi, Marco Pino collaborò a Roma con Perin del Vaga e Daniele da Volterra e conobbe Michelangelo dal quale derivò la costruzione della figura serpentinata, che il maestro descriveva dover essere come una fiamma di fuoco ondeggiante. Il colorismo deciso segnava l'impronta del primo manierismo e del primo maestro, Beccafumi.

Girolamo Muziano è annoverato nella *Vita* del Garofalo e di Girolamo da Carpi, fra gli «altri lombardi» e ricordato per il suo alunnato romano, per la sua pittura di «figure e paesi» e per essere in quel tempo stabilmente attivo presso il cardinale Ippolito d'Este a Tivoli.

Nel *Sant'Andrea* egli assimila la «maniera moderna», in esclusiva chiave michelangelolesca, al proprio originario codice lombardo che sfuma i contorni della figura. Restituito al Muziano da Federico Zeri, il *Sant'Andrea* godeva di ampia fama nelle fonti palermitane come opera ora di Sebastiano del Piombo, ora di maestro fiorentino michelangelolesco.

«La scultura e la pittura per il vero sono sorelle nate di un padre che è il disegno»

La costruzione del Vasari teorico pone il disegno alle fondamenta della comunione fra architettura pittura e scultura, che egli riconosce come le tre arti del disegno.

Nel capitolo XVI dedicato alla pittura, Vasari distingue fra schizzo e disegno. Lo schizzo è rapido, segue «il furor dell'artefice», è realizzato con un solo *medium*, a penna o a carboncino. Allo schizzo segue il disegno, «in buona forma e [...] diligenza». Si esegue a sanguigna o a penna e si può acquerellare o aggiungere tocchi di biacca per dare compiutezza all'effetto pittorico («disegno alla pittoresca»).

Il disegno è parte integrante del percorso vasariano attraverso la pittura del Cinquecento a Palazzo Abatellis, aprendo ad altre fra le numerose personalità che rendono palpitante il mondo delle *Vite* e marcano ulteriori passaggi chiave. La linea visionaria, deformante, tenebrista, del Polidoro pittore fra Napoli e la Sicilia, si conferma nei disegni esposti, distinti anche da una resa sfumata che fu il segno dell'origine lombarda dello stesso Polidoro. Sul versante toscano, il senese Beccafumi e il Pontorno ben rappresentano tali aspetti dell'identità di questa prima generazione di manieristi, lo stesso Vasari rileva l'abbandono dei buoni modelli da parte di Pontorno e «l'ariaccia di volti spaventati» di Beccafumi. «Giovanni Antonio Sogliani pittore fiorentino», si distingue invece per una linea più aderente alla versione della «maniera moderna» aliena da stravaganze e bizzarie. Il suo è un disegno «alla pittoresca», ricco di lumeggiature a biacca.

L'inesauribile inventiva profusa nelle facciate dei palazzi romani da Polidoro è interpretata da Perin del Vaga, che riproduce le celebri anfore dipinte a chiaro scuro da Polidoro e Maturino per Palazzo Milesi nel 1526 circa. Il tratto rapido e leggero, pittorico e sfumato degli studi di Perin del Vaga, databili al periodo romano della fine degli anni trenta, muta carattere negli studi della cerchia di Francesco Salviati e di Giulio Clovio. Nel quadro del già ricordato nuovo impulso alla «normalizzazione», distintivo della politica culturale del duca Cosimo, qui pre-

vale l'intento antiquario, che affida al disegno il compito di elaborare e codificare un repertorio filologicamente tratto dall'antico, come preludio alla già ricordata fondazione della Accademia del Disegno a Firenze.

Si conclude così il percorso delle *Vite* all'interno di Palazzo Abatellis.

Ormai fuori dalla cronologia vasariana, l'oneroso testimone sarebbe passato, a distanza di anni e dunque carico di altre implicazioni, a Filippo Paladini che, giuntovi nel 1600 circa, fu per la Sicilia l'«ultimo manierista toscano». Alla sua pittura è dedicata oggi una ampia sezione dell'ala nuova della Galleria.

Nota bibliografica

Sulle *Vite* di Vasari si rimanda alle seguenti edizioni critiche: G. Vasari, *Le Vite...*, (edizione torrentiniana) Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, 2 voll., Torino 1986 e 1991; G. Vasari, *Le Vite...*, (edizione giuntina) Firenze 1568, a cura di G. Milanese, 9 voll, Firenze 1878-1881. Per gli aspetti filologici: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle edizioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1964. Sulla Galleria di Palazzo Abatellis: R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962; G.C. Argan, E. Battisti, V. Abbate, *Palazzo Abatellis*, Palermo 1991. Sui pittori del Cinquecento presenti nella Galleria di Palazzo Abatellis: A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969; V. Abbate, *Un trittico di Stefano Giordano*, in «Prospettiva», 23, 1980, pp. 72-79; A. Barricelli, *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla Controriforma*, in *Storia della Sicilia*, X, 1981, pp. 3-72; L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Napoli 1988; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996; P. Costamagna, *Il ritrattista, in Francesco Salviati (1510 - 1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, Napoli 1998; *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, 21 settembre-8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Siracusa 1999; *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, 30 maggio-31 ottobre 1999), a cura di V. Abbate, Napoli 1999; *Giovanni Antonio Sogliani (1492-1544). Il capolavoro nascosto di Mandalisca*, a cura di V. Abbate, Milano 2009; *Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, catalogo della mostra (New York-London, 23 febbraio-30 maggio 2011), a cura di M.W. Ainsworth, S. Alsteens, N.M. Orenstein, New York 2010. Sul rapporto tra pittura fiamminga e Rinascimento italiano: P. Philippot, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino 1970; *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles, 24 febbraio-21 maggio 1995; Roma 16 giugno-10 settembre 1995), a cura di N. Dacos e W. Meijer Bert, Milano 1995; G.C. Sciolla, C. Volpi, *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonius*, Torino 2001. Sulla pittura toscana a Napoli al tempo di Vasari: P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto...*, cit.; N. Di Blasi, *Aspetti della committenza benedettina napoletana nel Rinascimento. Il singolare assetto presbiteriale della chiesa di Santa Maria di Monteoliveto*, in «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa-Napoli», 2010. Per gli aspetti di politica culturale: C. Conforti, *Cosimo I e Firenze*, Milano 2001; M. Firpo, *Cosimo de' Medici e Giorgio Vasari*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, 14 giugno-30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti, F. Funis, A. Godoli, F. de Luca, Firenze 2011.

SCHEDE DEI DISEGNI

a cura di Antonella Francischiello

1) Domenico Beccafumi
(Valdibiena 1486 ca.-Siena 1551)

Studio di nudo maschile

Matita nera e sfumino su carta bianca

mm 135 x 182

Inv. 5239/27

Scritte: in basso, a sinistra, capovolto,
"Attardo"?

Provenienza: Abbazia di San Martino delle
Scale, Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: A. Petrioli Tofani, *Un disegno del Beccafumi a Palermo*, in *Hommage a Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1994, pp. 393-396; A. Petrioli Tofani, Scheda n. 7, in *Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996) a cura di V. Abbate, Palermo 1995, pp. 100-102.



2) Giovanni Antonio Sogliani (Firenze 1492
-1544)

Sacra conversazione

Matita nera, biacca su carta avorio

mm 289 x 217

Inv. 5239/84

Provenienza: Abbazia di San Martino delle
Scale, Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: A. Petrioli Tofani, Scheda n. 8,
ivi, pp. 102-103.





3) Jacopo Carucci, detto il Pontormo
(Pontorme 1494–Firenze 1556)

Mezza figura maschile

Matita rossa su carta avorio

mm 230 x 176

Inv. 5239/2

Scritte: in basso, a sinistra, a penna, "Jacopo da Pontormo"

Provenienza: Abbazia di San Martino delle Scale, Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: A. Petrioli Tofani, Scheda n. 11, ivi pp. 108–109.



4) Polidoro Caldara da Caravaggio (attr.)

(Caravaggio 1499 ca.–Messina 1543)

Studio per un Cristo benedicente

Matita nera, acquarello seppia, biacca su carta bianca

mm 285 x 131

Inv. 5239/98

Provenienza: Abbazia di San Martino delle Scale, Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, Scheda n. 13, ivi, pp. 112–113.

5) Polidoro Caldara da Caravaggio
(Caravaggio 1499 ca.-Messina 1543)
Studio di un giovane con due cavalli (recto)
Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su
carta preparata
mm 238 x 190
Inv. 5239/9
Provenienza: Abbazia di San Martino delle Scale,
Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, Scheda n. 14, ivi,
pp. 114-115.



6) Polidoro Caldara da Caravaggio
(Caravaggio 1499 ca.-Messina 1543)
Studio per l'Andata al Calvario, ante 1534
Penna e inchiostro bruno acquerellato bruno su
carta
mm 200 x 200
Inv. SLM, "Novelli", n.21
Provenienza: Collezione barone P.E. Sgardari di
Lo Monaco, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli 11 novembre 1988-15 febbraio 1989) a cura di P. Leone de Castris, Milano-Roma 1988, pp. 125-126; G. Davi, Scheda n. 13, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, 21 settembre-8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Siracusa 1999, pp. 272-273.





7) Perino Bonaccorsi, detto Perin del Vaga
(Firenze 1501-Roma 1547)

Studio di due vasi con rilievi

Matita nera, penna e inchiostro bruno, acquarello seppia
su carta bianca

mm 179 x 219 e 197 x 224

Inv. 5237/14 e 15

Provenienza: collezione principe di Torremuzza,
Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, Schede nn. 15 e 16, in
Maestri..., cit. pp. 116-119.



8) Perino Bonaccorsi, detto Perin del Vaga (ambito)
(prima metà del XVI secolo)

Studio di decorazione con pergola e famiglia di satiri

Penna e inchiostro bruno, acquarello seppia su carta
bianca

mm 283 x 151

Inv. S.L.M. "Novelli" n. 15

Provenienza: collezione barone P.E. Sgadari di Lo
Monaco, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, Scheda n. 17, *ivi*, pp.
120-121.

9) Cerchia di Francesco Salviati
(fine prima metà del XVI secolo)
Studio di cofanetto o cassone (recto)
Matita nera su carta bianca, bucherellatura per lo
spolvero
mm 176 x 250
Inv. 5237/5
Provenienza: collezione principe di Torremuzza,
Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: G. Grumo, Scheda n. 18, ivi, pp.
122-123.



10) Giorgio Giulio Clovio
(Grizane 1498–Roma 1578)
Ratto di Ganimede
Matita nera su carta bianca
mm 191 x 247
Inv. 5237/161
Provenienza: collezione principe di Torremuzza,
Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, Scheda n. 19, ivi,
pp. 124–125; P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et
copistes*, Paris 2003, n. 85; A. Gnann, *Michelangelo.
The drawings of a Genius*, Wien 2011, pp. 278, 280.



11) Giorgio Giulio Clovio
(Grizane 1498–Roma 1578)
Studio d'uomo chino in terra
Matita nera su carta bianca
mm 255 x 188
Inv. 5237/164
Provenienza: collezione principe di Torremuzza,
Palermo; Museo Nazionale, Palermo.

Bibliografia: P. Leone de Castris, Scheda n. 22, ivi,
pp. 130–131.





12) Giorgio Giulio Clovio
(Grizane 1498–Roma 1578)
Stemma del Cardinale Alessandro Farnese
Penna e inchiostro bruno, acquarello seppia su
carta bianca
mm: 269 x 217
Inv. 5237/166
Provenienza: collezione principe di Torremuzza,
Palermo; Museo Nazionale, Palermo.
Bibliografia: P. Leone de Castris, Scheda n. 24, *ivi*,
pp. 134 – 135.

Fulvia Scaduto, Emanuela Garofalo

L'OPERA TEORICA DI GIORGIO VASARI E DEI LETTERATI DELLA CORTE MEDICEA DI COSIMO I. PRESENZE, DIFFUSIONE E INFLUSSI NELLA SICILIA DI ETÀ MODERNA

Le *Vite* e altre opere teoriche nelle biblioteche pubbliche e nelle raccolte private

Nonostante la sua operosa attività come architetto e pittore di successo, la notorietà di Vasari è legata soprattutto alla pubblicazione delle *Vite*, la celebre raccolta di biografie di artisti, che contribuì a renderlo famoso in Italia e in Europa, assicurandogli un posto del tutto eccezionale nell'ambito della moderna storiografia dell'arte. Come inizio di un nuovo genere storiografico, l'opera percorse la strada di un successo formidabile divenendo, nel campo della letteratura artistica, un testo fondamentale e irrinunciabile, destinato ad avere importanza per il suo indiscutibile valore storico, un testo che ha consegnato - come scrive Claudia Conforti - «memoria storica all'arte moderna».

La sua diffusione, un uso prolungato e un certo successo (non privi di riflessi) si possono verificare anche in Sicilia, a partire da una prima ricognizione (ancora provvisoria) sugli esemplari presenti nelle attuali biblioteche pubbliche palermitane.

Sappiamo che un prezioso e raro esemplare della prima edizione del 1550, pubblicata a Firenze dallo stampatore ducale Lorenzo Torrentino, con dedica a Cosimo I, si conserva presso la Biblioteca Comunale di Palermo (BCP), purtroppo al momento non consultabile, e siamo certi che alla fine del Seicento lo storiografo siciliano Vincenzo Auria avesse in mano o comunque avesse consultato questa prima stampa di Vasari, avendola testualmente citata (riporta alcuni passi del testo delle *Vite* fornendo precise indicazioni sulle pagine da cui sono tratti) nella sua opera *Il Gagino redivivo*, con notizie sulla vita di Antonello Gagini (Garofalo, *infra*).

Una copia della seconda redazione - anch'essa diventata ormai una rarità - stampata nel 1568 presso i Giunti, illustrata con l'aggiunta dei ritratti (la serie di xilografie attribuita a Cristoforo Coriolano su commissione dello stesso Vasari) e accresciuta delle "storie" di artisti contemporanei ancora in vita, pure indirizzata nella dedicatoria al duca Cosimo - è presente nei *Fondi antichi* della Biblioteca centrale della Regione siciliana (BCRS). L'opera, in due volumi, proviene dalla biblioteca del collegio gesuitico di Palermo, come testimonia l'annotazione vergata a penna sui frontespizi e l'inclusione del testo nell'indice alfabetico dei libri appartenuti allo stesso collegio e relativo alla materia "matematica", che comprendeva varie discipline - tra cui quelle artistiche - impartite all'interno dei corsi finalizzati alla formazione degli architetti. Va detto che tra i libri destinati all'insegnamento, accanto ai trattati di architettura, vi erano anche i trattati di pittura e nell'elenco in oggetto risulta inserito il *Trattato della Pittura* di Giorgio Vasari, che rispondeva a un preciso orientamento culturale e metodologico della Compagnia: dare importanza al ruolo "dell'arte del disegno" nella professione dell'architetto, sottolineando conseguentemente la preminenza del disegno sulle altre arti. Dei due esemplari del *Trattato della Pittura*, pubblicato postumo dall'omonimo nipote Giorgio il Giovane (Firenze, Giunti 1619), che si custodiscono presso la BCRS, uno probabilmente era

quello in uso nel collegio palermitano e l'altro, come indicano l'*ex libris* «Congr. Orat. Pan.» e il timbro, apparteneva alla biblioteca degli oratoriani.

Inoltre va segnalata la presenza nel patrimonio librario della BCRS di una copia, proveniente anch'essa dal collegio gesuitico palermitano, della *Vita del Gran Michelagnolo Buonarruoti*. Si tratta di «rarissima edizione speciale» (Schlosser Magnino, 1935) della biografia del "grande" artista interamente "estratta" dalla seconda edizione delle *Vite* e apparsa separatamente, nello stesso anno e presso gli stessi stampatori, con un nuovo frontespizio e l'aggiunta di una dedica ad Alessandro de' Medici. Come si evince indirettamente, alla biografia del Buonarroti redatta da Vasari (1568) attinge a piene mani l'erudito siciliano Agostino Gallo che nel manoscritto *Notamento alfabetico di pittori* (XIX sec.), a proposito delle notizie sulla vita del pittore e architetto Vincenzo La Barbera, la indica come una delle sue fonti.

L'attenzione riservata alle *Vite*, e quindi il successo e l'utilizzo del testo in ambito siciliano, si possono desumere anche da altre fonti e da alcuni preziosi inventari. Oltre che nelle ricche biblioteche degli ordini religiosi, i volumi delle edizioni vasariane dovevano essere quasi certamente presenti anche in raccolte private di famiglie nobili che, come si sa, riunivano materiali eterogenei e, sicuramente, si trovavano nelle biblioteche personali degli architetti, facevano cioè parte del corredo librario di professionisti e dilettanti che tra Seicento e Settecento leggevano i "Proemi" e attingevano soprattutto alla sezione introduttiva «alle tre arti del disegno», in particolare alla fondamentale trattazione sull'architettura, che concerneva aspetti teorici e pratici connessi alla professione. Di certo le «*Vite dei pittori di Giorgio Vasari*» (impossibile desumere l'edizione) compaiono tra i volumi che compongono la biblioteca di Giacomo Amato, come risulta dalla «Nota dei libri» da lui posseduti, ovvero l'inventario redatto nel 1733. Il titolo dell'opera ricorre in altre biblioteche private, come quella appartenuta all'architetto Carlo Maria Longobardi-Savalza (1753-1823) a Caltagirone, che aveva ricevuto in eredità e accresciuto una precedente collezione costituita dall'ingegnere Salvatore Savalza, dove figura la quinta edizione delle *Vite* (il primo volume uscì a Livorno nel 1767, i successivi a Firenze entro il 1772).

Diverse e importanti sono, poi, le edizioni settecentesche e ottocentesche (destinate ad un certo tipo di fruitori quali storici, letterati ecc.) ampiamente documentate presso la BCRS che testimoniano la "fortuna" e l'interesse nei confronti dell'opera. Da segnalare, fra quelle più antiche, la sesta edizione dello storico senese P.M. Guglielmo della Valle (Siena 1791-95), citata nel già ricordato manoscritto di Gallo (*Notamento...*), che evidentemente se ne servì per la compilazione del testo. Più recenti e di maggior rilievo, invece, sono le due grandi edizioni fiorentine delle case editrici Le Monnier (1846-70) e Sansoni, quest'ultima curata da Gaetano Milanese (1878-85). Un certo numero di edizioni postume e di ristampe si riscontra pure presso la BCP, mentre nella Biblioteca della Società Siciliana di Storia Patria di Palermo (*Fondo Torremuzza*) risulta presente la terza edizione bolognese del 1647 (successiva a quella del 1568), «ad usu Gabriele Hortolani», principe di Torremuzza, che nel Novecento fece dono della sua ricca biblioteca, formata a partire dal XVII secolo, alla stessa Società.

Più in generale, nell'ottica di un approfondimento e di una maggiore comprensione delle "relazioni" tra la cultura fiorentina del tempo di Vasari e la cultura siciliana, accanto alla presenza e alla diffusione del testo delle *Vite* va indagata la presenza (nelle biblioteche e nelle raccolte siciliane) di una serie di scritti, apparsi contestualmente, che non solo hanno influenza-

to l'opera dell'artista aretino (come modelli, precedenti, fonti d'ispirazione ecc.) ma che sono, al pari di quest'ultima, particolarmente rappresentativi della stagione culturale degli anni di Cosimo de' Medici, dei temi che si dibattevano e delle teorie artistiche che si facevano strada. Come è noto Vasari contrasse numerosi debiti nei confronti dei suoi più stretti collaboratori e amici (Borghini, Giovio, Varchi, Bartoli e altri), tutte personalità di spicco legate alla sua cerchia e all'*entourage* di artisti, letterati e intellettuali che ruotavano intorno alla corte medicea. A cominciare dal vescovo e umanista Paolo Giovio, che può essere considerato un "precursore" di Vasari (per la storiografia dell'arte), con lui prima a Roma, dove matura il progetto delle *Vite* - avendone direttamente fornito lo spunto decisivo alla pubblicazione - e poi a Firenze; autore egli stesso di numerose *Vite* e degli elogi di Leonardo, Raffaello e Michelangelo (biografie seguite da notizie su altri artisti contemporanei composte prima del 1527) nonché possessore di una galleria di ritratti da cui in parte sarebbe derivata la serie inserita nella seconda edizione di Vasari. Lo stesso Giovio intendeva illustrare la sua collezione in un'opera di cui furono stampati solo due volumi in latino, entrambi presenti alla BCRS. Si tratta dei celebri *Elogia veris clarorum virorum* (Venezia 1546), con l'*ex libris* dello storico Tommaso Fazello (1489-1570), frate domenicano dell'ordine dei predicatori, che documenterebbe la contemporaneità dell'acquisizione, del resto è noto il rapporto diretto tra Fazello e Giovio che lo spinse a scrivere la sua ponderosa storia della Sicilia (*De rebus siculis*, 1558); e inoltre gli *Elogia virorum bellica virtute* (Torrentino, Firenze 1551), volume scevro di indicazioni. Un terzo esemplare, *Gli elogi vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra* (Torrentino, Firenze 1554), è l'edizione in volgare tradotta da Lodovico Domenichi proveniente dall'Accademia Fiorentina.

