ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
PALERMO
MIUR • AFAM

GIPSOTECA

DELL' ACCADEMIA DI PALERMO

CONOSCENZA,
CONSERVAZIONE
E DIVULGAZIONE
SCIENTIFICA

GIPSOTECA
DELL' ACCADEMIA DI PALERMO
ACCADEMIA DI BELLE ARTI PALERMO

ISBN 8890868812-1

Musei e siti delle opere originali

National Gallery of Art - Washington (D.C.)

Museo dell'Hermitage di S. Pietroburgo

British Museum, Londra
Royal Academy, Londra

Musée del Louvre di Parigi

Grande Museo del Duomo - Milano

Gipsoteca di Possagno

Galleria degli Uffizi - Firenze
Galleria dell'Accademia - Firenze
Museo Nazionale del Bargello - Firenze
Battistero di San Giovanni – Firenze
Museo dell'Opera del Duomo - Firenze

Musei Vaticani – Città del Vaticano
Museo Gregoriano profano - Città del Vaticano
Musei Capitolini – Roma
Museo dell'Ara Pacis - Roma
Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, Roma
Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo - Roma
Galleria Borghese - Roma

Museo Archeologico di Napoli

Duomo - Monreale
Galleria Interdisciplinare Regionale
della Sicilia di Palazzo Abatellis - Palermo
Galleria d'Arte Moderna (GAM) - Palermo
Palazzo dei Normanni - Palermo
Palazzo Ajutamicristo - Palermo
Chiesa e Oratorio di S. Cita - Palermo
Oratorio del Rosario in San Domenico - Palermo
Cattedrale - Palermo
Chiesa di S. Agostino - Palermo
Chiesa di S. Maria della Catena - Palermo
Chiesa di S. Maria La Nova - Palermo
Chiesa di Santa Maria dello Spasimo - Palermo
Teatro Massimo - Palermo
Palazzo Sottile - Palermo
Palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele - Palermo
Museo Interdisciplinare Regionale "A.Pepoli" - Trapani
Museo Interdisciplinare Regionale "M. Accascina" - Messina

Museo Pepoli di Trapani

Museo Archeologico, Olimpia

Museo Archeologico, Atene

LA GIPSOTECA DELL' ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO

conoscenza, conservazione
e divulgazione scientifica

a cura di
Giuseppe Cipolla

MIUR – Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Dipartimento per l'Università, l'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica e per la Ricerca
Direzione Generale per il coordinamento e lo Sviluppo della Ricerca
Dipartimento per la Formazione Superiore e per la Ricerca
AFAM - Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PALERMO
Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca
Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica

Palazzo Fernandez – via Papireto 20, Palermo
Palazzo Santa Rosalia – via Papireto 1, Palermo
Cantieri Culturali della Zisa – via Paolo Gili 4, Palermo
www.accademiadipalermo.it

PROGETTO

Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica della Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo

MIUR, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca/ Dipartimento per l'Università, l'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica e per la Ricerca/ Direzione Generale per il coordinamento e lo sviluppo della ricerca/Dipartimento per la Formazione Superiore e per la Ricerca

Bando: Istituzioni Scolastiche (Legge 113/91) D.D. 2216/ Ric. del 01/07/2014 - Titolo 2-PANN14T2_01599

ENTI ADERENTI
Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Culture e Società, Università degli Studi di Palermo

Dipartimento di Scienze e Tecnologie Biologiche Chimiche e Farmaceutiche (STEBICEF), Università degli Studi di Palermo

Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo

S.I.S.C.A.- Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Roma

DIRETTORE
Mario Zito

PRESIDENTE
Antonio La Spina

IDEAZIONE E DIREZIONE SCIENTIFICA
Giuseppe Cipolla

COORDINAMENTO GENERALE
Giovanna Filippello

COMITATO VALORIZZAZIONE PATRIMONIO ARTISTICO
Giuseppe Cipolla, Valeria Di Piazza, Massimo La Sorte, Riccardo Mazzarino, Sandro Scalia, Giuseppe Traina