Tra gli scritti più importanti per la teoria dell'arte che si andava formulando nella Firenze di questi anni e che hanno avuto un'influenza decisiva, ci sarebbe poi da menzionare la celebre *Lezione...della maggioranza delle arti* di Benedetto Varchi, storico e accademico fiorentino, tenuta nel 1546 e pubblicata per la prima volta a Firenze nel 1549 (*Due lezioni*), dove si affronta il «paragone» tra le arti, cioè l'annosa questione della superiorità o primato fra pittura e scultura attraverso l'espedito letterario dell'inchiesta rivolta ai maggiori artisti del tempo (Cellini, Vasari, Michelangelo ecc.) che innescò una serie di risposte. Anche quest'opera, che condizionò la prima stesura delle *Vite* nel 1550 (si veda il proemio all'opera) e persino l'inversione del titolo nella seconda redazione, e che costituì un testo fondamentale della disputa con notevoli implicazioni e riflessi a lungo raggio nelle teorie artistiche, si può ritracciare alla BCRS in una tarda edizione fiorentina del 1590, la quale raccoglie diverse lezioni di Varchi (*Lezioni...raccolte nuovamente*), recante nel frontespizio il timbro della biblioteca di San Martino delle Scale che ne attesta la provenienza dall'abbazia benedettina. Anche la BCP ne ospita una copia. Oltre al testo citato, va qui ricordata, dello stesso autore, la presenza alla BCRS (due esemplari) di un'altra opera particolarmente significativa e indicativa del clima culturale fiorentino, *L'Hercolano* (Giunti, Firenze 1570, prima edizione postuma) concernente un'altra disputa che "infuriava" in questi anni, e cioè la questione della lingua e della superiorità e originalità del dialetto toscano o fiorentino (tema centrale all'interno dell'Accademia Fiorentina). Questione che, come è stato rilevato, era messa in relazione con l'architettura, risultando entrambe strettamente legate al programma politico-culturale di Cosimo I e all'affermazione del primato toscano; in altri termini la superiorità della lingua toscana trova un parallelismo nella superiorità, ossia nel primato storico e politico, che si vuole rivendicare

per Firenze e la Toscana. In questo particolare contesto, nello stesso anno (1550) in cui uscivano la prima edizione delle *Vite* di Vasari e la *Lezzione* di Varchi, vedeva la luce l'*Architettura*, traduzione volgare del testo di Leon Battista Alberti curata dal letterato Cosimo Bartoli, anche lui amico di Vasari e membro dell'Accademia Fiorentina. Quest'ultima aveva promosso l'impresa, sostenuta dal duca Cosimo (segno del suo interesse per l'architettura) e a lui dedicata. In realtà l'opera era stata approvata sin dal 1548, anticipando la pubblicazione delle *Vite*. Preceduta da un ricco frontespizio (messo in relazione a un disegno di Vasari) e corredata da numerose xilografie (è la prima edizione illustrata del trattato di Alberti) la volgarizzazione di Bartoli, che riveste un interesse specifico dal punto di vista dell'architettura, ebbe, come si sa, una larga diffusione in ambito siciliano. Ne troviamo traccia negli inventari dei libri di architetti (Giacomo Amato, Giovanni Amico, Carlo Infantolino), tuttavia privi di indicazioni sulle edizioni; ne possiede una copia il principe di Biscari, Ignazio Vincenzo Paternò Castello, collezionista, colto committente e dilettante di architettura, detentore di una vasta raccolta di carattere bibliofilo. La presenza del testo, infine, è documentata sia alla BCP (edizioni del 1550 e 1565) che alla BCRS, in quest'ultimo caso attraverso diversi esemplari, di cui uno purtroppo disperso (Monte Regale, 1565), un altro privo del frontespizio originale ma proveniente dal «Coll.º di Pal.º della Comp.ª di Gesù» e corredato all'interno da una nota marginale con la firma di «Orazio Nobili» (l'architetto regio Orazio del Nobile), e il terzo, custodito anch'esso nella seconda edizione veneziana del 1565 rivista dallo stesso Bartoli, proveniente dalla biblioteca conventuale domenicana di Santa Cita, tutti con postille a mano, sottolineature, abrasioni e parti censurate. Infine, dello stesso autore si conservano presso la BCRS altre opere considerevoli tra cui segnaliamo: *Ragionamenti accademici* (Venezia 1567), che faceva parte della biblioteca del convento di Sant'Antonino a Palermo, e *Del modo di misurare le distantie* (Venezia 1564), volume che risulta oggi irripetibile, ma è presente, invece, presso la Biblioteca della Società Siciliana di Storia Patria di Palermo (nell'edizione di Francesco Senese del 1589) e negli inventari delle biblioteche private degli architetti Amato e Infantolino.

Fulvia Scaduto

Nota bibliografica

Sulle *Vite* di Vasari e sulla sua attività come teorico e storiografo esiste una bibliografia molto vasta, ci limitiamo quindi a segnalare il fondamentale e ancora valido contributo di J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1935, terza edizione italiana aggiornata da O. Kurz, Firenze 1986. Questo testo risulta utile anche per una conoscenza più generale della teoria dell'arte nella prima metà del XVI secolo e nel periodo di Vasari e della letteratura che la accompagna. Si rinvia anche ai numerosi studi di Paola Barocchi su Vasari che per sinteticità non riportiamo. Per alcune acute considerazioni si può ricorrere inoltre al saggio di A. Payne, *Vasari, architecture, and the origins of the historicizing art*, «RES», XL, 2001, pp. 51-76, con bibliografia in nota. Il recentissimo catalogo della mostra ideata da Claudia Conforti, curata dalla stessa con Francesca Funis, Antonio Godoli e Francesca de Luca, *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, (Firenze, 14 giugno - 30 ottobre 2011) Firenze 2011, offre, tra gli altri aspetti, un aggiornamento e riconsiderazioni critiche su questi temi e ad esso si rinvia sia con riferimento ai saggi che, in particolare, alle sezioni XV e XVI, con schede sulle singole opere teoriche curate da vari autori e corredate da un aggiornato ed esaustivo apparato bibliografico.

In generale, sull'organizzazione delle biblioteche gesuitiche e sui libri posseduti dal collegio di Palermo: M.R. Burgio, *Libri di architettura nell'inventario del Collegio gesuitico di Palermo*, in *La Biblioteca dell'architettura*

to. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, catalogo della mostra (Palermo, 8-22 novembre 2007), a cura di M.S. Di Fede, F. Scaduto, Palermo 2007, pp. 203-209. Desidero ringraziare la studiosa per alcune utili indicazioni. Per gli inventari dei libri di Giacomo Amato, di Giovanni Amico e di Carlo Infantolino rimandiamo a: M.S. Tusa, *La cultura di Giacomo Amato e la sua attività nel Settecento*, in *L'architettura del Settecento in Sicilia*, a cura di M. Giuffrè, Palermo 1997, pp. 47-63; E.H. Neil, *Architecture in context: the villas of Bagheria, Sicily*, Ph.D. dissertation, Harvard University, Cambridge, Massachusetts 1995, pp. 345-351, pp. 363-373, pp. 418-420; M.R. Nobile, *L'iconografia a stampa come strumento della professione dell'architetto tra Seicento e Settecento in Sicilia*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti, Palermo 2010, pp. 77-82. Per la cospicua raccolta dell'architetto Carlo Maria Longobardi-Savalza, confluita nella Biblioteca civica di Caltagirone, si veda invece A. Messina, *La biblioteca di Carlo Maria Longobardi-Savalza, architetto «di sua Maestà Ferdinando IV» a Caltagirone*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 4, 2007, pp. 57-68. Infine per l'inventario della biblioteca del principe di Biscari, D. Ligresti, *Il catalogo della biblioteca «Biscari»*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», LXXIII, 1977, pp. 185-251.



Paolo Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, Venezia 1546, frontespizio (BCRS).



Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'uomo et accademico fiorentino...*, Venezia 1567, ritratto di Cosimo Bartoli (BCRS).

L'influenza delle *Vite* nella storiografia d'arte (XVII-XIX secolo)

All'interno di un primo ragionamento complessivo su intrecci e relazioni che collegano la figura di Giorgio Vasari alla Sicilia e sulle influenze che l'opera dell'artista aretino ha fatto registrare nell'isola, appare utile una breve riflessione sulle ricadute connesse alla storiografia.

L'importanza dell'opera di Vasari è questione ben nota, così come la prolungata risonanza conosciuta dal modello espositivo e dalle posizioni teoriche proposte nelle *Vite*, pietra di paragone di un ricchissimo filone di scritti, concepiti e in larga misura editi tra la fine del XVI e il XIX secolo, soprattutto in diversi ambiti regionali d'Italia.

Anche la Sicilia non sfugge a questo confronto a distanza (una distanza geografica, che in prospettiva diventa anche cronologica) e all'attrazione esercitata dal modello offerto dalle *Vite*. Il rapporto con il celebre scritto di Vasari si muove su un duplice binario: la ripresa dello schema di un racconto biografico-celebrativo, spesso mediato o compendiato con l'esempio di altre opere direttamente ispirate alla formula delle *Vite*; il riferimento diretto, segnalandone anche le eventuali imprecisioni o emendandone gli errori, fino a giungere a una esplicita critica di superficialità nei confronti di contesti diversi da quello toscano. Si tratta in definitiva, quindi, di un confronto dialettico, che se da un lato - soprattutto nel corso del XIX secolo - manifesta la volontà di ribaltare il punto di vista toscano-centrico di Vasari, puntando a dimostrare l'esistenza e la validità di una scuola artistica siciliana, dall'altro finisce spesso paradossalmente per assumere parametri e categorie di giudizio conati dal teorico aretino.

Nella produzione storiografica siciliana che tratta di arte la stesura di scritti in chiave biografica -allo stato attuale degli studi e sulla base delle mie conoscenze- sembrerebbe prendere avvio alla fine del XVII secolo e un progressivo incremento che giunge al culmine nel corso della prima metà dell'Ottocento. Si tratta di memoriali più o meno succinti incentrati sulle "gesta" di un singolo artista, o di più impegnative raccolte dedicate a una specifica categoria di artefici (talvolta con un orizzonte limitato a un singolo contesto urbano; ad esempio pittori messinesi, pittori acesi), o ancora di generosi tentativi di compendio generale dei principali protagonisti che hanno operato in Sicilia nel vasto campo delle arti figurative.

Sebbene il rapporto con l'esempio vasariano appaia di certo filtrato da passaggi intermedi, a questi studi concentrati esclusivamente sulla sfera artistica vanno inoltre affiancate parallele edizioni di biografie di "uomini illustri", anch'esse riferite all'intero ambito regionale o a un più ristretto contesto urbano. La selezione di personalità di spicco, alle quali è affidato il compito di documentare il grado di civiltà del relativo ambiente di appartenenza, in un passato più o meno remoto, e al contempo di stimolare le virtù nel presente, include infatti alcuni artisti, scelti con criteri diversificati o talora semplicemente sulla base delle informazioni disponibili.

Senza pretesa di completezza, ci limitiamo a segnalare di seguito una selezione dei testi più significativi che "dialogano" con l'opera di Vasari - nei termini sopra accennati -, rinviando alla nota bibliografica per un più ampio elenco di scritti riconducibili al medesimo filone storiografico.

Nel 1689 veniva pubblicato a Palermo *Il Gagini redivivo* di Vincenzo Auria, avviando una riflessione su un personaggio chiave per la storia dell'arte in Sicilia (principalmente per la scultura, ma anche in architettura, come nota lo stesso Auria), nei confronti del quale l'attenzione degli studiosi non si è mai spenta. Se la prosecuzione del titolo *Notitia della vita ed opere d'Antonio Gagini* suggerisce una più ampia trattazione della vicenda dell'artista, principale

preoccupazione dell'Auria è il chiarimento di due equivoci tra loro correlati: l'individuazione della città natale dell'artista (contesa tra Palermo e Messina) e la distinzione tra le figure di Antonello Gagini e Antonello da Messina, spesso ai suoi tempi ancora confuse o ritenute coincidenti. Proprio a fugare quest'ultimo equivoco Auria chiama in ballo, citandone interi passaggi dall'edizione del 1550, le *Vite* di Vasari (con riferimento alla vita di Antonello da Messina scritta dall'aretino), che si vanno così a inserire nell'elenco di fonti letterarie utilizzate dall'autore e dallo stesso esplicitamente dichiarate. Oltre al suo impiego come fonte, il testo vasariano riecheggia nell'impostazione generale del racconto, dall'*incipit*, che in forma apologetica sottolinea il ruolo di rinnovatore delle arti avuto da Antonello Gagini nel contesto siciliano, alla chiosa poetica, con un compendio di tre sonetti dedicati all'artista da diversi autori. Alla vita di Antonello Gagini seguono nel testo le *Memorie di Vincenzo Romano famoso pittore palermitano*, tendenzioso abbinamento al primo artista di uno «squisito pittore palermitano» del Cinquecento, allievo di Polidoro da Caravaggio, che lascia intravedere un complessivo intento campanilistico. In premessa all'esposizione della vicenda biografica del pittore, Auria accenna alla disputa intorno al primato tra pittura e scultura, che appare anch'essa memore di posizioni vasariane.

Allo stesso Antonello Gagini sono stati dedicati nel corso dell'Ottocento altri studi monografici che seguono il cliché della biografia dai toni apologetici, quali il saggio di Rosario Gregorio, edito postumo nel 1821 in contemporanea all'*Elogio* di Agostino Gallo (1821), il saggio di Giuseppe Falconieri *Intorno ad Antonio Gagini* (inserito in un volume miscelaneo, a cura di Guglielmo Capozzo, nel 1842), quello di Melchiorre Galeotti *Preliminari alla storia di Antonio Gagini* (1860) o, infine, le *Memorie storiche* di Gioacchino Di Marzo (1868), che anticipa la monumentale opera dallo stesso studioso dedicata all'intera saga dei Gagini (1880-83). Il richiamo esercitato dall'artista risiede principalmente nella sua unanime assunzione a *trait d'union* tra la Sicilia e l'Italia peninsulare nella sfera delle arti figurative. Che la ricerca di questo legame sia stata guidata, oltre che da un sostrato ideologico e politico - evidente, quest'ultimo, soprattutto a ridosso dell'Unità d'Italia -, da una visione storiografica influenzata dalle posizioni vasariane è indubbio. Ne dà un'intrinseca testimonianza, in particolare, un passaggio del proemio dello studio di Gioacchino Di Marzo (1868): «Il nome di Antonello Gagini comprende in sé tutta quasi la civiltà artistica di Sicilia nel XVI secolo, avendo egli per diversa via tenuto ivi la sovranità dell'arte, come nella penisola il genio stupendo del Buonarroti». È nelle *Vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno, pittore anch'egli, corredate da ritratti di una ventina di artisti, compreso l'autoritratto dell'autore, che la dipendenza dallo scritto del Vasari appare più evidente. L'opera, di sicuro ultimata entro il 1724 e nota agli eruditi almeno fino al principio dell'Ottocento, è rimasta manoscritta per più di due secoli. La prima edizione a stampa del testo, tratto dall'unico esemplare manoscritto oggi noto e custodito presso il Kunstmuseum di Basilea, è infatti quella curata da Valentino Martinelli nel 1960. Nell'accurata introduzione critica che precede la trascrizione, Martinelli ha ben evidenziato il legame con l'opera di Vasari del costruito storiografico adottato da Susinno, «a cui solo spetta il titolo di Vasari messinese», scrive, segnalando come il testo dimostri inoltre la conoscenza di un ampio repertorio della storiografia artistica fiorita in varie parti d'Italia tra XVII e XVIII secolo sulla scorta dell'esempio vasariano. D'altronde è lo stesso Susinno a riconoscere il primato dell'aretino «nell'illustrare "le patrie gesta de' dipintori"»; sul profilo biografico già

tracciato da questi informa, poi, la propria esposizione della vita di Antonello da Messina, rimandando direttamente alle *Vite* del Vasari per Montorsoli e mostrando, inoltre, un solido legame con quest'opera anche nelle più generali posizioni teoriche, come la concezione «del disegno quale "fonte e principio" delle tre arti» (Martinelli 1960). Se il titolo prescelto indica tanto le modalità narrative, quanto il precipuo interesse dell'autore per lo specifico campo della pittura, occorre precisare tuttavia che le ottanta biografie, circa, scritte da Susinno, e disposte in sequenza cronologica, comprendono anche scultori e architetti, "variante sul tema" necessaria per non compromettere la completezza del quadro storico-artistico che si prefiggeva di tracciare e che dimostrano la fede nella centralità del disegno come principio di tutte le arti.

Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, altre due raccolte di biografie si concentrano sul medesimo contesto artistico: *le Memorie de' pittori messinesi* del pittore Jacob Philipp Hackert, redatte con il supporto offertogli da monsignor Gaetano Grano ed edite nel 1792, e *le Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* dell'erudito messinese Giuseppe Grosso Cacopardo, pubblicate nel 1821, con ritratti di alcuni artisti. La sostanziale derivazione delle due opere - diretta nel primo caso e mediata da quella di Hackert per la seconda - dal manoscritto di Susinno è stata dimostrata da Martinelli con convincenti argomenti e pertanto non ci soffermeremo a esaminarne la struttura. Quello messinese non è l'unico contesto isolano intorno al quale si costruiscono simili genealogie artistiche; con riguardo



Autoritratto di Francesco Susinno (da F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, ms. del 1724 ca., ed a cura di V. Martinelli, Firenze 1960).



Ritratto di Polidoro Caldara da Caravaggio (da F. Susinno, *Le vite...*, cit.).

ancora alla pittura si segnala, in particolare, il caso degli studi sui pittori di Acireale, presenti in due manoscritti, rispettivamente del 1758 e del 1844, custoditi presso la Biblioteca Zelantea della stessa città.

Sebbene non supportato dalla stessa sensibilità critica e conoscenza del fare artistico che guida lo scritto del Susinno, un progetto storiografico parallelo e analogo per molti versi, ma ancor più ambizioso, è concepito entro la prima metà del Settecento (ante 1743) da Antonino Mongitore e testimoniato da un incompiuto testo manoscritto dall'eloquente titolo *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*. Mongitore puntava cioè alla costruzione di una generale storia degli artisti siciliani, redatta ancora una volta per biografie, senza alcuna distinzione di genere, includendo nel progetto anche le "arti minori". La sua fatica si traduce in un ricchissimo quanto acritico inventario di notizie, privo di rigore filologico. La «disorganica ma sottile ricerca» (Natoli) dell'erudito siciliano (che, si ricorda, valutiamo tuttavia attraverso una bozza manoscritta) rappresenta comunque il primo punto di partenza per una storia complessiva dell'arte e degli artisti in Sicilia. Rispetto al rapporto istituito con l'opera di Vasari - le citazioni della quale presenti nel manoscritto sembra siano tratte dall'*Abeccedario Pittorico* dell'Orlandi - è stato già sottolineato l'intento polemico dell'erudito siciliano (A. Marabottini), mosso da uno spiccato "campanilismo regionalista".

Il racconto dell'eccellenza di alcuni artisti siciliani realizzato attraverso la costruzione dei relativi profili biografici compare, inoltre, già almeno dalla metà del Settecento, all'interno di più generali raccolte di biografie di uomini illustri dell'isola. La questione apre un campo troppo vasto e in molti casi solo vagamente pertinente ai nostri interessi per essere qui approfondito. Ci limitiamo quindi a segnalare due opere edite nella prima metà dell'Ottocento, maggiormente affini al tema di questo contributo, le cui biografie di artisti (per la verità in numero limitato) rappresentano significativi tasselli del coevo dibattito storiografico sulle arti in Sicilia: la *Biografia degli uomini illustri della Sicilia ornata de' loro rispettivi ritratti compilata dall'avvocato ... Giuseppe Emanuele Ortolani e da altri letterati* (1817-21), che per gli artisti si avvale principalmente di contributi scritti dall'abate Bertini; e la successiva, e certamente influenzata dalla prima, *Biografia degli uomini illustri trapanesi* (1830-50) di Giuseppe Maria Di Ferro.

A chiudere questo rapido percorso all'interno della storiografia artistica siciliana che in via più o meno diretta si confronta con l'opera di Vasari, ben si presta la cospicua mole di studi condotti da Agostino Gallo, principalmente tra gli anni venti e gli anni quaranta del XIX secolo. Figura



Ritratto di Antonello da Messina (da G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi...*, Messina 1821, BCRS).

intermedia tra il mondo dell'erudizione settecentesca e quello dell'approccio filologico, che si affermerà nella storiografia artistica in Sicilia soltanto in una fase più avanzata dell'Ottocento, Gallo si prefigge di mettere in luce gli ingegni siciliani di tutti i tempi, come testimonia tra l'altro la galleria di *ritratti di siciliani illustri* (ben 152) dallo stesso commissionati, per lo più al suo amico pittore Giuseppe Patania (oggi alla Biblioteca Comunale di Palermo). Tornando all'impegno storiografico incentrato sulla sfera artistica, Gallo eredita e sviluppa l'ambizioso progetto di Mongitore di una «sistemazione enciclopedica delle conoscenze sull'arte siciliana» (Campione). Tale progetto, che non raggiunse la meta editoriale neanche in questo caso, è documentato da una serie di manoscritti - custoditi presso la Biblioteca centrale della Regione siciliana (BCRS), e presumibilmente redatti entro il 1839 -, che tracciano le biografie di artefici, suddivise in volumi in base ai campi artistici di attività. L'incompiutezza dell'opera spinge alla cautela nella sua valutazione complessiva, così come delle singole biografie, in molti casi ancora appena abbozzate. Una chiara idea dei modi e degli intenti della sua esposizione storiografica giunge tuttavia da una parallela serie di scritti monografici editi - in forma di biografia o di elogio biografico -, dedicati a singole personalità della sfera artistica siciliana. Oltre al già citato saggio di esordio su Antonello Gagini (1821), ricordiamo in particolare: *l'Elogio storico di Pietro Novelli* (1825, riedd. 1828 e 1830) altro "eroe" isolano; gli scritti sui suoi contemporanei, l'architetto Antonino Gentile (1834) e i pittori Vincenzo Riolo (post 1837) e Giuseppe Velasques (1845), basati prin-



Ritratto di Antonello Gagini, (da G.E. Ortolani, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia, voll. 3, II, Napoli 1818, BCRS*).



Ritratto di Paolo Amato (da G.E. Ortolani, *cit., BCRS*).

principalmente su informazioni di prima mano dovute a una conoscenza diretta degli stessi; infine, la *Vita di Angelo Marini, siciliano insigne scultore ed architetto del secolo XVI* (1862). È proprio quest'ultimo scritto a rivelare il rapporto conflittuale che il Gallo istituisce con l'opera di Vasari, restandone tuttavia "intrappolato". Se da un lato il testo contiene aspri commenti sul «biografo aretino che fu solo diligente per gli artisti toscani, anche mediocri, e per gli altri trascurato», proprio dal fugace riferimento all'artista siciliano rintracciato nelle *Vite* del Vasari parte l'interesse e l'entusiasmo per la "riscoperta" di Angelo Marini da parte di Gallo. Si trattava cioè dell'occasione per un "confronto diretto" che, mettendo in luce - con non poche ed evidenti forzature - le presunte qualità di artista a tutto tondo (scultore e architetto, ma con esperienze anche in campo pittorico) di Angelo Marini, avrebbe, "per amor di patria", messo a nudo la trascuratezza dell'aretino.

Nella seconda metà dell'Ottocento la figura di spicco nella storiografia artistica nell'isola sarà Gioacchino Di Marzo, primo a portare a compimento una monumentale storia *Delle Belle Arti in Sicilia*. L'opera dimostra già una impostazione storiografica nuova, di stampo filologico, che lo distingue nettamente dai suoi predecessori fin qui citati, confermata dal più maturo studio sui Gagini. Gli scritti di Di Marzo ci appaiono i primi a superare sia la dipendenza dal modello delle *Vite* di Vasari, sia l'animosa, quanto ingenua, polemica all'indirizzo delle stesse, sebbene la "ricerca del Rinascimento" in Sicilia, dettata tra l'altro da sentimenti post-unitari (Barbera), che guida lo studio di Di Marzo sui Gagini dimostri l'adesione a una visione storiografica inaugurata proprio da Vasari.

Emanuela Garofalo

Nota bibliografica

Per un orientamento complessivo sulla storiografia artistica d'età moderna in Sicilia e scandagli monografici dedicati a singole personalità di rilievo e temi privilegiati si vedano principalmente: S. La Barbera, *Note sulla letteratura artistica siciliana dei secoli XVIII e XIX*, in L. Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2000, pp. 7-40 e i saggi contenuti nei volumi *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*. Palermo, a cura di S. La Barbera, Palermo 2003; *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte dell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003) a cura di S. La Barbera, Palermo 2004; *La cultura estetica in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Russo, Palermo 1990.

Tra gli scritti di autori siciliani di età moderna che trattano di artisti attivi nell'isola in chiave biografica si segnalano le seguenti opere, comprensive di testi a stampa e manoscritti, con l'indicazione delle eventuali edizioni critiche: V. Auria, *Il Gagini redivivo. O' ver.o Notitia della vita ed opere d'Antonio Gagini nativo della città di Palermo. Scultore Famosissimo*, Palermo 1698; G. Giardina, *Elogio di Agatino Daidone*, Palermo 1724; F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, ms. del 1724 ca., Kupferstichkabinett Kunstmuseum Basilea, ai segni A45, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze 1960; A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in era siciliani*, ms. del XVIII sec., Biblioteca Comunale di Palermo (BCP) ai segni QqC63, ed. a cura di E. Natoli, Palermo 1977; C. Carpinato, *Notizie sui pittori di Aci*, ms. del 1758, Biblioteca Zelantea Acireale, ai segni B2; J. P. Hackert, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792; G.E. Ortolani, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia*, Napoli 1817-'21; D. Lo Faso Pietrasanta (duca di) Serradifalco, *Memorie degli architetti antichi e moderni compendiate dalle memorie di Francesco Milizia...l'anno 1807 in Milano*, ms. del XIX sec., BCP, ai segni QqH148.1; P. Giudice, *La vita e le opere di Vincenzo Riolo*, Palermo 1809; A. Gallo, *Elogio storico di Antonio Gagini scultore ed architetto palermitano...*, Palermo 1821; R. Gregorio, *Saggio sulla vita e le opere di Antonio Gaggio famoso scultore siciliano del secolo XV, e Saggio sulla vita, e le pitture del Morrealese*, in Id., *Discorsi intorno alla Sicilia...*, Palermo 1821; G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX, ornate di ritratti*, Messina 1821; A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli da Morreale in Sicilia, pittore, architetto ed incisore...*, Palermo 1825 (riedd. 1828 e 1830); G.M. Di Ferro, *Biografia degli uomini*

illustri trapanesi dall'epoca normanna sino al corrente secolo, Trapani 1830-'50; A. Gallo, *Notizie intorno alla vita e alle opere di Antonino Gentile architetto palermitano...*, Palermo 1834; G. Grosso Cacopardo, *Notizie storiche su Filippo e Francesco Juvara*, in «Il Murolico», 1834; G. Grosso Cacopardo, *Memorie storiche di Martino da Firenze e di Padre Natale Masuccio*, Messina 1834; M. Leonardi Gambino, *Notizie sugli artisti di Acireale*, ms. del 1834, Biblioteca Zelantea Acireale, ai segni B2; V. Natale, *Sulla storia de' letterati ed altri uomini illustri di Militello nella Valle di Noto*, Napoli 1837; A. Gallo, *Notizie intorno agli architetti siciliani e agli esteri soggiornanti in Sicilia da' tempi più antichi fino al corrente anno 1838...*, ms. del XIX sec. (1838 ca.), Biblioteca centrale della Regione siciliana (BCRS), ai segni ms. XV.H.14, ed. a cura di C. Pastena, trascrizione e note di A. Mazzè, Palermo 2000; A. Gallo, *Notamento alfabetico di pittori, e musaicisti siciliani, ed esteri che hanno lavorato pure per la Sicilia ricavato in parte in rari mss. dal Mongitore nella Biblioteca del Senato in Palermo, con aggiunte di Agostino Gallo*, ms. del XIX sec., BCRS, ai segni ms. XV.H.17, ed. a cura di C. Pastena, trascrizione e note di M.M. Milazzo e G. Sinagra, presentazione di M. Salerno, Palermo 2000; A. Gallo, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, ms. del XIX sec., BCRS, ai segni ms. XV.H.19, ed. a cura di C. Pastena, con saggio introduttivo, trascrizione e note di A. Mazzè, Palermo 2005; A. Gallo, *Cenni sulla vita di Vincenzo Riolo da Palermo egregio pittore...*, s.l., s.d. (post 1837); P. Giudice, *Vita di Vincenzo Riolo*, Palermo 1838; G. Grosso Cacopardo, *Memorie storiche di Antonino e Paolo Pilaja, Domenico Giuntalocchi e Giacomo Del Duca*, Messina 1842; M. Leonardi Gambino, *Memorie dei pittori acesi*, ms. del 1844, Biblioteca Zelantea Acireale, ai segni A.69.14; A. Gallo, *Vita di Giuseppe Velasques palermitano egregio dipintor...*, Palermo 1845; A. Gallo, *Notizie de' figurarj degli scultori e fonditori e cesellatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846...*, ms. del XIX sec. (1846 ca.), BCRS, ai segni ms. XV.H.15 e 16, ed. a cura di C. Pastena, trascrizione e note di A. Anselmo e M.C. Zimmardi, Palermo 2004; C. Buda, *Elogio biografico di Slavatore Zhara Buda e cenni del padre di lui adottivo Giuseppe Zahra*, Catania 1848; M. Galeotti, *Preliminari alla storia di Antonio Gagini scultore siciliano del secolo XVI e della sua scuola...*, Palermo 1860; A. Gallo, *Sulla vera patria di Zeusi, pittore dell'epoca greca e cenni biografici dello stesso...*, Palermo 1861; A. Gallo, *Vita di Angelo Marini siciliano insigne scultore ed architetto del secolo XVI, per la prima volta messo in luce...*, Palermo 1862; G. Di Marzo, *Memorie storiche di Antonello Gagini e de suoi figli e nepoti, scultori siciliani del secolo XVI*, Firenze 1868; F. Mondello, *Bozzetti biografici di artisti trapanesi dei secoli XVII, XVIII e XIX*, Trapani 1883.

Le segnalazioni bibliografiche inserite entro parentesi nel testo, infine, fanno riferimento, seguendo l'ordine di citazione, ai seguenti contributi: V. Martinelli, *Introduzione*, in F. Susinno, *Le vite de' pittori...*, cit., pp. XV-LVIII, alla p. XXXII; E. Natoli, *Introduzione*, in A. Mongitore, *Memorie dei pittori...*, cit., pp. 15-31, alla p. 22; A. Marabottini, *Premessa*, in A. Mongitore, *Memorie dei pittori...*, cit., pp. 11-14, alla p. 12; F.P. Campione, *Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana*, in *La critica d'arte in Sicilia...*, cit., pp. 107-127, alla p. 108; P. Barbera, *Storiografia dell'architettura di età aragonese in Sicilia*, in *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. L'architettura di età aragonese nel Val di Noto*, a cura di G. Pagnano, Siracusa 2007, pp. 9-22, alla p. 13.

Rita Di Natale

**GIORGIO VASARI E IL SUO AMBIENTE NELLE CINQUECENTINE
DELLA BIBLIOTECA CENTRALE DELLA REGIONE SICILIANA**

Con l'esposizione di alcune opere di Vasari e di altre edizioni rare e di pregio del Cinquecento di letterati ed artisti legati all'illustre aretino e alla Firenze medicea, la Biblioteca centrale della Regione siciliana (BCRS) intende offrire un contributo alle iniziative celebrative programmate in occasione del quinto centenario della nascita di Giorgio Vasari. I volumi in mostra fanno parte del prestigioso *Fondo antico* della BCRS e costituiscono un tipico esempio del cospicuo e raro patrimonio bibliografico conservato nel cinquecentesco Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo, oggi sede della BCRS. Il considerevole fondo proveniente dalla "libreria ad uso domestico" del collegio gesuitico di Palermo e dagli altri aboliti collegi gesuitici del Val di Mazara ha costituito, infatti, il nucleo storico della Biblioteca, unitamente alla raccolta di Gabriele Lancellotto Castelli, principe di Torremuzza, considerato il fondatore della Real Biblioteca, istituita nel 1778 da Ferdinando IV di Napoli e III di Sicilia ed inaugurata nel 1782 alla presenza del viceré Domenico Caracciolo. Ulteriore incremento al patrimonio bibliografico e documentario della Biblioteca, divenuta nel 1848 "Nazionale", è stato dato dalle raccolte librerie, circa settantamila volumi, acquisite dopo la soppressione delle corporazioni religiose, stabilita con Regio Decreto del 1866, in base al quale i beni delle congregazioni soppresse venivano devoluti al demanio dello Stato. Tra questi, particolarmente significativo è il fondo proveniente dal monastero benedettino di San Martino delle Scale, composto da circa 5000 volumi, tra testi a stampa e manoscritti miniati, pervenuto in Biblioteca nel 1871 in seguito all'abrogazione della disposizione dell'art. 33 del succitato Regio Decreto del 1866 che includeva l'abbazia di San Martino tra gli edifici ecclesiastici di monumentale importanza da salvaguardare. Molti dei libri provenienti dalla biblioteca di San Martino sono caratterizzati da una tipica legatura, comunemente conosciuta come legatura "martiniana", in pergamena rigida o semifloscia e tagli incisi, famosa per la raffinata esecuzione delle incisioni a secco e delle impressioni a piccoli ferri in oro e in nero, eseguita presso il monastero negli anni 1629-1649. Nella maggior parte dei casi i volumi sono connotati dal *super libros*, posto in testa ai piatti, con la dicitura *Est S. Martini Bibliotheca*, così come si legge nel volume *Lezioni di M. Benedetto Varchi* esposto in mostra. Degno di nota è anche il prezioso fondo di manoscritti, proveniente dall'allora Museo Nazionale di Palermo, depositato nel 1935, al quale appartiene la cosiddetta "Bibbia della regina Costanza", codice greco miniato del XIII secolo. Ed ancora, va ricordato il *Fondo Monreale*, proveniente dalla biblioteca benedettina del monastero di Santa Maria Nuova in Monreale, depositato nel 1939 presso la BCRS dall'allora Soprintendenza bibliografica per la Sicilia occidentale, il cui tabulario, composto da 345 documenti, in gran parte pergamenei, redatti tra il 1115 ed il 1770, costituisce la base fondamentale per la ricerca e la ricostruzione storica della diocesi di Monreale. Un ulteriore incremento del patrimonio è avvenuto negli anni con le raccolte librerie di rinomati letterati

e giuristi, pervenute in dono, per legato o per acquisto, e non ultima, la rilevante acquisizione della biblioteca e delle carte dello storico siciliano Michele Amari.

Al fine di offrire una maggiore conoscenza e valorizzazione dei fondi librari antichi della Biblioteca, è stata avvertita l'esigenza di fornire, oltre alla descrizione bibliografica dei volumi esposti, indicazioni sull'edizione con l'individuazione di tutti quegli elementi che possono contribuire ad una lettura più approfondita dei testi e del contesto culturale rinascimentale del quale queste opere rappresentano una significativa testimonianza storica.

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

VASARI, GIORGIO (1511-1574)

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riuiste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti dall'anno 1550 insino al 1567. Prima, e seconda [-terza] parte. Con le tauole in ciascun volume, delle cose piu notabili, de' ritratti, delle vite degli artefici, et de i luoghi doue sono l'opere loro. In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568 (In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568).

3 v., ill., ritr. 4°. Marca tipografica in fine (Z654). Legatura del sec. XIX in mezza pergamena e carta marmorizzata con quattro finti nervi in evidenza e due tasselli in pelle rossa, filetti, fregi, autore e titolo in oro, tagli goffrati e dorati. Provenienza: Collegio Massimo dei Gesuiti, Palermo (Rari 141-142)

Grande fama venne al Vasari da *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, capolavoro letterario e prezioso trattato di storiografica artistica, nel quale egli, erudito conoscitore dei classici

greco e latino, partecipe della temperie culturale dell'epoca, narra dell'arte e degli artisti con la passione di chi vuole svelarne ogni mistero ed affidarlo alla memoria. La prima edizione fu stampata a Firenze nel 1550 dal libraio e tipografo fiammingo Laurens Lenaerts van den Beke (1499-1563), italianizzato Lorenzo Torrentino, stampatore ducale dal 1547 per privilegio del duca Cosimo de' Medici (1519-1574). Nel 1568 Filippo e Jacopo Giunti, eredi di Bernardo, godendo del privilegio ducale di potere stampare opere già prodotte da altri, pubblicano a Firenze la seconda edizione dell'opera, rivista ed ampliata con le vite di artisti più recenti ed arricchita con i ritratti xilografici, realizzati a Venezia dall'incisore di Norimberga Cristoforo Lederer, italianizzato Coriolano, su commissione dello stesso Vasari. L'edizione giuntina consta di tre tomi così strutturati: «prima, e seconda parte», «primo volume della terza parte», «secondo, et ultimo volume della terza parte». Il primo tomo si apre con la lettera di dedica a Cosimo de' Medici «duca di Fiorenza», già presente nell'edizione torrentina, nel terzo tomo è invece la lunga lettera dello storico e letterato fiorentino Giovanni Battista Adriani (1511-1579), datata 8 settembre 1567, riguardante «i nomi, e l'opere de' piu eccellenti artefici antichi in Pittura, in Bronzo, & in Marmo». L'idea di raccogliere le vite degli artisti in un'opera unica viene suggerita al Vasari, come egli stesso racconta, nel 1546 da Paolo Giovio, autore de *Gli elogi degli uomini celebri*, e fortemente sostenuta dal cardinale Alessandro Farnese, su commissione del quale, nella primavera di quell'anno, l'aretino affresca, nella Cancelleria di Roma, la sala dei Cento giorni dedicata alle glorie di papa Paolo III. Consapevole dell'impegno richiesto da una tale opera e schivo da ogni competizione con gli aristocratici intellettuali, suoi amici, Vasari



ribadisce nella lettera dedicatoria a Cosimo I, che l'inadeguatezza della sua scrittura alla grandezza degli artisti trattati è da imputare alla «penna di un disegnatore» che sa appena «lineare ed ombreggiare» le cose. Le biografie sono narrate con intento storiografico o celebrativo e precettistico, lasciando spazio ad aneddoti e fantasie, a particolari non accertati né attendibili, a magici simbolismi, accanto ai quali pure sono giudizi acuti ed attenti, valutazioni storico-artistiche innovative e anticononiche. L'opera, che si completa infine con l'autobiografia dell'autore, ha avuto nel tempo 18 edizioni italiane e 8 traduzioni straniere. (Maria Carmela Zimmaridi)



VASARI, GIORGIO (1511-1574)

Vita del gran Michelagnolo Buonarroti. Scritta da m. Giorgio Vasari, pittore & architetto aretino. Con le sue magnifiche essequie stategli fatte in Fiorenza dall'Academia del Disegno. In Fiorenza, nella stamperia de' Giunti, 1568 (In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568).

P. [4], 717-796, [2], ritr. 4°. Marca tipografica in fine (Z654). Legatura assente, copertina in carta color sabbia del sec. XX. Provenienza: Collegio Massimo dei Gesuiti, Palermo (Misc. A.349)

Il volumetto, di complessive 79 pagine, è un estratto dal terzo volume dell'opera *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, edita dai Giunti a Firenze nel 1568 e narra la vita di Michelangelo (1475-1564) con l'aggiunta - dice Vasari - di «quello, che egli operò da che io mandai fuori la vita sua l'anno 1550 insino al suo ultimo giorno»; vi sono inoltre descritte le splendide esequie celebrate in suo onore dagli accademici

fiorentini del disegno. L'Accademia e Compagnia dell'Arte del Disegno fu istituita da Cosimo I de' Medici, il 13 gennaio 1563, su suggerimento dello stesso Vasari; raccoglieva come "corpo" della Compagnia quanti operavano a Firenze in campo artistico, mentre riuniva nell'Accademia un numero ristretto di artisti incaricati di sovrintendere alle opere della signoria medicea; tra i primi accademici si ricordano Michelangelo Buonarroti e Giorgio Vasari. L'opuscolo, stampato con un frontespizio che riutilizza la cornice architettonica de *Le Vite* del 1568, è introdotto dalla lettera di dedica, datata 6 febbraio 1567, ad «Alessandro de' Medici, cavaliere dell'Ordine di santo Stefano» (1535-1605), futuro papa Leone XI, appartenente ad un ramo collaterale della potente famiglia fiorentina, figlio di Ottaviano de' Medici e Francesca Salviati, nipote di papa Leone X. Vasari spiega nella dedica di avere dato alle stampe la vita di Michelangelo «sola, e separata dall'altre» perché «si compiaccia a chi ò non vorrà, ò non potrà hauere tutto il libro insieme», essendo in essa raccolte «le opere egregie del più grande, nobile et eccellentissimo artefice che forse sia stato ancor mai». Nel racconto sono inframezzate anche alcune delle lettere di corrispondenza tra Vasari e Michelangelo, del quale l'aretino fu discepolo fin dal suo arrivo a Firenze. La vita del Buonarroti era già stata inserita nell'edizione torrentina del 1550, tribu-

to di grande onore all'artefice fiorentino, essendo quella l'unica narrazione riferita ad un artista ancora vivente, considerato dal Vasari l'apice di quella evoluzione dell'arte che aveva preso le mosse da Cimabue e Giotto e culminerà nella perfetta sintesi artistica delle opere michelangellesche. Dopo la stampa del 1550 il testo della biografia è sottoposto al giudizio dello stesso Michelangelo, il quale - racconta il Vasari - «la riceve con molta allegrezza» e gli invia in risposta un sonetto di lode, da lui stesso composto. L'artista fiorentino provvederà comunque a correggere le inesattezze del Vasari, dettando due anni più tardi la sua biografia all'amico ed allievo Ascanio Condivi (1525-1574) e a darla alle stampe nel 1553. Tale biografia offre ampio spunto al Vasari, insieme alle dirette frequentazioni negli ultimi anni di vita, per correggere e perfezionare la vita di Michelangelo nella versione che sarà successivamente inserita nell'edizione giuntina de *Le Vite* del 1568 e stampata in estratto nello stesso anno. (Maria Carmela Zimmardi)

VASARI, GIORGIO (1511-1574)

Trattato della pittura del s. cavaliere Giorgio Vasari pittore, & architetto, nel quale si contiene, la Pratica di essa, diviso in tre giornate. Et ridotto in Ragionamenti, ne quali si spiegano le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime. Con due tavole copiose. In Firenze, appresso i Giunti, 1619 (In Firenze, appresso Giandonato, & Bernardo Giunti, 1619).