RICERCA STORICO ARTISTICA
Carmelo Bajamonte, Ivana Bruno, Alessandra Buccheri, Giuseppe Cipolla, Jennifer Cooke, Valeria Di Piazza, Giulia Ingarao, Maria Antonietta Malleo, Maia Rosa Mancuso

DIAGNOSTICA E CONSERVAZIONE

Coordinamento
Giuseppe Traina

Supervisione scientifica
Franco Palla
Eugenio Caponetti

Indagini diagnostiche
Sophie Bonetti, Ambra Giordano, Maria Luisa Saladino
con la collaborazione di
Vincenzo Renda, Valentina Rotolo

Apparecchiature per indagini di Spettroscopia IR, Fluorescenza X e Colorimetria
Gruppo "Sintesi e caratterizzazione di materiali nanostrutturati per applicazioni nell'ambito dei BB.CC" diretto dal Prof. Eugenio Caponetti, Dipartimento Scienze e Tecnologie Biologiche Chimiche e Farmaceutiche – STEBICEF, Università di Palermo

PIATTAFORMA WEB

Progetto grafico
Giovanni Zuccarello

sviluppo
Salvatore Di Fede

sito web: www.gipsoteca.accademiadipalermo.it

CATALOGO
a cura di Giuseppe Cipolla

PRESENTAZIONI
Mario Zito
Antonio La Spina

TESTI
Gioacchino Barbera, Sophie Bonetti, Giovanna Cassese, Giuseppe Cipolla, Maria Concetta Di Natale, Giovanna Filippello, Ambra Giordano, Salvatore Rizzuti, Maria Luisa Saladino, Giuseppe Traina, Barbara Truden

SCHEDE DELLE OPERE
Carmelo Bajamonte, Ivana Bruno, Giuseppe Cipolla, Jennifer Cooke, Valeria Di Piazza, Maria Antonietta Malleo, Maia Rosa Mancuso
allieve
Felicia Manasseri
Eliana Urbano Raimondi

SCHEDE DI DIAGNOSTICA
a cura di Sophie Bonetti, Ambra Giordano, Maria Luisa Saladino

CATALOGO GENERALE
a cura di Giuseppe Cipolla

BIBLIOGRAFIA
a cura di Jennifer Cooke

PROGETTO GRAFICO E COMUNICAZIONE
Renato Galasso

impaginazione degli allievi
Federica Citati, Elisa Di Giovanni, Salvatore Piscopo

Realizzazione logotipo
carattere lineare in legno del laboratorio *Area Typo,* corso di Design Grafico

calco in gesso di
Giuseppe Agnello

FOTOGRAFIA

Documentazione fotografica opere
Carmelo Bongiorno

collaborazione degli allievi
Rosario Cosentino, Roberto Patti, Viviana Roppolo, Mario Sanfilippo

Copertina e fotografie UV
Sandro Scalia

Altre referenze fotografiche
Fabio Armenio
Gero Cordaro, Laboratorio fotografico di Palazzo Abatellis, Palermo
N. Cusenza, Scuola di Fotografia di Andrea Attardi
Fabio Donato
Archivio Pedicini, Napoli
Salvatore Rizzuti