[4], 186, [18] p., ritr. 4°. Marca tipografica sul frontespizio (non censita) e in fine (Z656). Legatura del sec. XIX in mezza pergamena e carta marmorizzata. Provenienza: Congregazione dell'Oratorio, Palermo (11.3.B.5)

Luigi Silvestro Camerini afferma che il *Trattato della pittura* è un «residuo invenduto dell'edizione dei *Ragionamenti*, pubblicata nel 1588» (I *Giunti tipografi editori di Firenze, 1571-1625*, Firenze, Giunti Barbera, 1979, v. II, n. 371), alla quale sono state sostituite le prime due e le ultime carte ed è stato apposto un nuovo frontespizio con un diverso titolo. Nelle note alla *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignor Giusto Fontanini*, del 1753, il letterato, poeta e storico, Apostolo Zeno (1668-1750) precisa che tolta la lettera dedicatoria «i *Ragionamenti*, e'l *Trattato* sono una medesima cosa e una medesima impressione, con gli stessi spazi nelle lettere, con gli stessi numeri nelle pagine e con la stessa *errata nel fine*». Non si può ignorare per altro la notizia riportata da Gaetano Melzi (*Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, Milano, Giacomo Pirola, 1859, v. III, p. 196) secondo la quale il *Trattato della pittura* sia del nipote omonimo, che avrebbe completato il lavoro lasciato imperfetto dallo zio e curato la pubblicazione. Anche i *Ragionamenti* sopra i dipinti eseguiti dal Vasari nel palazzo Vecchio di Firenze, iniziati nel 1558 e pronti per la stampa nel 1567, furono pubblicati postumi a cura di Giorgio Vasari il Giovane. Il *Trattato della pittura* è in forma di dialogo tra Vasari e Francesco de' Medici, figlio e successore di Cosimo e da questi delegato a presiedere alle opere artistiche; si articola in vari *ragionamenti* rag-



gruppati in tre giornate, nei quali sono discusse le invenzioni artistiche, le figurazioni simboliche e allegoriche, le scelte decorative destinate alla ristrutturazione e all'abbellimento del palazzo ducale. L'opera letteraria che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto favorire un costruttivo confronto per l'esecuzione del progetto, non ebbe l'effetto sperato perché i rapporti tra il Vasari e Francesco de' Medici, fin dall'inizio difficili, divennero insostenibili al punto che nel 1570 venne tolta all'aretino la direzione della fabbrica degli Uffizi. Il trattato si apre con un sonetto celebrativo delle fatiche letterarie dell'autore, novello *Pygmalione*, al quale è assicurata «fama perenne», e con il suo ritratto in xilografia entro una cornice architettonica in cui sono raffigurate le tre Arti con i loro strumenti. La «giornata prima» comprende sette ragionamenti, nella «giornata seconda» ne sono inseriti sei, nella «giornata terza» è riportato un solo dialogo e «la dichiarazione della pittura della Cupola di Firenze fatta & cominciata da m. Giorgio Vasari, poi finita da Federigo Zuccherò», in cui sono elencate, graficamente disposte secondo uno schema piramidale che riproduce l'ordine spaziale dei cicli pittorici, le raffigurazioni che andranno a decorare gli angoli della cupola sovrastanti le otto cappelle aperte sullo spazio centrale. (Maria Carmela Zimmardi)



ALBERTI, LEON BATTISTA (1404-1472)

L'architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, gentilhomo, & academico fiorentino. Con aggiunta de' disegni. In Venetia, appresso Francesco Franceschi sanese, 1565 (In Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1565).

[3], 4-283, [2], 284-285, [2], 286-404, [28] p., ill. 4°. Legatura in pergamena floscia sec. XVII. Provenienza: Convento di Santa Cita, Palermo (Antiqua III.1248)

A causa della sua partenza per Roma nel 1550, Giorgio Vasari affida ad alcuni amici di Firenze, principalmente Pierfrancesco Giambullari, Vincenzo Borghini e quindi Cosimo Bartoli («buon fratello» si firma in qualche lettera all'artista), l'incombenza di seguire la travagliata vicenda della stampa del primo volume de *Le Vite*, presso il tipografo Lorenzo Torrentino. In quell'anno, lo stesso Bartoli, letterato e accademico

fiorentino, traduce in volgare il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, opera composta esattamente un secolo prima sul modello del *De architectura* di Vitruvio, e la intitola semplicemente *L'architettura di Leonbatista Alberti*. Il testo vitruviano era già stato più volte commentato e tradotto, ma l'opera dell'Alberti era uscita per la prima volta nella lingua toscana soltanto nel 1546 (*I dieci libri de l'architettura*), nella traduzione di Pietro Lauro. La presente edizione del 1565 segue la prima del 1550, la quale, secondo le compiaciute parole tratte dalla dedicatoria dell'autore a Cosimo I, «è stata tanto in pregio, & ricerca, & comperata da tanti, che ancorché se ne stampassero millecinquaceuto [copie], sono nondimeno molti, & molti anni, che per la Italia più non se ne ritrovano». Una tiratura di questa consistenza era già ritenuta gratificante per un auto-

re e per un editore considerato che, raramente, a quel tempo si superava quest'ordine di grandezza per evitare "inventuti" e nel contempo ammortizzare le spese di stampa. Nel Seicento, in pieno furore inquisitorio, anche il trattato albertiano subisce la censura dei domenicani, principalmente nel libro primo, alle pagine 13-16 (soppresse nei due esemplari presenti nella Biblioteca centrale della Regione siciliana), ove l'autore tratta dell'orientamento degli edifici in relazione agli elementi naturali e agli *humori humani*, e ancora nel libro settimo, nella parte in cui si dilunga sul rito pagano (cassate ad inchiostro numerose righe nella seconda copia e inserita una nota di espurgazione, datata 1629). L'esemplare de *L'Architettura* in mostra proviene dal convento domenicano di Santa Cita in Palermo. Lo stesso Bartoli curerà la traduzione di un'altra opera dell'Alberti, pubblicata dal medesimo De' Franceschi nel 1568, gli *Opuscoli morali*, che tratta anche di arte, di cui la biblioteca possiede una copia che è stata in uso di Giuseppe Paglia, o Giuseppe da Palermo («*Ad usum Josephi Palea Panormit. Ord. Praed.*»), celebre architetto domenicano allievo di Andrea Cirrincione, attivo soprattutto a Roma e negli Stati della Chiesa, nato a Palermo nel 1616 ed ivi morto nel 1683 a Santa Cita. (Isidoro Turdo)

GIOVIO, PAOLO (1483-1552)

Gli elogi vite brevemente scritte d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni, di Mons. Paolo Gioiwo vescouo di Nocera; onde s'ha non meno utile & piena, che necessaria & uera cognitione d'infinite historie non uedute altrove: tradotte per M. Lodouico Domenichi. In Fiorenza, 1554 (Stampati in Fiorenza, per Lorenzo Torrentino, stampator ducale del mese d'Agosto lanno [sic] 1554).

[8], 439, [1] p. 4°. Legatura in mezza pelle sec. XIX. Provenienza: sconosciuta (Rari 558)

L'umanista e storico comasco Paolo Giovio, vescovo di Nocera, dedicò buona parte della vita a raccogliere una collezione di ritratti di uomini illustri, *antichi et moderni*, che sistemò presso una villa-museo da lui fatta appositamente costruire a Borgovico, sul lago di Como. Il suo *Musaeum* fu edificato tra il 1537 e il 1543, ma già intorno al 1518 il Giovio aveva cominciato a raccogliere i ritratti, prima di letterati e poi di uomini d'arme, esigendo che tutti fossero eseguiti dal vero. Questa raccolta iconografica lo rese celebre presso i suoi contemporanei, pertanto, Giovio pensò ben presto di corredarla con una descrizione delle vite dei personaggi raffigurati, da porre con intento didascalico in calce ad ogni ritratto, ma anche da pubblicare separatamente. Nacquero così gli *Elogia*. Il progetto di ordinamento dei ritratti nel museo e quindi il piano degli *Elogia*, prevedeva la suddivisione in quattro classi: letterati defunti; letterati viventi; artisti; pontefici, re e uomini d'arme. La prima parte dell'opera relativa ai letterati del passato e del presente, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita*, vide la luce a Venezia nel 1546, e comprendeva 146 biografie, per le quali il Giovio però non possedeva tutti i ritratti. Il libro si stampa



nello stesso anno e negli stessi mesi estivi in cui il suo amico Giorgio Vasari termina l'affresco della sala dei *Cento giorni* (tanto fu il tempo impiegato dal pittore e dai suoi aiuti) presso la Cancelleria pontificia, su incarico del cardinale Alessandro Farnese, nipote di papa Paolo III e protettore del Giovio. Le biografie degli uomini d'arme, *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita*, si pubblicano a Firenze nel 1551 ancora in latino, con 134 descrizioni di dipinti, tutti esposti nel museo. Le prime due edizioni degli *Elogia*, quelle del 1546 e del 1551, furono le uniche curate direttamente dal Giovio, che morirà nel 1552; delle vite degli artisti egli riuscirà a comporre soltanto quelle di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello. La presente edizione del 1554, la prima in volgare (poi ristampata nel 1557, 1558, 1559 e 1560), fu curata dal poeta piacentino Ludovico Domenichi, che a Firenze sempre per il Torrentino, tipografo ducale, attese alla traduzione delle *Historiae* dello stesso Giovio (1551-1553), fatica che permise al Domenichi di evitare il carcere cui era stato destinato per simpatie calviniste. Ogni *Elogium* è seguito dai versi di un *Carmen* che l'autore commissionò a poeti anche di una certa notorietà, tra cui spiccano gli umanisti Adamo Fumano, Antonio Rinieri, nonché il palermitano Gian Vitale (qui indicato con il nome Giovanni) e Ferdinando Balami di Girgenti, detto Ferrante Siciliano. (Isidoro Turdo)



BARTOLI, COSIMO (1503-1572)

Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inuentioni & significati, & la tauola di più cose notabili. In Venetia, appresso Francesco de Franceschi senese, 1567.

[6], 77, [1] c. 4°. Legatura in pergamena floscia sec. XVII. Provenienza: Convento di Sant'Antonino. Palermo (4.46.D.96)

L'Accademia degli Umidi fu fondata nel novembre 1540 a Firenze e già all'inizio dell'anno seguente aveva mutato il suo eccentrico nome in Accademia Fiorentina per volontà del duca Cosimo I dei Medici che ne fu protettore. Scopo dell'Accademia era di divulgare la lingua e lo stile toscani, principalmente attraverso la diffusione delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio, o meglio, come si legge nel primo statuto dell'associazione, di «far leggere, esporre sonetti o altre composizioni del Petrarca o

d'alcun lodato toscano compositore». Lo statuto originale dell'Accademia fu redatto in migliore forma nel 1541 per opera, tra gli altri di Cosimo Bartoli, poeta, musicologo, matematico, diplomatico, ecclesiastico. Pertanto, letterati quali Benedetto Varchi, Giovanni Battista Gelli e lo stesso Bartoli, tennero prolungati cicli di lezioni periodiche presso l'Accademia, proseguiti, nel caso del Gelli, anche per dieci anni (1541-1551). Cosimo Bartoli realizzò una serie di sette lezioni, tra il 1541 e il 1547, relative a cinque argomenti poco accessibili dell'arte dantesca: l'occhio, la fede, la felicità, l'eternità e la creazione del mondo, la potenza di Dio. A distanza di un ventennio vedono la luce i

Ragionamenti, frutto della rielaborazione di quelle lezioni ma in realtà dissertazioni su vari argomenti e personaggi del tempo, rese in forma di dialogo, dove i protagonisti, lo stesso autore e altri accademici, si alternano in ridotte e occasionali adunanze. L'intento del Bartoli è di rendere «gli alti concetti del nostro diuinissimo Dante, mediante le grandezze de quali io poi presi occasione di trattare pubblicamente, nella honorata Accademia Fiorentina quelle materie, le quali io di poi ad instantia di più amici, ridussi con la aggiunta di alcune inuentioni, in questa forma». Tra questi amici più cari e influenti egli contava, oltre Giorgio Vasari, anche la famiglia fiorentina dei Martelli, che annoverava valenti letterati, ricordati tra i primi accademici come il Bartoli, quali Niccolò, Gismondo e Vincenzo. Troviamo quest'ultimo tra i protagonisti della fantasiosa discussione che apre il primo dei cinque libri dei *Ragionamenti*. Narra il Vasari ne *Le Vite* che, alla morte di Gismondo Martelli nel 1547, ricevette l'incarico di eseguire un dipinto per la cappella Martelli in San Lorenzo, in quanto «Luigi e Pandolfo Martelli, insieme con M. Cosimo Bartoli, miei amicissimi, mi ricercarono, che io facessi la detta tavola». Potrebbe forse essere collegato a questa famiglia di rimatori anche il poeta Maurizio Martelli, autore di tre componimenti inseriti nel trattato di Giovanni Filippo Ingrassia *L'informatione del pestifero et contagioso morbo* (Palermo 1576), insieme ai versi di Argisto Giuffredi e Antonio Veneziano. L'edizione dei *Ragionamenti* del 1567 segue quella uscita priva di data, forse l'anno prima, presso lo stesso tipografo Francesco de Franceschi. (*Isidoro Turdo*)

VARCHI, BENEDETTO (1503-1565)

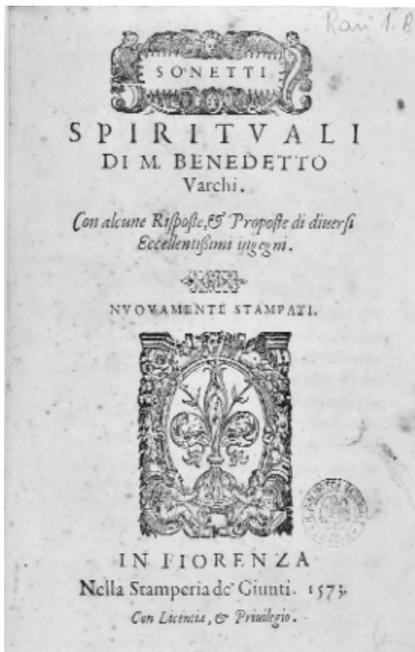
L'Hercolano. Dialogo di messer Benedetto Varchi, nel qual si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana, e della fiorentina composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra'l commendator Caro, e m. Lodouico Castelletto nuouamente stampato, con vna tauola pienissima nel fine di tutte le cose notabili, che nell'opera si contengono. In Firenze, nella Stamperia di Filippo Giunti, e fratelli, 1570 (In Firenze, nella Stamperia di Filippo Giunti, e fratelli, 1570).

[12], 339, [25] p. 4°. Marca tipografica sul frontespizio (Z654) e in fine (Z650). Legatura di fine sec. XVIII in pergamena rigida, con autore, titolo e fregi impressi in oro sul dorso con cinque nervi in evidenza. Provenienza: biblioteca del senatore Francesco Di Giovanni (Rari 1355).

Gli stampatori Filippo Giunti e fratelli rappresentavano la terza generazione di quell'illustre dinastia di tipografi fiorentini che, fra il 1497 e il 1618, diede corpo alla più grande azienda tipografica della città, con una produzione libraria di elevato livello per l'importante catalogo, la cura dei testi e la buona veste grafica. *L'Hercolano* avrebbe dovuto comparire per i tipi dei fratelli Giunti già nel 1561, la prima edizione uscì invece postuma. Una seconda sarebbe comparsa, sempre per i tipi di Filippo Giunti e fratelli, nello stesso anno a Venezia. L'autore, Benedetto Varchi, fu uomo di lettere fiorentino, critico, poeta, storico, oratore, filosofo, di vasta ma non profonda cultura. Dopo avere seguito



Piero Strozzi, con i fuorusciti repubblicani, nei suoi tentativi di combattere i Medici e nel successivo soggiorno a Venezia, costretto dalle necessità, rientrò a Firenze alla corte di Cosimo de' Medici, per il quale attese a diversi incarichi. *L'Hercolano* si presenta come un dialogo, perché tale forma era ritenuta in quell'epoca la più adatta alle trattazioni scientifiche, ed era stato abbozzato dal Varchi già nel 1560. Egli non mancò di lavorarvi successivamente, aggiungendo delle digressioni, senza peraltro giungere a definirlo completamente. L'opera è costruita in maniera atipica: il dialogo postprandiale fra l'autore e il conte Cesare Ercolani (da cui il titolo) è riportato da Lelio Bonsi, «dotto di leggi», a Vincenzo Borghini, priore degli Innocenti, personaggi del Prologo. *L'Hercolano* nasceva dall'esigenza di difendere Annibal Caro, l'illustre traduttore dell'*Eneide*, dalle critiche di Ludovico Castelvetro, sostenitore di un purismo linguistico, che al Caro imputava un'eccessiva libertà nell'uso della lingua nella canzone «Venite all'ombra de' gran gigli d'oro». Ma la difesa del Varchi risultò debole e oscura, al punto da stizzire i lettori del tempo. La parte più cospicua del dialogo, però, riguarda questioni linguistiche, che fanno di quest'opera uno dei maggiori trattati del Cinquecento intorno alla lingua, ed è contemporaneamente piena di digressioni, che non mancano peraltro di interesse per la storia del linguaggio parlato (analisi di proverbi e motti fiorentini) e del costume (dai protocolli dell'antico parlamento fiorentino, agli scherzi dei ragazzi, ai metodi educativi, a tanti altri piccoli usi che ricostruiscono la vita della Firenze del suo tempo). Nell'ambito della questione della lingua, in particolare, il Varchi fu rappresentante della corrente fiorentina, sostenendo la lingua parlata a Firenze come base della lingua italiana e l'importanza dell'uso nella formazione di una lingua, «vna fauella, la qual non habbia scrittori, si può, anzi si dee, solo, che sia in vso, chiamar lingua». (Angela Anselmo)



VARCHI, BENEDETTO (1503-1565)

Sonetti spirituali di m. Benedetto Varchi. Con alcune risposte, & proposte di diuersi eccellentissimi ingegni. Nuouamente stampati. In Firenze, nella Stamperia de' Giunti, 1573. [8], 128 p. 4°. Marca tipografica sul frontespizio (Z653). Legatura della prima metà del sec. XIX in pergamena rigida con autore e titolo, città e data impressi su due tasselli in pelle, uno rosso e uno verde, incollati sul dorso interamente decorato con fregi in oro. Provenienza: Acquisto Reber, 11.12.1945 (Rari 1.B.22.)

Prima edizione, postuma, di un gruppo di sonetti inediti di Benedetto Varchi, raccolti e pubblicati dai fratelli Filippo e Iacopo Giunti, stampatori fiorentini. Il Varchi poeta fu un abile rimatoro, ma i suoi versi risultano poveri, ciò non toglie che egli godesse di fama e considerazione presso i contemporanei. Come riferisce il suo maggiore studioso, Guido Manacorda (*Benedetto Varchi. L'uomo, il poeta, il critico, in*

«Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XVII, parte II,

1903, pp. 1-161), il letterato Sperone Speroni, nel suo *Dialogo delle Laudi del Cathaio Villa della S. Beatrice Pia de gli Obici*, fa dire a madamigella Porzia: «Io torrei anzi un sonetto fatto in mia laude, dall'Alamanni, ò dal Varchi; che da un principe un presente di mille scudi» (alla c. 167v ne *I dialogi di Messer Speron Sperone*, stampato a Venezia, in casa de' figliuoli di Aldo nel 1542). Non mancò tuttavia chi cogliesse la vacuità dei versi del Varchi, come Alfonso Pazzi, accademico fiorentino, che ne preconizzò una rinomanza passeggera. I *Sonetti spirituali*, di stampo petrarchesco, sono considerati fra i migliori del Varchi per la sincerità della fede che li sostiene. In accordo con l'aristotelismo che aveva abbracciato negli anni padovani, egli dava alla poesia un intento moralistico e pedagogico. Nel sonetto dedicato a Giorgio Vasari, a p. 46, l'autore invita lui, e tutti gli uomini dotati di maggior ingegno e arte, all'umiltà e a ringraziare Dio che di questo ingegno è l'origine: l'onore e la fama che ne derivano sono sempre piccola cosa di fronte alla «gloria infinita» dell'altra vita. Come spesso in opere del genere, anche in questa edizione, ai versi dell'A. seguono i sonetti di risposta: «Risposte di piu huomini eccellentiss. al Varchi», (p. 79). Alla p. 92 riscontriamo così la «R.[isposta] di M. Giorgio Vasari à 46: VARCHI io cognosco ben l'ingegno, e l'arte,/ E quel, c'hauer debb'vn gentile spirto,/ Vien da Colui, che mi diè questo spirto/ Troppo da voi amato in ogni parte:/ Sempre ho'l cor volto a Dio, né mai si parte/ Vagando per cercare ò Lauro, ò Mirto/ Fra noi: anzi in ver Lui sto intento, ed irto,/ Per che mi dia del Ciel sua gloria, ò parte./ E se talhor co' colori, ò disegno/ Il tempo spendo, e ben campar la vita,/ A' molti, & affinar l'arte, e l'ingegno:/ Qui val le Seste, e la Squadra gradita/ A' farsi eterno. O qual'atto piu degno,/ Ch'ornare il Mondo, & al Ciel far salita?». (*Angela Anselmo*)

VARCHI, BENEDETTO (1503-1565)

Lezioni di m. Benedetto Varchi accademico fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diuerse materie, poetiche, e filosofiche, raccolte nuouamente. E la maggior parte non più date in luce, con due tauole, vna delle materie, l'altra delle cose più notabili. Con la vita dell'autore, all'illustriss. et eccellentiss. sig. don Giouanni de' Medici. In Fiorenza, per Filippo Giunti, 1590 (In Fiorenza, nella stamperia di Filippo Giunti, 1590.