MUSEI E SITI DELLE OPERE ORIGINALI
National Gallery of Art - Washington (D.C.)
Musée del Louvre - Parigi
Museo Archeologico - Atene
Museo Archeologico - Olimpia
Museo dell'Hermitage - S. Pietroburgo
British Museum - Londra
Royal Academy - Londra
Grande Museo del Duomo - Milano
Gipsoteca Antonio Canova - Possagno
Musei Vaticani - Città del Vaticano
Museo Gregoriano profano - Città del Vaticano
Musei Capitolini - Roma
Museo dell'Ara Pacis - Roma
Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, Roma
Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo, Roma
Galleria Borghese - Roma
Galleria degli Uffizi - Firenze
Galleria dell'Accademia - Firenze
Museo Nazionale del Bargello - Firenze
Battistero di San Giovanni - Firenze
Museo dell'Opera del Duomo - Firenze
Museo Archeologico Nazionale - Napoli
Duomo - Monreale
Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis - Palermo
Galleria d'Arte Moderna (GAM)- Palermo
Palazzo dei Normanni - Palermo
Palazzo Ajutamicristo - Palermo
Chiesa e Oratorio di S. Cita - Palermo
Oratorio del Rosario in San Domenico - Palermo
Cattedrale - Palermo
Chiesa di S. Agostino - Palermo
Chiesa di S. Maria della Catena - Palermo
Chiesa di S. Maria La Nova - Palermo
Chiesa di Santa Maria dello Spasimo - Palermo
Teatro Massimo - Palermo
Palazzo Sottile - Palermo
Palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele - Palermo
Museo Interdisciplinare Regionale "A.Pepoli" - Trapani
Museo Interdisciplinare Regionale "M. Accascina" - Messina

RINGRAZIAMENTI
Il Direttore, i coordinatori del progetto, insieme con il curatore, desiderano esprimere la più viva gratitudine a tutti coloro che a qualsiasi titolo hanno contribuito alla realizzazione di questo volume, scusandosi per ogni eventuale e assolutamente involontaria omissione.

Gianni Carlo Sciolla / Presidente della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Roma
Evelina De Castro / Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Palermo
Francesca Spatafora e Alessandra Ruvituso / Museo Archeologico Regionale "A. Salinas", Palermo
Caterina Bellomo e Rosalia Vinci / Archivio Storico, Università degli Studi di Palermo

Leonardo Di Franco / Presidente Accademia di Belle Arti di Palermo (2013 - 2016)
Donata Patania /Direttore amministrativo
Onella Privitera/Direttore ufficio di ragioneria
Toni Romanelli /Responsabile di biblioteca
Loredana Guella / Collaboratore di biblioteca

Gli studenti: Lavinia Bruno, Federica Citati, Giovanna Curcurù, Francesco Del Cuore, Elisa Di Giovanni, Salvatore Piscopo, Francesca Raimondo, Luna Vetro, Marinella Vitale

STAMPA
Seristampa
Via Sampolo, 220 - 90143 Palermo

ISBN: 978-88-908881-2-0
Accademia di Belle Arti di Palermo 2016 © tutti i diritti riservati

SOMMARIO

Presentazioni

4 Mario Zito
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo

5 Antonio La Spina
Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Palermo

Contributi

8 Le gipsoteche delle Accademie di Belle Arti in Italia: uno straordinario patrimonio identitario
Giovanna Cassese

18 La gipsoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo
Maria Concetta Di Natale

27 Prime ricerche sui gessi di Palazzo Abatellis
Gioacchino Barbera

32 Fortuna e sfortuna di un bene culturale
Aspetti del gusto per i "moderni" nelle collezioni di gessi dell'Accademia di Palermo
Giuseppe Cipolla

40 Funzione storica delle gipsoteche nella formazione artistica
Giovanna Filippello

46 Le copie in gesso tra storia, luoghi e personaggi
Barbara Truden

52 Arte contemporanea e patrimonio storico, un binomio necessario
Daniela Bigi

Diagnostica e conservazione

57 Il lungo recupero della gipsoteca (1972-2015)
Salvatore Rizzuti

59 Problematiche conservative. Indagini di diagnostica e interventi di pulitura
Sophie Bonetti, Ambra Giordano, Maria Luisa Saladino, Giuseppe Traina

66 Schede di diagnostica

Schede delle opere

76 Arte antica
94 Arte medievale
96 Umanesimo e Rinascimento
122 Barocco e Rococò
128 Neoclassicismo
134 Ornato e Architettura
148 Ottocento e Novecento (gessi originali)