[24], 682, [22] p. 4°. Marca tipografica sul frontespizio (Z655). Legatura "martiniana" in pergamena rigida con filetti a secco e fregi neri e oro, con innesto di dorso in pergamena e tassello di pelle marrone con autore, titolo e fregi impressi in oro. Provenienza: abbazia benedettina di San Martino delle Scale, Monreale (PA) (11.2.B.87.)

Richiamato a Firenze da Cosimo de' Medici, Benedetto Varchi entrò a far parte dell'Accademia Fiorentina nel 1543 e vi fu nominato "consolo" nel 1545. Per diversi anni il letterato vi lesse Dante e Petrarca e vi tenne lezioni di vario argomento. Le

Lezioni sono un'opera postuma, che si apre con la vita dell'autore scritta dall'abate Silvano Razzi e



raccoglie trenta dissertazioni tenute dal Varchi all'Accademia fra il 1543 e il 1553, relative alla natura, alla generazione del corpo umano, alla generazione dei mostri, all'anima, alla pittura e alla scultura, ai calori, all'amore (otto lezioni di cui due tenute in precedenza all'Accademia degli Infiammati di Padova), agli occhi, alla bellezza e alla grazia, alla poetica, alla poesia. Una notevole risonanza nel mondo degli artisti, complice il prestigio culturale dell'autore, ebbero le due lezioni sull'arte, la prima sopra un sonetto di Michelangelo Buonarroti, l'altra «nella quale si disputa della maggioranza dell'arti, e qual sia piu nobile, la Scultura, o la Pittura», tenute durante la Quaresima del 1546. Esse furono infatti pubblicate nel 1549 a Firenze da Lorenzo Torrentino con il titolo: *Due lezioni di m. Benedetto Varchi...*, seguite dalle lettere di Giorgio Vasari, Angiolo Bronzino, il Pontormo, Giovanni Battista del Tasso, Francesco Sangallo, il Tribolo, Benvenuto Cellini, Michelangelo Buonarroti, scritte per rispondere al quesito del Varchi sul primato delle Arti. L'autore, commentando un sonetto di Michelangelo («Non ha l'ottimo artista, ecc.»), cerca di stabilire quale delle Arti, fra Pittura e Scultura, sia superiore e aderendo alla visione aristotelica, fa distinzione fra le Arti, frutto dell'intelletto pratico, e le Scienze, frutto dell'intelletto speculativo. Poiché il fine delle Arti è l'imitazione della natura, ne discende che Pittura e Scultura, avendo lo stesso fine, sono sullo stesso piano; superiore è invece l'Architettura per il suo aspetto creativo. Fra gli artisti che rispondono, Vasari prende le difese della Pittura, mentre Michelangelo «riconosce la validità della deduzione del Varchi: la «filosofia» annulla il problema del primato delle arti che anche lui si era posto secondo le proprie inclinazioni stilistiche; ma queste rimangono e ripropongono una problematica individuale, al di fuori della quale pittura e scultura non possono, prima che differenziarsi, neppure esistere» (*Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-1961, v. I, p. 310). (Angela Anselmo)

Marco Rosario Nobile
LA SICILIA DI VASARI

Selezionare il tema della conoscenza o della percezione dei luoghi, in un testo come *Le Vite dei più eccellenti, pittori, scultori et architettori*, che, sin dal titolo, denuncia un'opzione biografica, comporta una lettura contromano. In realtà esercizi di questo tipo sono già stati svolti in modo ineccepibile da Giovanni Previtali per l'Italia Meridionale e, più recentemente, da Aislinne Loconte per Napoli, ma per un bilancio isolano, privo di pregiudizi oltre che limitato all'architettura, è dalle *Vite* stesse che naturalmente occorre partire.

Certo può apparire subito interessante che Vasari eviti di citare, anche incidentalmente, i nomi su cui si fondano le radici mitiche e insieme eroiche dell'architettura siciliana. Invano si cercheranno informazioni su Dedalo o su Archimede e questa esclusione non sembra dettata solo da un moderno rigore storiografico, poiché nel proemio appaiono leggendari artisti dell'antichità come Nebrot o Belo. Nel testo vasariano la Sicilia appare come un luogo distante, così come potevano esserlo solo alcune nazioni straniere, forse non altrettanto selvaggio del ritratto della Calabria («un paese dove non nascono uomini di simile professione») offerto nella biografia del pittore Marco Cardisco, ma comunque in gran parte estraneo all'ambito geografico di intense relazioni, desumibile nella filigrana delle biografie.

Sarebbe ingiustificabile, oltre che ingenuo, pretendere da un artista toscano del Cinquecento una obiettività di giudizio, che neanche noi oggi possediamo, pertanto il ragionamento può spostarsi sulle fonti di informazione che Vasari impiega per la redazione dei suoi testi. Il problema che è necessario porsi in primo luogo è pertanto quello delle informazioni e degli informatori, degli intermediari a disposizione dell'autore.

Come è noto, il mondo dell'architettura in Sicilia ha sviluppato sin dal XV secolo intense relazioni con la Toscana e soprattutto con Carrara; molteplici sono gli scultori e gli artigiani del marmo che aprono una bottega nell'isola. Ci si potrebbe aspettare quindi anche un ricco interscambio di notizie, eppure da questo punto di vista le conoscenze di Vasari sono lacunose. La maggior parte dei pionieri del "rinascimento" in Sicilia non sono registrati; viene sì citato Domenico Gagini (Domenico del Lago di Lugano) come allievo di Brunelleschi, ma non la sua trentennale presenza a Palermo. Neanche per il Cinquecento le informazioni si amplificano e non c'è traccia di personalità (scultori e architetti toscani, come per esempio l'architetto *florentinus* Raffaele Russo) che oggi emergono solo grazie alla ricerca documentaria.

Alcuni passi del Vasari dove compare la Sicilia sembrano poi solo funzionali a offrire un quadro più plausibile, atto a spiegare eventi e comportamenti. Così è il caso di Domenico Giunti da Prato, la cui smisurata fortuna economica è giustificata da Giorgio Vasari con le commesse ottenute in Sicilia (e poi a Milano) da don Ferrante Gonzaga nel campo dell'ingegneria militare (ambito che invece gli studiosi attuali indicano come estraneo alla attività del maestro). La ricchezza di Giunti e la sua mancanza di generosità nei confronti dell'anziano maestro Niccolò

Soggi rientrano negli insegnamenti morali che l'autore delle *Vite* si prefigge, e non ci dicono nulla sulle architetture isolane nelle quali l'architetto di Prato venne certamente coinvolto.

Il rapporto di amicizia che lega Giorgio Vasari a Giovanni Angelo Montorsoli può benissimo spiegare molte informazioni. Forse fu il padre servita a fornire le brevi indicazioni su Palermo, come l'accenno ad Antonello Gagini («Antonio da Carrara, scultore rarissimo») e quello probabilmente rivolto alla tribuna della cattedrale («alcune storie di marmo che sono in Palermo»). Si possono spiegare in questo modo anche le evidenti conoscenze asimmetriche su Messina e Palermo. La città dello Stretto gode in realtà di un larvato giudizio di apprezzamento, una vera eccezione per l'intero Meridione. Si veda come le virtù cittadine risaltino, per esempio, nel destino artistico di Polidoro: «stando egli in Napoli, e veggendo poco stimata la sua virtù, deliberò partire da coloro che più conto tenevano d'un cavallo che saltasse, che chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive. Per il che, montato su le galee, si trasferì a Messina, e quivi trovato più pietà e più onore, si diede ad operare». Come tutti sanno, Messina era uno snodo di traffici tra il Tirreno e i ricchi centri del nord Adriatico della pianura padana. I percorsi del marmo di Carrara verso Loreto, Urbino, Venezia, Bologna, Milano, Pavia erano obbligati ad attraversare lo Stretto. Non è un caso ritrovare a Messina nella prima metà del Cinquecento una ricca colonia toscana e registrarvi (a quanto pare) la presenza momentanea di personalità della levatura di Bartolomeo Ammannati o di Camillo Camilliani e quella più prolungata di molteplici altri scultori.

Singolare, ma forse giustificabile con reticenze o distorsioni prodotte ancora dalla testimonianza di Montorsoli, è l'assenza nelle *Vite* di un accenno a Domenico Vanello da Carrara. I contemporanei indicano quest'ultimo come autore degli apparati destinati all'ingresso trionfale di Carlo V nel 1535, che Vasari segnala come operato esclusivo di Polidoro. Vanello era inoltre il maestro della cattedrale di Messina e ne aveva iniziato, sin dagli anni quaranta, il completamento della facciata; Vasari assegna invece il progetto a Montorsoli, il quale sembra avere semplicemente proseguito lavori già avviati. Queste inesattezze sono riscattate dalla minuzia di particolari con cui sono raccontate le celebri fontane di Messina, conosciute sicuramente attraverso i dettagliati disegni del suo collega e amico, o dall'elenco di committenti e gentiluomini toscani residenti a Messina alla metà del XVI secolo.

Imprecise appaiono anche le notizie su Andrea Calamech, allievo dell'Ammannati, che, nell'edizione del 1568, è dato erroneamente per morto. Come si sa, lo scultore-architetto è presente nei cantieri messinesi già alla metà del secolo e non, come sostenuto da Vasari, solo dopo la scomparsa di Martino Montanini.

In realtà il testo di Vasari non può riflettere che in modo molto indiretto le prove di forza che si giocano nell'isola e i tentativi di penetrazione dei maestri toscani nei cantieri di Palermo. Così la vicenda che nel 1555 vede il fabbricere genovese Ottavio Spinola premiare Giovanni da Maiano fiorentino, nel concorso per la decorazione in stucco della copertura della tribuna di Palermo (opera che doveva essere valutata da Montorsoli), decisione impugnata e probabilmente cassata il giorno successivo dal secondo fabbricere, sembra celare una manovra di intromissione frustrata. E i risvolti di tali vicende producono echi per decenni, come potrebbe testimoniare l'avvio di un cantiere non comune come quello di San Giorgio dei Genovesi (un progetto toscano



Palermo, chiesa di San Giorgio dei Genovesi, interno.

tenuto a lungo in incubazione?). Il successo improvviso e ampio di Andrea Calamech potrebbe invece accordarsi con il favore di don Garçia di Toledo, cognato di Cosimo de Medici.

Di tutto questo le *Vite* non offrono resoconto, ma almeno in un episodio il libro di Vasari può avere svolto un ruolo decisivo. Possiamo immaginare, senza molta fantasia, che la straordinaria decisione del Senato di Palermo di acquistare una fontana fiorentina per il piano del palazzo pretorio sia stata ampiamente condizionata dal compiacimento esercitato dalla lettura di frasi come questa: «E la fonte principale, che si va tuttavia conducendo a fine, sarà la più ricca e sontuosa che si possa in alcun luogo vedere, per tutti quelli ornamenti che più ricchi e maggiori possono immaginarsi e per gran copia d'acque, che vi saranno abbondantissime d'ogni tempo».

Nota bibliografica

Il resoconto della festa per l'ingresso trionfale di Carlo V a Messina di C. d'Alibrando, *Il triumpho il qual fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V e Molte altre cose Degne di notizia, fatta di nanzi, e Dopo L'avento Di sua Cesarea Maghestà in detta Città*, Messina 1535, è trascritto in M. Craparo, *21 ottobre 1535: l'ingresso di Carlo V a Messina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 5-6, 2007-2008, pp. 95-103.

Sulla famiglia Gagini e sui percorsi del marmo di Carrara nella penisola italiana: G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-1883; C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris 1969. Su Giorgio Vasari e l'Italia meridionale: G. Previtali, *Vasari e l'Italia meridionale*, in *Vasari storiografo e artista*, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 691-699; A. Loconte, *The North looks South: Giorgio Vasari and early modern visual culture in the Kingdom of Naples*, in *Art and Architecture in Naples 1266-1713*, a cura di C. Warr e J. Elliot, Chichester 2010, pp. 16-37.



Ritratto di Antonello Gagini (da A. Gallo, Elogio Storico di Antonello Gagini, scultore ed architetto palermitano, Palermo 1821).

Domenica Sutera

ANTONELLO GAGINI (1478 ca.-1536)

«Antonio da Carrara, scultore rarissimo, fece in Palermo al Duca di Monte Leone, di casa Pignatella napoletano e viceré di Cicilia, tre statue, cioè tre Nostre Donne in diversi atti e maniere, le quali furono poste sopra tre altari nel Duomo di Monte Leone in Calabria. Fece al medesimo alcune storie di marmo che sono in Palermo. Di costui rimase un figliuolo, che è oggi scultore, anch'egli, e non meno eccellente che si fusse il padre».

(G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, IV, p. 261)

Con queste laconiche informazioni Vasari cita la figura di Antonello Gagini e la sua opera in Sicilia, in realtà fondamentale per comprendere un periodo cruciale della storia dell'architettura isolana, quando cioè, già nel primo Cinquecento, il linguaggio rinascimentale sembra raccogliere i primi, seppur ancora oscillanti, consensi.

Scultore e architetto palermitano, Antonello Gagini compie la formazione tra la bottega del padre Domenico, originario di Bissonne, e lo studio diretto della produzione isolana di Francesco Laurana. Più problematica, ma non del tutto infondata a giudicare dai colti riferimenti delle opere prodotte, appare l'ipotesi di un breve periodo (1492-1498) trascorso fuori la Sicilia, a Carrara (ciò può spiegare l'appellativo di Vasari «Antonio da Carrara») e poi a Firenze, presso la celebre bottega di Benedetto da Maiano, senza escludere una significativa presenza anche a Napoli. In seguito alla morte del padre, nel 1498, Antonello Gagini avvia un'attività personale a Messina in qualità di *magister*, mentre nel 1499, dopo aver contratto matrimonio, acquista la cit-

tadinanza messinese. Nella città dello Stretto, all'epoca fulcro culturale e centro del mercato artistico, si afferma soprattutto come scultore di Madonne ispirate ai modelli del da Maiano, ma riceve anche numerose e importanti commissioni sia dentro che fuori la Sicilia. Nel 1499 esegue la "cona" di Santa Maria Maggiore a Nicosia mentre, nel 1504, oltre a progettare l'arco esterno dell'altare maggiore di Santa Cita a Palermo (in esecuzione tra il 1516 e 1517), ottiene lavori per Malta, Nicotera (Catanzaro) e Catania. Nel 1507 assume l'incarico che condiziona la sua carriera, obbligandolo a rientrare definitivamente a Palermo: la tribuna marmorea della cattedrale, purtroppo andata perduta nel XVIII secolo. La struttura, commissionata dal vescovo di Palermo e dal viceré Ramon Folc de Cardona, era organizzata in tre registri incorniciati dall'ordine e caratterizzata dalla sequenza di oltre quaranta statue in posizione eroica e collocate dentro nicchie. Tondi, teatrini prospettici e persino un autoritratto dell'autore in bassorilievo completavano l'opera più importante e monumentale in marmo bianco di Carrara mai realizzata in Sicilia e probabilmente in Europa. Malgrado il miserabile epilogo, la tribuna di Gagini era destinata ad incontrare uno straordinario successo sia dentro che fuori la Sicilia, innescando una serie di tentativi di replica. Tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento Antonello Gagini ha l'occasione di produrre altari a baldacchino, come la tomba Staiti nella chiesa del Gesù a Trapani; l'altare di San Giorgio in San Francesco per la Nazione Genovese e l'edicola della Madonna degli Ansaloni per la chiesa dello Spasimo a Palermo (oggi presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis). A Trapani realizza anche il portale dell'altare del Bosco nel complesso dell'Annunziata.



Palermo, chiesa di San Francesco d'Assisi, altare di San Giorgio.

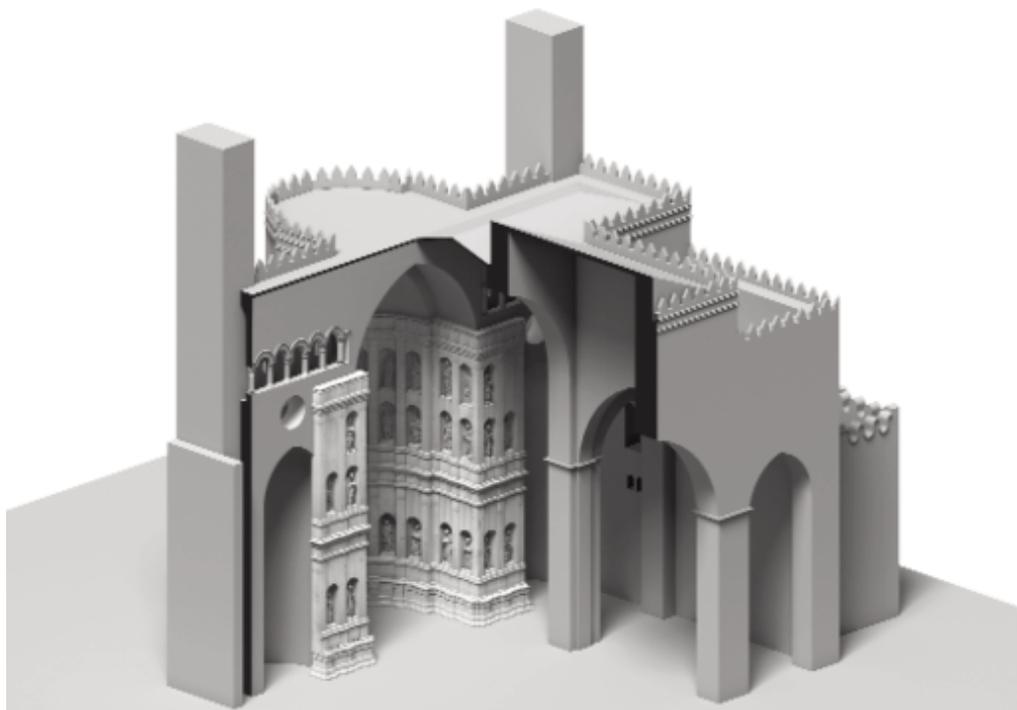


Altare della chiesa dello Spasimo di Palermo, foto dei primi del Novecento con fotomontaggio del quadro di Raffaello (da M.R. Nobile, Antonello Gagini architetto, cit.).

Nel 1523 Antonello si obbliga con Matteo Barresi di Pietraperzia per un monumento sepolcrale, mentre nel 1527 riceve dal marchese il primo incarico per un'architettura civile: l'esecuzione di finestre marmoree forse da destinare a un'ala del castello di famiglia. Dal 1517 al 1534 assume a Palermo la prestigiosa carica di console della corporazione dei marmorari. A metà degli anni venti del XVI secolo progetta la chiesa di Santa Maria di Portosalvo, allo stato attuale degli studi l'unica fabbrica che, attraverso le fonti archivistiche, gli può essere con certezza attribuita. Nel 1531 si registra la sua presenza in cantiere che si protrarrà fino al 1536, anno della sua morte. Alla fabbrica gaginiana, completata in forme tardogotiche dopo la scomparsa di Antonello e più volte manomessa nel corso dei secoli, appartengono l'attuale facciata laterale (escluso l'attico), caratterizzata da una scansione tripartita con paraste a rincasso allungate, da un portale centrale e da finestre a edicola su tre comparti (i probabili modelli vanno dalle incisioni di Cesariano alla cappella Pontano a Napoli), e le cappelle interne.

Nota bibliografica

Sull'attività di Antonello Gagini in Sicilia si segnalano i testi fondamentali di: G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 3 voll., Palermo 1880-1883; H.W. Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, München 1980. Sulla riscoperta di Antonello Gagini e sulla bibliografia sei-ottocentesca, precedenti il testo del Di Marzo, si rimanda al contributo di Emanuela Garofalo, *infra*. In particolare la figura di Antonello Gagini "architetto" è emersa nel recente volume di M.R. Nobile, *Antonello Gagini "architetto" 1478 ca.-1536*, Palermo 2010, al quale si rimanda per un approfondimento bibliografico.



Ricostruzione virtuale della tribuna marmorea della cattedrale di Palermo (elaborazione digitale di M. Cannella, F.M. Giammusso, C. Lo Franco).



Ricostruzione virtuale della tribuna marmorea della cattedrale di Palermo (elaborazione digitale di M. Cannella, F.M. Giammusso, C. Lo Franco).



Ritratto di Polidoro da Caravaggio (da G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, IV).

Domenica Sutera

POLIDORO DA CARAVAGGIO (1499ca.-1543)

«si trasferì a Messina, e quivi trovato più pietà e più onore, si diede ad operare; e così lavorando di continuo prese ne' colori buona e destra pratica. Onde egli vi fece di molte opere, che sono sparse in molti luoghi. Et all'architettura attendendo, diede saggio di sé in molte cose ch'e' fece. Appresso nel ritorno di Carlo V dalla vittoria di Tunisi, passando egli per Messina, Polidoro gli fece archi trionfali bellissimi, onde n'acquistò nome e premio infinito».

(G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, IV, pp. 467-468)

Pittore e “architetto”, Polidoro Caldara da Caravaggio è apprendista nella bottega vaticana di Raffaello, in particolare negli appartamenti del cardinale Bibbiena e nelle Logge leonine, ultima-
te nel 1518. Sotto la guida di Giovanni da Udine lavora accanto a Pedro Machuca e ai fiorentini Perin del Vaga e Maturino, con i quali condividerà numerosi incarichi. In “società” con Maturino, importante per il tramite con la cultura antiquaria di Peruzzi, Polidoro si specializza nell'architettura illusionistica e in particolare nel genere delle facciate dipinte a fresco in chiaro-scuro con storie “antiche” che applicherà a numerosi palazzi romani, di cui oggi rimangono rari esempi. Tra il 1520 e il 1527 il sodalizio tra i due pittori porterà a ulteriori importanti commisioni, dai decori esterni e interni di palazzo Baldassini ai cicli di affreschi della Sala di Costantino, sotto la direzione di Giulio Romano, o del salone di villa Lante al Gianicolo, oggi presso la Biblioteca Hertziana a palazzo Zuccari. In seguito al sacco di Roma, nel 1527, Polidoro fugge a Napoli ma non incontra successo. L'anno seguente si trasferisce a Messina dove rimar-

rà fino alla morte. La testimonianza di Vasari conferma che a Messina Polidoro si cimenta - e forse per la prima volta - anche in opere di architettura, sebbene l'artista e storiografo aretino sembra essere esclusivamente a conoscenza del successo acquisito in seguito alla prestazione svolta nel 1535 per l'ingresso trionfale di Carlo V. Effettivamente, secondo quanto tramandato dalle fonti, l'entrata dell'imperatore nella città dello Stretto, ultima tappa siciliana, sarebbe stata quella più ridondante e scenografica, affidata in particolare alla sfilata, lungo il percorso del corteo, di sontuosi apparati effimeri riccamente decorati e strutturati in archi trionfali ed esedre su più file di colonne. Ce ne dà un'idea il contemporaneo e dettagliato resoconto della festa stilato dal prelado Colagiacomo d'Aliprando, letterato e poeta messinese, nel volumetto intitolato *Il triumpho il qual fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V...*, poi ristampato da Caio Domenico Gallo nel secondo volume degli *Annali della città d Messina* (Messina 1756-1758). Le macchine sceniche descritte dall'Aliprando erano inoltre arricchite con le armi dell'imperatore e della città, fregiate da epigrafi e motti in latino approntati per l'occasione dagli intellettuali locali Baldo Granati e Francesco Maurolico. Aliprando tuttavia non nomina quale autore degli apparati "il pittore della città", bensì l'architetto e scultore Domenico da Carrara (Vanello), in quel



Polidoro da Caravaggio, progetto di sepolcro monumentale (Milano, coll. R. Gilli, da P. Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio..., cit.).

tempo nella carica di «capomaestro degli scarpellini del duomo». Alcuni studiosi hanno poi ipotizzato la presenza di Pedro Machuca, amico e collaboratore di Polidoro a Roma, nel corteo imperiale, sulla base di alcune affinità compositive riscontrate tra il palazzo di Carlo V a Granada e alcune soluzioni attuate da Polidoro a Messina. Queste idee progettuali sono oggi in parte testimoniate da un album di disegni (studi, appunti e schizzi prospettici) custodito presso i Musei di Berlino, in origine intitolato *Disegni e studi di Polidoro da Caravaggio fatti in Roma e a Messina*. Del corpus grafico, purtroppo oggi frammentato, fanno anche parte altri elaborati rimasti sulla carta che rappresentano portali, edicole, edifici a cupola, esedre colonnate che sfruttano un linguaggio all'antica ispirato al repertorio di Peruzzi e Giulio Romano. L'arrivo a Messina di Polidoro e, in particolare, la sua attività in ambito architettonico, si riveleranno determinanti per l'affermazione del gusto classicista di matrice "romana" nella città dello Stretto, isolandola a quelle date dal resto della Sicilia. Le invenzioni di Polidoro produrranno poi evidenti ripercussioni sull'architettura costruita nel territorio circostante, come risulta ad esempio all'interno della chiesa di San Francesco a

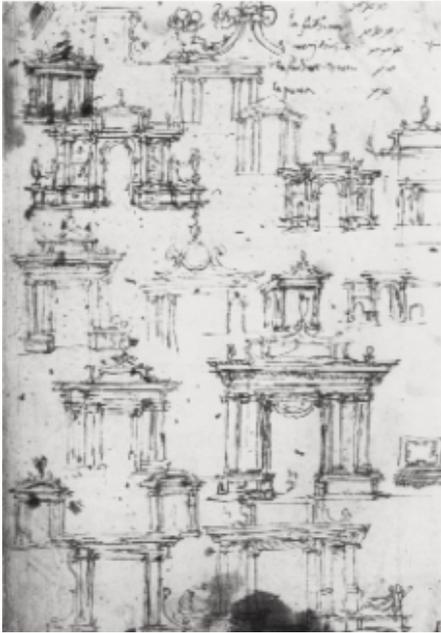
Tortorici. Del periodo messinese appartengono altre opere grafiche e architettoniche attribuite a Polidoro da Caravaggio. È noto, infatti, che l'artista bergamasco fu impegnato nel 1534, prima cioè dell'incarico per l'ingresso di Carlo V, nella stesura di una serie di disegni di porti di città costiere commissionati dal viceré Ettore Pignatelli, mentre contatti privilegiati con i maggiori esponenti dell'aristocrazia cittadina legata alle istituzioni (Spadafora, Faraone, Ansalone, Marullo di Condojanni e altri), con l'amministrazione locale e con importanti ordini religiosi (carmelitani e francescani) gli garantiranno non solo prestigiosi incarichi per opere pittoriche (tra cui *L'incredulità di San Tommaso*, *L'andata al Calvario*, il polittico della *Trasfigurazione* al Carmine) ma anche per progetti di monumenti sepolcrali e altari. A Polidoro vengono attribuite anche le due porte laterali del duomo di Messina, i cui profili appaiono strettamente relazionati ad alcuni schizzi dell'album di Berlino, mentre più problematica appare la paternità della piccola chiesa di San Tommaso Apostolo, di cui rimangono pochi resti. Polidoro muore probabilmente di morte violenta a Messina nel 1543 e, come riportato dalle fonti (da Buonfiglio e Costanzo in poi), verrà sepolto nel chiostro del convento dei carmelitani.

Nota bibliografica

Il resoconto della festa per l'ingresso trionfale di Carlo V a Messina di C. d'Alibrando, *Il trionfo il qual fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V e Molte altre cose Degne di notizia, fatta di nanzi, e Dopo L'avento Di sua Cesarea Maghestà in detta Città*, Messina 1535, è trascritto in M. Craparo, *21 ottobre 1535: l'ingresso di Carlo V a Messina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 5-6, 2007-2008, pp. 95-103. In generale sull'attività di Polidoro da Caravaggio a Messina si veda: *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli 11 novembre 1988-15 febbraio 1989) a cura di P. Leone de Castris, Milano-Roma 1988 pp. 82-191, in particolare sugli apparti effimeri progettati nel 1535 e sui disegni custoditi a Berlino pp. 132-140; M. Nannipietri, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di A. Spadaro, Palermo 1993, *ad vocem*; P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001, pp. 323 e sgg., in particolare pp. 373-412. Sull'attività a Messina si rimanda anche ai contributi di M.R. Nobile, *La Sicilia, in Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 496-503, in particolare pp. 500-501, 503 note 21-23, e di F. Scaduto, *Fra Tardogotico e Rinascimento: Messina tra Sicilia e il continente*, in «Artigrama», 23, 2008, pp. 301-326, in particolare pp. 322-325.



Polidoro da Caravaggio, studi di edificio o edicola a pianta circolare (Berlino, Kunstgewerbemuseum, da P. Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio... cit.).



Polidoro da Caravaggio, studi diversi di arco trionfale (Berlino, Kunstgewerbemuseum, da P. Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio..., cit.).



Polidoro da Caravaggio, studi di arco trionfale (Berlino, Kunstgewerbemuseum, da P. Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio..., cit.).



Polidoro da Caravaggio, studio di edicola architettonica con stemma imperiale asburgico e della città di Messina (Berlino, Staatliche Museen-Preussischer Kulturbesitz, da P. Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio..., cit.).



Polidoro da Caravaggio, studio di arco trionfale con divinità marine e tritone (Berlino, Staatliche Museen-Preussischer Kulturbesitz, da P. Leone de Castris, Polidoro da Caravaggio..., cit.).



Ritratto di Giovanni Angelo Montorsoli (da G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, V).

Domenica Sutera
GIOVANNI ANGELO MONTORSOLI (1507-1563)

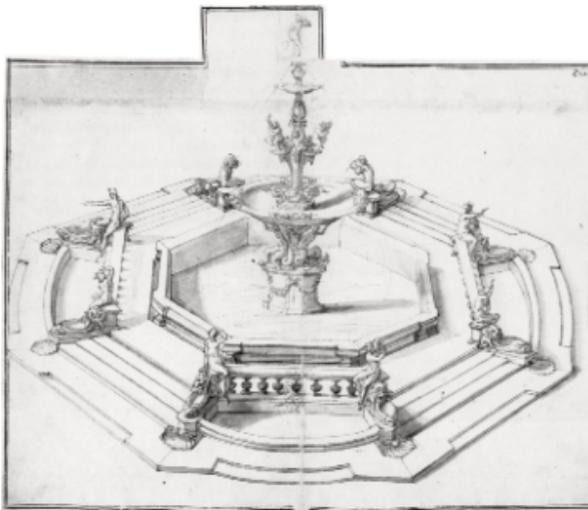
«Così fatta dunque è la detta fonte [Orione] di Messina, ancor che non si possa così ben con le parole come si farebbe col disegno dimostrarla. E perché ella piacque molto a' messinesi, gliene feciono fare un'altra in sulla marina dove è la dogana, la quale riuscì anch'essa bella e ricchissima».

(G. Vasari, *Le Vite*, Firenze 1568, V, p. 503)

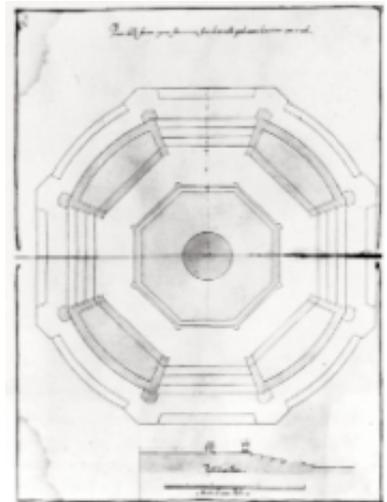
Nelle *Vite* Vasari dedica un intero capitolo a Giovanni Angelo Montorsoli, raccontandone l'attività di scultore e architetto in diversi centri italiani e soprattutto quella trascorsa a Firenze accanto a Michelangelo, insistendo in più occasioni sulla stima del maestro verso il suo collaboratore: «messo a lavorare, nelle prime cose che fece, conobbe Michelagnolo in alcuni ornamenti che quel giovinetto era di bellissimo ingegno e risoluto».

Montorsoli, nato a Poggibonzi (Firenze) nel 1507, compie l'apprendistato presso lo scultore Andrea Ferrucci da Fiesole e svolge la sua prima attività di scalpellino tra Perugia, Volterra e Roma. Nella città papale lavora al restauro dell'Apollo e del gruppo del Laocoonte su commissione di Clemente VII, mentre dal 1527 al 1533 collabora con Michelangelo nelle tombe medicee presso la sagrestia Nuova di San Lorenzo e nella sistemazione del mausoleo di Giulio II in San Pietro in Vincoli a Firenze. Entrato a far parte dell'ordine servita nel 1530, acquisisce fama lavorando a Napoli nella tomba per l'umanista Jacopo Sannazzaro in Santa Maria del Parto di Posillipo e a Genova nel sepolcro per Andrea Doria nella chiesa di San Matteo e nel palazzo di famiglia a Fassolo (giardini, cortili, fontane con gruppi scultorei). In quest'intervento Montorsoli

darà prova della sua abilità nell'ambientare le sculture nello spazio architettonico, caratteristica che svilupperà soprattutto nelle opere realizzate a Messina, dove risiederà per un decennio. Nel 1547 è infatti chiamato dal Senato della città dello Stretto (al posto dello scultore Raffaello da Montelupo) in occasione della progettazione della fontana di Orione: da questo momento in poi l'architettura di Messina registrerà un cambiamento di gusto verso un programmatico linguaggio classicista. Montorsoli interviene nei luoghi più significativi della città, dalla piazza Duomo al molo, coniugando architettura e scultura e attuando suggestive scenografie urbane. Nel 1550 è nominato capomaestro della città e della cattedrale, dove risulta impegnato nella definizione della facciata e nella progettazione della teoria di cappelle rinascimentali con statue nota come "l'Apostolato" e posizionata sui fianchi interni dell'edificio religioso, oggi purtroppo integralmente ricostruita dopo i danni inferti dall'ultimo conflitto mondiale. Diversi umanisti e scienziati locali, tra cui Francesco Maurolico, coadiuvano la sua attività di scultore e progettista nell'ambito della realizzazione delle fontane monumentali realizzate in marmo bianco di Carrara che, attraverso un linguaggio colto, veicolano un complesso programma civico e propagandistico. La prima ad essere eseguita è la fontana di Orione, collegata con l'acquedotto del fiume Camaro; situata nella piazza Duomo e dedicata al fondatore e protettore della città, ha un basamento poligonale a dodici lati da cui si eleva una composizione piramidale a vasche sovrapposte fra gruppi scultorei. Tra il 1553 e il 1557 Montorsoli realizza la fontana del Nettuno, con vasca a pianta ottagonale. La struttura era situata originariamente sulla prospettiva del molo e oggi risulta priva del basamento a gradini. Le due fontane messinesi, di cui oggi si conservano diversi disegni di progetto (Biblioteca Nacional di Madrid, Uffizi), sono descritte con ammirazione ed estrema dovizia di particolari nel testo di Vasari. È probabile, infatti, che Montorsoli sia stato

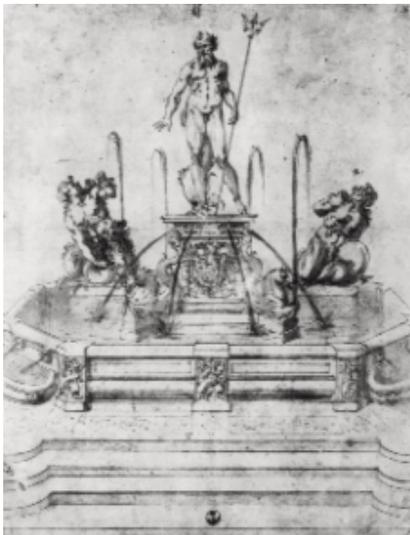


Giovanni Angelo Montorsoli, fontana di Orione a Messina, studio prospettico (Album di fra' Giovanni Vincenzo Casale, Madrid, Biblioteca Nacional de España, da Dibujos de arquitectura..., cit.).



Giovanni Angelo Montorsoli, progetto della fontana di Orione a Messina (Album di fra' Giovanni Vincenzo Casale, Madrid, Biblioteca Nacional de España, da Dibujos de arquitectura..., cit.).

referente diretto nella stesura della propria biografia, raccontando personalmente a Vasari le opere "lontane", e in particolare quelle realizzate in Sicilia. La sistemazione della fontana di Orione determinò la riconfigurazione della piazza Duomo con la conseguente demolizione della chiesa di San Lorenzo. A partire dal 1552 Montorsoli ricevette l'incarico di riprogettare la nuova chiesa che venne realizzata in pietra a vista. Nella fabbrica, distrutta nel 1783 ma ricostruibile attraverso una serie di incisioni (Berthault, Sicuro, Juvarra e altri), Montorsoli applica l'ordine gigante "michelangiotesco", inoltre un disegno custodito presso la Biblioteca Nacional di Madrid rivela una conformazione iniziale singolare se contestualizzata nell'ambito delle coeve fabbriche religiose siciliane. La struttura è di forma parallelepipedica e si imposta su una pianta a unica navata, organizzata con una sequenza trasversale di tre campate di cui la centrale risulta coperta da una cupola su un alto tamburo ottagonale. Tra il 1555 e il 1556 Montorsoli progetta la torre della Lanterna situata sul braccio di San Raineri, attribuita all'architetto toscano proprio da Vasari, probabilmente su indicazione dello stesso autore. Rappresentata in primo piano nelle vedute urbane di Messina, la torre, descritta dal Buonfiglio e Costanzo «grande e fortissima struttura di pietre riquadrate, e lavorate a bugne» è infatti qualificata figurativamente da un'inusitata introduzione del bugnato scultoreo di rivestimento, riconducibile a illustri esempi della Firenze quattrocentesca. Vasari cita altre opere scultoree e architettoniche compiute da Montorsoli durante il periodo trascorso a Messina fino al 1557, come le cappelle Borsa e Cicala situate, rispettivamente, nel chiostro e nella chiesa di San Domenico (oggi non più esistenti), e alcune fontane minori (di cui due identificate con la fonte di Sant'Agostino, accanto il palazzo Laroca, 1550, e la fonte di Montevegine, 1551). Dal 1558 al 1561 Montorsoli lavora a Bologna nella chiesa dell'ordine di appartenenza, dove risulta impegnato nella sistemazione dell'altare maggiore. Muore a Firenze nel 1563.



Giovanni Angelo Montorsoli, fontana di Nettuno a Messina, prospettiva (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, da M.R. Nobile, Palermo e Messina, cit.).



Giovanni Angelo Montorsoli, facciata della chiesa di San Lorenzo a Messina, (Album di fra' Giovanni Vincenzo Casale, Madrid, Biblioteca Nacional de España, da Dibujos de arquitectura..., cit.).

Nota bibliografica

Su Montorsoli si veda: B. Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990. Sull'attività a Messina si rimanda ai seguenti contributi: G. Buonfiglio e Costanzo, *Messina città nobilissima*, [Messina 1738], rist. anast. Bologna 1976, pp. 15-18, 27, 51, 67-68 (la citazione nel testo è a pp. 67-68); F. Basile, *Studi sull'architettura di Sicilia. La corrente michelangiotesca*, Roma 1942, pp. 35-56; S. Boscarino, *L'attività di Giovanni Angelo Montorsoli*, in *Studi e rilievi dell'architettura siciliana*, Messina 1961, pp. 7-45; S. La Barbera Bellia, *La Scultura della Maniera in Sicilia*, presentazione di G. Bellafiore, Palermo 1984, pp. 29-52; M. Giuffrè, *Architettura e decorazione in Sicilia tra Rinascimento, Manierismo e Barocco 1463-1650*, in «Storia architettura», 1-2, 1996, pp. 11-40, in particolare pp. 21-23; N. Aricò, *Illimitate Peloro: interpretazioni del confine terraqueo*, Messina 1999; M.R. Nobile, *Palermo e Messina*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 348-371, in particolare pp. 362-365; N. Aricò, *La Torre della Lanterna di Giovannangelo Montorsoli*, Messina 2005. Un disegno raffigurante la fontana del Nettuno, custodito presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, è pubblicato in S. Boscarino, *L'attività di Giovanni Angelo...*, cit., p. 32 e in M.R. Nobile, *Palermo e Messina...*, cit., p. 363. I disegni relativi alla fontana di Orione, alle chiese di San Lorenzo e di San Pietro a Messina, custoditi presso la Biblioteca Nacional di Madrid, sono pubblicati in *Dibujos de Arquitectura y ornamentacion de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVIII*, Madrid 1991, pp. 215, 235-236, 269, 272.



Messina, duomo, apostolato.



Arco trionfale per l'ingresso di don Giovanni d'Austria a Messina nel 1571 (Madrid, Palacio Real, Biblioteca; da F. Marías, Una estampa..., cit.).

Maria Sofia Di Fede
ANDREA CALAMECH (1524-1589)

«Dell'Amannato, che è anch'egli fra i primi de' nostri Accademici, essendosi detto a bastanza nella Descrizione dell'opere di Iacopo Sansovino, non fa bisogno di parlarne qui altrimenti. Dirò bene che sono suoi creati et Accademici Andrea Calamech da Carrara, scultore molto pratico, che ha sotto esso Amannato condotto molte figure, et il quale dopo la morte di Martino [Montanini] sopraddetto è stato chiamato a Messina nel luogo che là tenne già Giovan Agnolo [Montorsoli] nel qual luogo s'è morto; e Batista di Benedetto»
 (G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, VI, pp. 246-247)

«Di mano d'Andrea Calamech, zio del sopraddetto [Lazzaro Calamech] et allievo dell'Amannato, erano le due statue poste sopra il quarto piedestallo, che era dirimpetto all'organo e riguardava verso le porte principali della chiesa. La prima delle quali era figurata per lo Studio, perciò che quegli che poco e lentamente s'adoprano non possono venir in pregio già mai come venne Michelagnolo; con ciò sia che dalla sua prima fanciullezza di quindici insino a novavanta anni non restò mai, come di sopra si è veduto, di lavorare. Questa statua dello Studio, che ben si convenne a tant'uomo, il quale era un giovane fiero e gagliardo, il quale alla fine del braccio, poco sopra la giuntura della mano, aveva due aliette significanti la velocità e spessezza dell'operare, si avea sotto, come prigioniera, cacciata la Pigrizia, ovvero Ociosità, la quale era una donna lenta e stanca in tutti i suoi atti grave e dormigliosa»
 (G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, VI, p. 132)

Andrea Calamech è ricordato da Vasari come «creato ed accademico» di Bartolomeo Ammannati, menzionato quindi più in virtù dell'amicizia e della lunga collaborazione professionale che legava i due maestri della corte medicea, che per una approfondita e duratura conoscenza dello scultore e architetto carrarese, della cui attività, infatti, non sembra essere ben informato: nella seconda edizione delle *Vite* lo ritiene morto nella lontana Messina, proprio nel momento in cui la carriera artistica di Andrea nella città dello stretto, invece, progrediva favorevolmente, per svilupparsi poi con grande successo fino alla fine degli anni ottanta del secolo.

Le relazioni con la città di Messina erano però antecedenti. Fin dagli anni quaranta la famiglia Calamech, attiva nella lavorazione e nel commercio di marmi, tratteneva affari con la città; in particolare, nel 1549, Andrea e il fratello Domenico risultano presenti a Messina per una fornitura di marmo destinata alle opere nel duomo, dirette in quel momento dal concittadino Domenico Vanello. Non doveva trattarsi di un episodio, perché ancora nel 1552 i due fratelli ricevevano pagamenti per i marmi da impiegare, sempre nel duomo messinese, nella cappella di San Pietro dell'*Apostolato* montorsoliano. È chiaro che tali rapporti risultarono determinanti quando, nel 1563, il Senato di Messina decise di nominare Andrea Calamech «protomastro» scultore del duomo: evidentemente si riteneva più adatto di altri a raccogliere l'eredità di Montorsoli e di Martino Montanini lo scultore carrarese, che per provenienza, formazione ed esperienza artistica sembrava poter garantire una sostanziale continuità con i predecessori.

Al momento della nomina, però, Andrea era pienamente operativo a Firenze, impegnato al servizio di Bartolomeo Ammannati nella controversa realizzazione della fontana di Nettuno antistante palazzo Vecchio. Lo troviamo ancora nel 1564, come testimonia lo stesso Vasari, fra gli artisti impegnati nelle solenni esequie di Michelangelo, per le quali realizza uno dei gruppi scultorei angolari del catafalco eretto nella basilica di San Lorenzo. In più, nello stesso anno, dichiarandosi contrario al suo trasferimento a Messina, ma forse su sollecitazione dello stesso Calamech, il marchese Cibo presentava istanza al duca Cosimo I perché intercedesse presso la corte papale, in modo che l'artista carrarese potesse affiancare Pirro Ligorio nel cantiere di San Pietro.

Nonostante tali pressioni le istanze del Senato messinese finirono per essere soddisfatte e Andrea Calamech si trasferì definitivamente, seguito in date imprecise dal figlio e dai nipoti, laddove le sue competenze erano richieste con forza, lasciando opportunamente una Firenze dove la concorrenza artistica era fortissima e l'insuccesso - come insegnava la vicenda del Nettuno - sempre in agguato.

È plausibile che a favore del trasferimento sia intervenuto anche il viceré Garçia di Toledo, che per i noti legami di parentela, poteva usufruire di una linea diretta con la corte medicea e il circuito dei suoi artisti; forse non è un caso che l'arrivo di Andrea Calamech a Messina, infatti, coincida con quello del viceré in Sicilia e che il suo primo incarico da architetto sia legato alla problematica riconfigurazione del palazzo Reale, condotta in più fasi e mai portata a compimento, anche se è evidente che il suo esordio professionale sia legato alla provata competenza in ambito scultoreo, sia nella prosecuzione degli interventi decorativi nel duomo, sia come «sculptor electus fontium civitatis». Il suo dominio incontrastato nella scena professionale messinese lungo i due decenni successivi lo condurrà ad operare anche in altri centri dell'isola, chiamato talvolta da committenti residenti nella città dello stretto, come nel caso dei Santapau, per cui si è prefigurato un suo coinvolgimento nella progettazione del palazzo feudale a Licodia, con possibili riflessi sulla realizzazione del castello della famiglia Naselli a Comiso, oppure da ordini religiosi, come la Compagnia di Gesù, che richie-

derà il suo intervento a Caltagirone per il progetto della nuova chiesa, quando già, nei primi anni settanta del secolo, come architetto di fiducia dei gesuiti messinesi, stava provvedendo alla riconfigurazione della chiesa e del complesso di San Nicolò, prima sede dell'ordine nella città, e al progetto per l'edificio del Noviziato al Tirone.

In una stagione di formidabili imprese urbanistiche e di un sostanziale rinnovamento architettonico Andrea Calamech fu in realtà l'interlocutore privilegiato soprattutto delle istituzioni governative, che gli affidarono il compito di modernizzare l'immagine della città, richiedendo il suo intervento nelle proprie sedi e negli edifici di utilità pubblica: a lui si devono, fra gli altri, oltre il palazzo Reale, il progetto del palazzo Senatorio in piazza del Duomo e l'ampliamento dell'Ospedale.

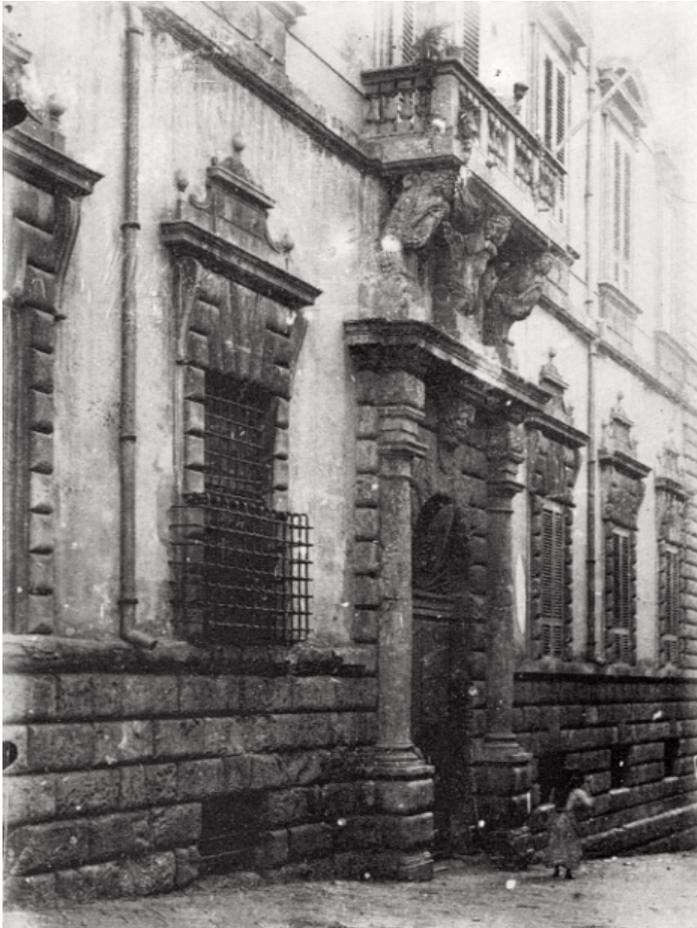
Gli anni settanta lo vedono protagonista della fase "epica" di tale stagione, indubbiamente innescata prima dai febbrili preparativi, poi dall'esito vittorioso della battaglia di Lepanto (1571), del cui merito la città di Messina si sentiva, a buon diritto, assolutamente partecipe. A questo evento è legata una sequenza eccezionale di incarichi, di carattere spesso eterogeneo, a cominciare dal settore effimero-celebrativo: ad Andrea fu affidata innanzi tutto la regia degli apparati allestiti per il solenne ingresso di don Giovanni d'Austria nel 1571, e in particolare del grande arco trionfale che ci è stato tramandato da una incisione commemorativa, preludio al progetto per la marmorea porta d'Austria. A questo seguirà l'incarico di realizzare il monumento bronzeo dedicato all'eroe di Lepanto, complementare al taglio del nuovo rettilineo (via Austria), ancora intitolato al principe, che doveva congiungere il palazzo Reale con il duomo, ordinando che i fronti della nuova strada dovessero essere costruiti «iuxta la forma del modello datoli per A. Calamecca», secondo un principio di conformità e di unitarietà progettuale assente, per esempio, nelle intenzioni operative per la via Toledo palermitana, a cui si fa sempre riferimento riguardo la strada d'Austria; al taglio del rettilineo messinese sono legati la ricostruzione del fronte dell'Arcivescovado e il progetto per i nuovi granai pubblici.

Nonostante il numero sorprendente di incarichi ricevuti, anche da committenti privati e da comunità religiose, la scomparsa pressoché totale delle opere in cui è intervenuto il carrarese ha reso da sempre problematica la valutazione puntuale della sua attività, a cui si deve aggiungere la difficoltà di circoscrivere il suo personale apporto in cantieri talvolta avviati precedentemente, o in molti altri casi completati negli anni successivi alla sua morte. Attraverso l'iconografia storica e il repertorio fotografico che ci sono pervenuti è possibile intravedere nella sua opera i tratti ereditati da Ammannati, come nei sistemi scultorei e nelle cornici bugnate delle finestre di palazzo Grano, ma non bisogna dimenticare che la sua carriera d'architetto si sviluppò per intero in Sicilia, inevitabilmente influenzata, quindi, sia dalle peculiarità del vivace e colto ambiente messinese, sia dalle direttive della committenza istituzionale che necessariamente guardava ad altri modelli. È difficile non scorgere nella riconfigurazione del palazzo Reale o nel fronte dell'Ospedale l'impronta degli alcazàres o degli ospedali reali realizzati o ammodernati nella prima metà del secolo in terra di Spagna. In tale commistione e pluralità di riferimenti va ricercato, forse, quel carattere di "originalità" che Hittorff, nel XIX secolo, rilevava nell'architettura siciliana d'età moderna, a cui l'opera di Andrea Calamech non risultò, come sembra, estranea.

Nota bibliografica

Su Andrea Calamech: G. La Corte Cailler, *Andrea Calamech scultore e architetto del XVI*, in «Archivio Storico Messinese», II, 1-2, 1901, pp. 33-58; II, 3-4, 1902, pp. 34-77; III, 3-4, 1903, pp. 139-143; F. Basile, *Studi sull'architettura*

tura di Sicilia. *La corrente michelangiolesca*, Roma 1942, pp. 57-79; M.L. Ferruzza, *Calamech Andrea*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, I, *Architettura*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993, *ad vocem*; M. Barresi, *Andrea Calamech, "creato ed accademico" di Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati. Scultore e Architetto, 1511-1592*, atti del Convegno di Studi (Firenze-Lucca, 17-19 marzo 1994) a cura di N. Rosselli Del Turco e F. Salvi, Firenze 1998, pp. 219-226. Notizie sull'artista carrarese si trovano anche in: G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 3 voll., Palermo 1880-1883, I, pp. 785-796; S. Boscarino, *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. V, Napoli 1981, pp. 335-450, in particolare pp. 357-372; M.R. Nobile, *Palermo e Messina*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R. Tuttle, Milano 2001, pp. 348-371, in particolare pp. 365-366; Id., *Tra Gotico e Rinascimento: l'architettura negli Iblei (XV-XVI secolo)*, in G. Barone, M.R. Nobile, *La storia ritrovata. Gli Iblei tra Gotico e Rinascimento*, Comiso (RG) 2009, pp. 49-93, in particolare p. 87. Sugli interventi a Messina: N. Aricò, *La statua, la mappa e la storia. Il don Giovanni d'Austria a Messina*, in «Storia della città», 48, 1989, pp. 51-68; Id., *Messina nell'epopea di Lepanto*, in *I Turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, a cura di Giovanna Motta, Milano 1998, pp. 24-77; N. Aricò, F. Basile, *L'insediamento della Compagnia di Gesù a Messina dal 1647 all'espulsione tanucciana*, in «Annali di Storia delle Università italiane», 2, 1998, pp. 39-72, in particolare pp. 46-47; F. Marias, *Una stampa con el arco triunfal de don Juan de Austria (Messina, 1571): desde Granada hacia Lepanto*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 5/6, 2007-2008, pp. 65-74.



Messina, Palazzo Grano (fotografia anteriore al terremoto del 1908).



Veduta del palazzo Reale di Messina (in Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, 1686, Madrid, Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, ms. 3; da V. Consolo, C. De Seta, Sicilia Teatro del Mondo, Torino 1990).



Monumento di don Giovanni d'Austria (in Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, 1686, Madrid, Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, ms. 3; da V. Consolo, C. De Seta, Sicilia..., cit.).



Veduta della piazza Pretoria a Palermo (in Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, 1686, Madrid, Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, ms. 3; da V. Consolo, C. De Seta, Sicilia..., cit.).

Maria Sofia Di Fede
LA FONTANA PRETORIA A PALERMO

*«Francesco Camilliani, scultore fiorentino et Accademico, il quale fu discepolo di Baccio Bandinelli, dopo aver dato in molte cose saggio di essere buono scultore, ha consumato quindici anni nell'ornamenti delle fonti, dove n'è una stupendissima che ha fatto fare il signor don Luigi di Tolledo al suo giardino di Fiorenza; i quali ornamenti, intorno a ciò, sono diverse statue d'uomini e d'animali in diverse maniere, ma tutti ricchi e veramente reali e fatti senza risparmio di spesa. Ma in fra l'altre statue che ha fatto Francesco in quel luogo, due maggiori del vivo, che rappresentano Arno e Mugnone fiumi, sono di somma bellezza; e particolarmente il Mugnone, che può stare al paragone di qualsivoglia statua di maestro eccellente. Insomma tutta l'architettura et ornamenti di quel giardino sono opera di Francesco, il quale l'ha fatto per ricchezza di diverse varie fontane sì fatto, che non ha pari in Fiorenza, né forse in Italia: e la fonte principale, che si va tuttavia conducendo a fine, sarà la più ricca e sontuosa che si possa in alcun luogo vedere, per tutti quelli ornamenti che più ricchi e maggiori possono immaginarsi, e per gran copia d'acque che vi saranno abbondantissime d'ogni tempo» (G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, VI, p. 248)*

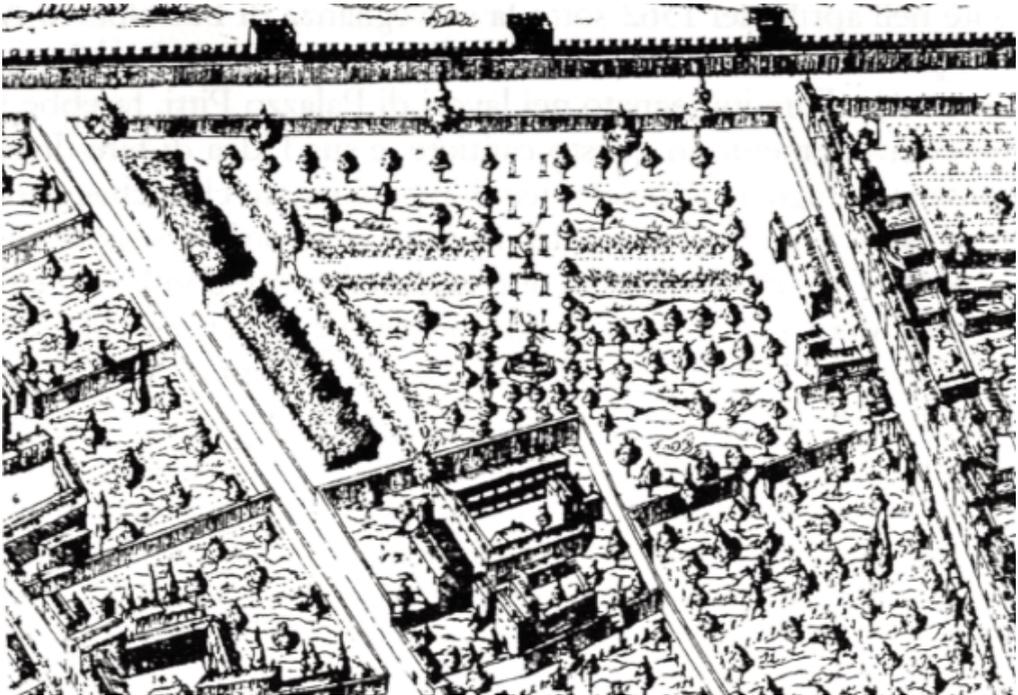
Nella narrazione vasariana la vicenda della fontana Pretoria di Palermo compare nella sua fase di esordio, quando niente faceva supporre che la «stupendissima» opera di Francesco Camilliani, destinata ad ornare il giardino fiorentino di don Luigi di Toledo, fratello della duchessa Eleonora, potesse divenire uno dei più riusciti manifesti della magnificenza civica nella capitale dell'isola. Nel 1551 don Luigi aveva costretto le suore di San Domenico al Maglio a vendergli il podere attiguo al monastero per realizzare il giardino monumentale ricordato da Vasari, probabilmente aven-

do già fatto elaborare in precedenza un progetto generale - per il quale si è fatto anche il nome del Tribolo, autore del limitrofo giardino dei Semplici - se è vero che già alla fine dello stesso anno, come emerge dalla documentazione, il tracciato risulta già predisposto e si prefigura che «il giardino sarà cosa bellissima et già visitato da tutta Fiorenza»; di questo rimane testimonianza nella pianta della città di Stefano Buonsignori, del 1584, in cui ne viene riportato l'assetto.

È facile pensare che don Luigi con quest'impresa volesse emulare i suoi più illustri parenti, il padre, don Pedro viceré di Napoli, che nei decenni immediatamente precedenti aveva promosso la sistemazione del parco Reale, con un ricco programma scultoreo, fra Castelnuovo e la sua residenza, e la sorella Eleonora, moglie del duca Cosimo I, che in quegli stessi anni avviava la riconfigurazione di palazzo Pitti e del giardino retrostante.

I lavori per la realizzazione degli apparati scultorei e per gli arredi architettonici del giardino proseguirono per tutto il decennio e oltre, con un intervento anche di Bartolomeo Ammannati, nel 1562, per la collocazione di novanta colonne lignee, destinate a sostenere un pergolato, lungo l'asse principale del giardino che conduceva alla fontana maggiore.

Nello stesso anno, però, moriva la duchessa Eleonora, determinando un diverso esito dell'impresa. Dopo la scomparsa della sorella e la perdita del sua preziosa protezione, la gravissima situazione finanziaria personale, dovuta ai forti debiti di gioco e alla dispendiosa costruzione della sua villa a Pizzofalcone, indussero evidentemente Luigi di Toledo a prendere la decisione di smantellare il giardino fiorentino e di vendere la fontana più grande, mentre rimane incerta la destinazione di una seconda, più piccola, comunque citata nella documentazione.



Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584 (da L. Zangheri, *Il giardino dimenticato...*, cit.).

Le necessità di don Luigi finirono con l'intercettare negli anni seguenti i propositi del Senato palermitano, determinato a dotare la città di una grande fontana monumentale, creando appositamente una piazza di adeguate dimensioni antistante il palazzo del Pretore sul fronte verso il Cassaro, l'antico asse della città che dal 1567, per volontà del viceré Garçia di Toledo, fratello di don Luigi, si stava ampliando e rettificando; anche la sede municipale sarebbe stata ingrandita e rinnovata, spostando proprio sulla nuova piazza l'ingresso principale del palazzo, trovando così un più agevole collegamento con il nuovo rettilineo e una cornice urbana magniloquente consona alla sede del Senato cittadino. Perseguendo tali obiettivi nel 1570 era già stata commissionata una fontana marmorea allo scultore lombardo Annibale Fontana, giunto a Palermo al seguito del viceré Ferdinando d'Avalos, marchese di Pescara, dopo che a don Garçia di Toledo, fratello di Luigi e predecessore del viceré, era stato chiesto di vendere al Senato una fontana che arredava i suoi giardini di Napoli, donata invece a Filippo II per i giardini di Aranjuez; per quanto si può intuire dalla documentazione forse nella stessa occasione don Garçia aveva proposto ai senatori palermitani l'acquisto della fontana del fratello «*assai magnifica et tenuta per la più bella de Italia*».

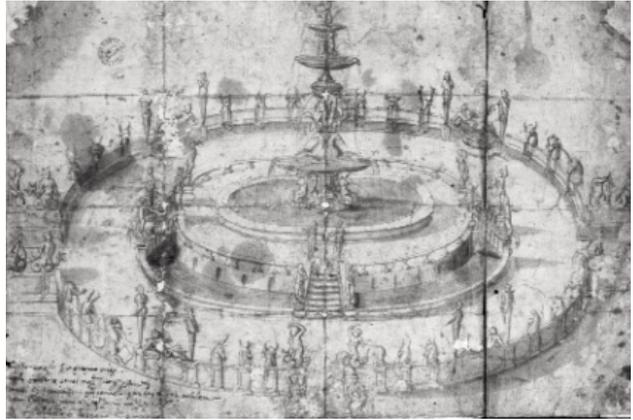
La scelta di affidare l'incarico ad Annibale Fontana era evidentemente legata al favore accordatogli dal marchese di Pescara, tant'è che morto il viceré, nel 1571, la commessa non trovò seguito e si preferì tornare all'idea di acquistare la fontana di don Luigi di Toledo, scelta a cui non fu estraneo Carlo d'Aragona, al governo dell'isola dopo la scomparsa del viceré e legato da stretti rapporti con Garçia di Toledo, essendo stato già presidente del Regno negli anni del suo mandato.

L'acquisto dell'opera di Francesco Camilliani venne formalizzato l'8 gennaio 1573, al prezzo di ben 20.000 scudi, ma la fontana, una volta smontata, sarebbe giunta a Palermo soltanto il 26 maggio 1574 e consegnata ai deputati della città in 644 pezzi, non tutti perfettamente integri, secondo un "notamento" dettagliato da cui emerge anche l'assenza di molti elementi necessari al completamento dell'opera. È chiaro quindi che il compito affidato a Camillo Camilliani, figlio di Francesco, nominato «*architetto et ingenierium fontis*», non potesse limitarsi al semplice assemblaggio dei marmi spediti da Firenze, ma che piuttosto consistesse nel rimodulare l'intero progetto dell'opera, sia nella composizione architettonica e scultorea dei suoi elementi, sia

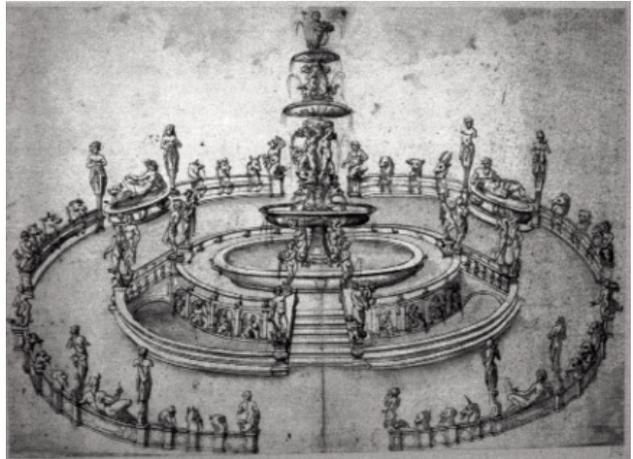


Veduta della piazza Pretoria a Palermo (foto di F.M. Giammusso).

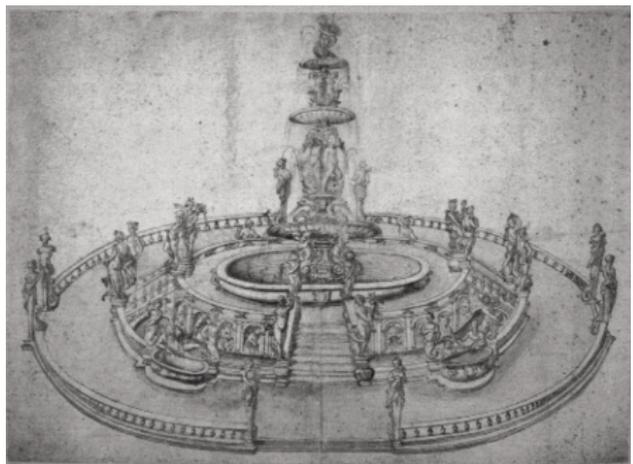
Camillo Camilliani (attr.), Fontana Pretoria, disegno preparatorio, 1576 (Napoli, Biblioteca Nazionale; da La fontana Pretoria..., cit.).



Camillo Camilliani (attr.), Fontana Pretoria, disegno preparatorio (Berlino, Staatliche Museen-Kunstabibliothek; da La fontana Pretoria..., cit.).



Camillo Camilliani (attr.), Fontana Pretoria, disegno pressoché definitivo (Berlino, Staatliche Museen-Kunstabibliothek; da La fontana Pretoria..., cit.).



nell'adeguamento del sito e nella realizzazione del sistema idraulico necessari al collocamento e al funzionamento della fontana; non a caso perciò nel contratto di affidamento si rimanda ai «disegni fatti da lui diversamente in servizio et ornamento di questa Città». I grafici a cui si fa riferimento possono plausibilmente identificarsi con i noti disegni della fontana attribuiti all'architetto toscano, due custoditi a Berlino ed uno a Napoli, che presentano tre diverse ipotesi di configurazione; nel disegno napoletano è inoltre presente una nota datata 1576, che studi recenti collegano ad una seconda spedizione di marmi in possesso di don Luigi, questa volta dalla città partenopea, ed in particolare ad alcune statue della fontana scolpite da Michelangelo Naccherino, operativo in quegli anni nella stessa città. Che alla fine degli anni settanta si stesse ancora ragionando sulla più consona collocazione da dare alle sculture è testimoniato dalla richiesta fatta al poeta Antonio Veneziano, nel 1579, per una definizione in chiave retorico-simbolica del sistema iconografico della fontana, in modo che potesse plausibilmente rinviare ai miti e ai valori identitari di Palermo.

La fitta documentazione relativa ai primi anni ottanta testimonia ancora una febbrile attività nei lavori per la fontana, in cui sono coinvolti anche Vincenzo Gagini e Vincenzo Guercio, sotto la direzione però del maestro toscano Pietro Bacciotto, coadiutore fin dagli esordi di Camillo Camilliani, che in quel periodo era stato chiamato ad ispezionare per intero il sistema difensivo costiero dell'isola – incarico che certamente gli frutterà nel 1585 la nomina di architetto regio – trovandosi pertanto nell'impossibilità di dirigere il cantiere palermitano. Erano così trascorsi quasi dieci anni dalla solenne inaugurazione del cantiere nel 1575, quando la città di Palermo poté finalmente esibire la fonte pubblica «che avanzassi ogni altra che in questo regno fosse», superando in dimensioni e complessità compositiva le raffinate e unitarie creazioni montorsoliane per la rivale Messina.

Nota bibliografica

Sull'intera vicenda della fontana Pretoria: S. Pedone, *La Fontana Pretoria di Palermo*, Palermo 1986; *La fontana Pretoria a Palermo. Hic fons, cui similis nullus in orbe patet*, a cura di M.P. Demma e G. Fanara, Palermo 2006. Si vedano anche: M. Fagiolo, M.L. Madonna, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981; M.R. Nobile, *Palermo e Messina*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R. Tuttle, Milano 2001, pp. 348-371. Per il giardino fiorentino di don Luigi di Toledo: L. Zangheri, *Il giardino dimenticato di don Luigi di Toledo*, in L. Zangheri, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*, Firenze 2003, pp. 51-59, con bibliografia; inoltre C. Conforti, *L'isola nel giardino: genealogie, modelli, archetipi*, in *Boboli 90*, Atti del Convegno Internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, Firenze 1991, II, pp. 493-502. Più in generale sugli scultori-architetti operativi a Palermo e in Sicilia nel Cinquecento: G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 3 voll., Palermo 1880-1883; F. Basile, *Studi sull'architettura di Sicilia. La corrente michelangiolesca*, Roma 1942; S. Boscarino, *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, V, Napoli 1981, pp. 335-450, in particolare pp. 357-372; S. La Barbera Bellia, *La scultura della maniera in Sicilia*, Palermo 1984. Su Camillo Camilliani: G. Samonà, *L'opera dell'architetto fiorentino Camillo Camilliani in Sicilia alla fine del Cinquecento*, in «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», II-III, Roma 1933; A. Mazzamuto, *Architettura e stato nella Sicilia del '500. I progetti di Tiburzio Spannocchi e di Camilliani del sistema delle torri di difesa nell'isola*, in «Atlante di Storia dell'Urbanistica siciliana», 8, Palermo 1986; M. Sgarlata, *L'opera di Camillo Camilliani*, Roma 1993.



Piano di tavolo in ebano con intarsi in pietre dure e avorio (Roma, collezione della Banca di Roma, da A. Giusti, Pietre Dure..., cit.).

Stefano Piazza

LA DECORAZIONE A INTARSIO MARMOREO

*«Ha dato Sua Eccellenza principio ancora a fare un tavolino di gioie con ricco ornamento per accompagnarne un altro del duca Cosimo suo padre, fini[to], non è molto, col disegno del Vasari, che è cosa rara, commesso tutto nello alabastro orientale, ch'è ne' pezzi grandi di diaspri e eli[t]ropie, corgnole, lapis[lazzari] et aga[t]e, con altre pietre e gioie di pregio che vagliono venti mila scudi. Questo tavolino è stato condotto da Bernardino di Porfirio da Leccio, del contado di Fiorenza, il quale è eccellente in questo, che condusse a messer Bindo Altoviti, parimente di diaspri, un ottangolo, commessi nell'ebano et avorio, col disegno del medesimo Vasari; il quale Bernardino è oggi al servizio di Loro Eccellenze» (G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, VI, p. 242).*

I disegni di Vasari per il tavolo in alabastro intarsiato, realizzato per il duca Cosimo de' Medici a partire dal 1560 (González-Palacios, 1988 p. 43), e per «l'ottangolo» in ebano, diaspri e avorio commissionatogli nel corso del suo soggiorno romano da Bindo Altoviti, mecenate e banchiere morto nel 1557, si inserivano in un circuito più ampio di produzione dei preziosi arredi litici destinati alle residenze più prestigiose del tempo, nel contesto di un sempre più diffuso recupero dell'antica tecnica dell'*opus sectile* e del consolidarsi di un gusto antiquario rivolto alla rarità e varietà dei materiali lapidei della Roma imperiale.

Un ruolo propulsivo, connesso anche all'entusiasmo suscitato dai recuperi archeologici, ebbero fin dalla prima metà del Cinquecento Roma e la corte papale, i cui rapporti con Firenze si erano rinsaldati nel corso dei pontificati di Leone X (1513-1521) e Clemente VII de' Medici (1523-1534).

Dei prestigiosi arredi realizzati a Roma scrive già Bartolomeo Ammannati che, in una sua lettera del 1555, in riferimento alla villa di papa Giulio III in via Flaminia, cita « grandi tavole di marmi [...] con fregi intorno di vari misti », dei quali si può forse avere un'eco tangibile nel celebre tavolo marmoreo disegnato da Giacomo Barozzi da Vignola, intorno al 1565, per il cardinale Alessandro Farnese, oggi custodito presso il Metropolitan Museum of Art di New York.

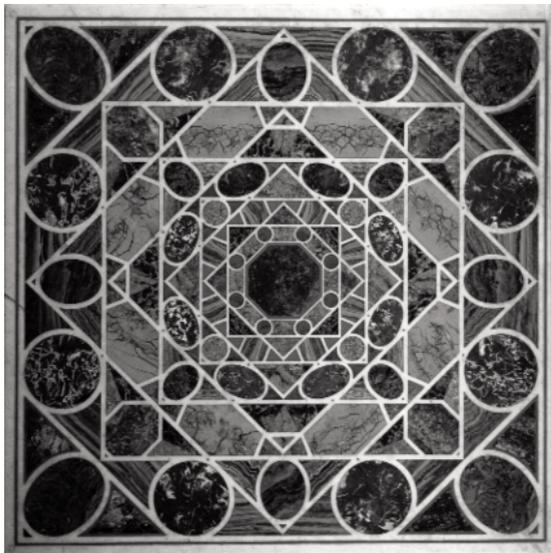
L'interesse in ambito fiorentino per i manufatti in marmi e pietre dure policrome visse tuttavia una progressiva intensificazione nel corso dei regni di Cosimo I, Francesco I, e Ferdinando I (1587-1609), che approdò alla monumentale impresa della cappella dei Principi in San Lorenzo - intesa, fin dal progetto di Giorgio Vasari voluto da Cosimo, «mausoleo magnificentissimo» rivestito all'interno con «vari marmi mischi e musaico» (G. Vasari, *Le Vite...*, Firenze 1568, VI, p. 407) - e alla produzione di straordinaria e indiscussa fama internazionale dell'Opificio delle Pietre Dure, istituito, come manifattura granducale, nel 1588.

Perduti o comunque non identificati con certezza restano i piani di tavolo vasariani. Se nessuna traccia rimane del tavolo in alabastro intarsiato - a cui è possibile forse ricondurre uno schizzo progettuale di mano del maestro conservato presso il *Cabinet des Dessins* del Museo del Louvre (Conforti, p. 19) - per il tavolo in ebano si è propensi ad avallare l'ipotesi identificativa (González-Palacios, 1981) riferita al tavolo ottagonoo della collezione della Banca di Roma, in ebano, intarsi in avorio e diaspri di Sicilia. Pietre di provenienza siciliana, e in particolare il Diaspro giallo di Giuliana, sono presenti anche nel piano di tavolo del Museo degli Argenti di Firenze anch'esso posto in rapporto (González-Palacios, 1988, p. 90) con i tavolini progettati da Vasari. Basato su un complesso e rigoroso geometrismo, riconducibile al periodo di Cosimo I e Francesco I, piuttosto che agli anni di Ferdinando I - in cui inizieranno a imporsi i motivi floreali destinati ad avere una duratura fortuna nella produzione della manifattura

granducale - il tavolo è realizzato in intarsio su una lastra di marmo bianco, da cui sono ricavati anche i sottili contorni delle tessere policrome: una tecnica di ampia e consolidata circolazione nell'Italia del tempo, ben diversa dal più raffinato e tecnicamente difficile commesso su cui si specializzerà proprio l'Opificio fiorentino, acquisendo un incontrastato primato europeo.

La tecnica della tarsia su marmo bianco avrà invece una larghissima fortuna in altri contesti regionali, e in particolare in Sicilia, approdando, nel corso del Seicento, a monumentali applicazioni architettoniche.

L'uso in ambito romano e fiorentino di pietre semipreziose di provenienza siciliana tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta del Seicento,



Piano di tavolo in intarsi marmorei e pietre dure (Firenze, Museo degli Argenti, da Splendori..., cit.).

attestato dai piani di tavolo citati, risulta precoce rispetto alle prime fonti documentarie che sembrano legare l'inizio dell'interesse verso la produzione litica siciliana sostanzialmente al papato di Paolo V Borghese (1605-1621) e al regno di Ferdinando I de' Medici. Va considerato, tuttavia, che già nei primi anni sessanta del XVI secolo venivano realizzate in Sicilia le prime opere in inserti marmorei policromi - come testimonia la tomba Campo (1563) in San Francesco d'Assisi a Palermo - per mano di maestranze e scultori di provenienza peninsulare. Potrebbe quindi ricondursi già a quelle date il proficuo intreccio di legami tra la Sicilia e la Toscana focalizzato sull'impiego artistico della policromia marmorea, che conferì all'isola il ruolo di "miniera" di pregiate varietà del sempre più ricercato materiale lapideo e, al contempo, di luogo di sperimentazione delle applicazioni architettoniche ad esso connesse.

Per quanto nelle fasi iniziali di importazione dell'intarsio marmoreo in Sicilia intervennero in modo significativo anche maestranze di diversa provenienza, e in particolare lombarda, fu probabilmente lo scultore fiorentino Camillo Camilliani a svolgere un ruolo fondamentale nello stabilizzarsi della tecnica nell'isola, sperimentando le prime applicazioni architettoniche. Giunto a Palermo nel 1574, allo scopo di assistere al montaggio della fontana Pretoria, lo scultore si trasferì stabilmente in Sicilia, operando fino al 1603 (Di Fede, *infra*). La sua produzione scultorea resta tuttavia in gran parte sconosciuta, anche se l'attribuzione certa del monumento funebre di Maurizio Valdina (1599) attesta chiaramente da parte dello scultore l'impiego degli intarsi marmorei.

L'uso di marmi policromi, tra i quali il verde di Calabria e un non ben specificato «mescio roseo» è attestato anche nel contratto del 1597 con cui Camilliani si impegnò a realizzare una «cappellam marmoream» nella chiesa del Gesù di Palermo, tradizionalmente identificata con l'attuale cappella della Madonna di Trapani (Paolino), ma in realtà di difficile individuazione, considerando le radicali trasformazioni subite dal cantiere della chiesa tra il 1607 e il 1622. Presumendo un rimontaggio del rivestimento originario nella struttura seicentesca, congruenti con le esperienze della fine del Cinquecento e quindi riconducibili al progetto di Camilliani, sono le decorazioni delle pareti laterali e delle strette fasce angolari, da considerare il primo tentativo nell'isola di estendere l'impiego delle tarsie marmoree alle pareti di una cappella.



Palermo, chiesa del Gesù, cappella della Madonna di Trapani, dettaglio della decorazione in marmi policromi (Camillo Camilliani, attr., dal 1597).

Nel contesto in esame, non può inoltre essere trascurata l'attività del Carrarese Andrea Calamech (1524-1589), il cui arrivo in Sicilia precede di quasi dieci anni quello di Camilliani. Trasferitosi nel 1565 definitivamente a Messina, città considerata, nel XVI secolo, il più importante centro di lavorazione del marmo di Carrara del meridione, lo scultore fu in grado, nel giro di poco tempo, di monopolizzare gli incarichi più importanti e di far fronte a un'intensa attività dedicata alle opere scultoree (Di Fede, *infra*). Non è da escludere che a Calamech, in qualità di «protomastro» scultore del duomo fin dal 1563, si debba l'idea di decorare con marmi a inserti geometrici il fondo delle arcate cieche contenenti le edicole con le statue degli Apostoli, il cosiddetto *Apostolato*, concepito e iniziato negli anni cinquanta del secolo da Giovanni Angelo Montorsoli, la cui realizzazione tuttavia si protrasse almeno fino alla metà del Seicento. Della produzione siciliana del periodo rivolta ai piani di tavolo in marmo rimane un raro esempio nel piano ricavato da una lastra di marmo di Carrara, facente parte dell'esposizione permanente di Palazzo Abatellis. La tecnica con cui è realizzato è identica a quella del citato piano di tavolo del Museo degli Argenti di Firenze, così come affine risulta l'impostazione basata su inserti geometrici reiterati, per quanto il disegno adottato, impostato su un ottagono irregolare in riduzione prospettica, sia stato ricondotto in modo puntuale a modelli romani (Napoleone). La provenienza siciliana dell'opera sembra indubbia, sia per l'impiego massiccio di pietre e marmi cavati nell'isola, sia per il motivo floreale della fascia di cornice su fondo nero, tipico,



Piano di tavolo in intarsi marmorei e pietre dure (Palermo, Galleria Regionale di palazzo Abatellis).

anche se in modo non esclusivo, dei repertori decorativi circolanti in Sicilia nel corso del XVII secolo, che induce a datare l'opera a non prima degli anni venti del Seicento.

Va in merito precisato che il "controllo toscano" sulle opere in intarsi marmorei perdurò nell'isola almeno fino agli anni trenta del Seicento, come dimostrano le proficue attività degli scultori Gregorio Tedeschi e Nicolò Travaglia, entrambi di provenienza toscana, impegnati nelle opere più prestigiose e all'avanguardia del tempo, quali le cappelle di Santa Rosalia nella cattedrale e nel santuario di Monte Pellegrino (dal 1625) e, in riferimento all'attività del carrarese Travaglia, i paliotti marmorei per l'abbazia di San Martino delle Scale (1638) e la cappella del Rosario in Santa Cita a Palermo (dal 1641). Solo a partire dalla metà del Seicento le botteghe di artisti e artefici formatisi nell'isola riuscirono a monopolizzare la sempre più cospicua produzione delle opere in intarsi marmorei policromi, ostacolando il flusso dei forestieri e conducendo la ricerca sull'applicazione di questa complessa tecnica decorativa verso percorsi inediti e indipendenti dalle pur diversificate tendenze peninsulari.

Nota bibliografica

Per un orientamento bibliografico sui temi trattati, ci limitiamo a segnalare, per l'ambito fiorentino e per le opere vasariane: A. González-Palacios, *Mosaici e Pietre Dure*, I, Milano 1981, in particolare p. 5; *Splendori di Pietre Dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogo della mostra (Firenze, 21 dicembre-30 aprile 1989), a cura di A. Giusti, Firenze 1988, con particolare riferimento ai contributi di A. Giusti, *Origine e sviluppi della manifattura granducale*, pp. 10-23, C. Cresti, *La Cappella dei Principi: un panteon foderato di Pietre Dure*, pp. 62-73, A. González-Palacios, *Itinerario da Roma a Firenze*, pp. 43-52, Id., scheda 9, *Piano di tavola con decorazione geometrica*, pp. 90-91; C. Conforti *Vasari architetto*, Milano 1993, in particolare il capitolo *Le pietre dell'architettura*, pp. 7-38; A. Giusti, *Pietre Dure and the Art of Florentine Inlay*, [Paris 2005], London 2006, a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti bibliografici.

Per il contesto siciliano si veda invece S. Boscarino, *La Sicilia e i marmorari toscani*, in *Il potere e lo spazio: la scena del principe*, a cura di F. Borsi, Firenze 1980, pp. 239-248; Id., *l'architettura dei marmorari immigrati in Sicilia tra il Quattrocento e il Cinquecento*, in «Storia architettura», IX, 1-2, 1986, pp. 63-76; F. Paolino, *Tre opere di Camillo Camiliani*, in «Archivio storico messinese», 58, 1991, pp. 47-97; C. Napoleone, scheda II.1 *Piano a commesso*, in *Wunderkammer siciliana, alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra (Palermo, 4 novembre 2001-31 marzo 2002), a cura di V. Abbate, Palermo 2001, pp. 180-181; S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007 a cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche. Sull'origine carrarese di Nicolò Travaglia si veda infine F. Farneti, *Alla ricerca del barocco: i Travaglia, una famiglia di scultori Carraresi in Sicilia*, in *Naso: tre secoli di storia, architettura, arte e terremoti*, a cura di F. Farneti, Firenze 2006, pp. 89-92.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2011
presso la tipografia Priulla s.r.l. - Palermo