Apparati

165 Catalogo generale
171 Bibliografia

A conclusione del progetto *Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica della Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo*, finanziato dal MIUR (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, Dipartimento per l'Università, l'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica e per la Ricerca – Direzione Generale per il Coordinamento e lo Sviluppo della Ricerca) nell'ambito del bando: Istituzioni Scolastiche (Legge 113/91- D.D. 2216/Ric. del 01/07/2014), il presente volume, che raccoglie le esperienze e le azioni condotte all'interno del progetto, ci offre l'opportunità per riflettere, ancora una volta, sull'importanza del prezioso patrimonio artistico dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Un progetto ha senso solo se esso diventa verificabile da parte dei vari soggetti coinvolti e/o fruitori e se da esso seguono azioni successive; nel nostro caso possiamo affermare, senza pericolo di essere smentiti, che i risultati vanno in questa direzione. Il volume *La Gipsoteca dell'Accademia di Palermo. Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, la creazione di un sito che ne permette la fruizione sul web, le schede di catalogo, gli approfondimenti critici, gli studi diagnostici, costituiscono le coordinate di riferimento per continuare il lavoro di valorizzazione e promozione del patrimonio artistico per "restituirlo" agli studenti e all'intero territorio. Il progetto sulla gipsoteca può dunque diventare esempio e modello replicabile per le altre sezioni del patrimonio storico-artistico: la Pinacoteca, il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, il Fondo Storico Librario, l'Archivio Storico. Le gipsoteche sono state i luoghi per eccellenza per la conoscenza dell'antico, per la diffusione del gusto classico e per la pratica del disegno. La preziosa raccolta dei gessi dell'Accademia costituisce da sempre un insostituibile strumento didattico. All'interno di essa si contano pezzi di assoluta qualità di fattura, pezzi fondamentali della storia dell'arte antica e moderna, tra queste si annoverano riferimenti imprescindibili per chiunque abbia fatto studi artistici. Allo stato odierno il numero dei calchi e dei gessi storici è di gran lunga inferiore a quello che era custodito nel Museo Borbonico della Regia Accademia degli Studi, ma non per questo non meritevoli di essere attenzionati attraverso uno studio attento e un'indagine scientifica, per poter così favorire processi creativi contemporanei. Le vicissitudini della preziosa collezione sono note alle cronache dell'Accademia e vengono narrate in modo avvincente nei testi critici che costituiscono il presente volume, che si pregia dei contributi storiografici di eminenti studiosi, tra cui Giovanna Cassese, membro del cantiere Afam e rappresentante per le Accademie del settore Restauro per le scuole accreditate Mibact e Miur; Gioacchino Barbera, Direttore della Galleria Interdisciplinare Regionale di Palazzo Abatellis e Maria Concetta Di Natale, Direttore del Dipartimento di Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. Ma al di là della storia scritta già vissuta, c'è una storia attuale che può essere narrata da docenti appassionati, artisti e studiosi che in questi anni hanno "salvato" la collezione dai rischi del degrado e dell'incuria. Non posso allora non ringraziare Salvatore Rizzuti che ha insegnato scultura nella nostra Accademia fino al 2015; a lui, tra le altre cose, si deve il lungo recupero che è servito a mettere in sicurezza le opere di grandi dimensioni e a ricomporre in modo accorato i gessi ridotti a pezzi. Il progetto attuale, ideato e curato da Giuseppe Cipolla, con il coordinamento generale di Giovanna Filippello, coordinatrice del Dipartimento di Arti Visive e la collaborazione dei docenti: Giuseppe Traina, per il coordinamento delle indagini di diagnostica; Renato Galasso, per il progetto grafico; Carmelo Bongiorno e Sandro Scalia, per la documentazione fotografica; Giovanni Zuccarello, per la piattaforma web e la fondamentale collaborazione degli studenti, si caratterizza per un approccio interdisciplinare alla ricerca e alla conservazione.

Un impegnativo progetto, nato dall'esigenza di studiare, conservare e valorizzare la gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo (che consta oggi di circa un centinaio di gessi che riproducono capolavori di scultura dall'antichità all'Otto e Novecento), attraverso l'utilizzo di tecnologie avanzate quali le indagini diagnostiche e le moderne metodologie di restauro, messe in atto grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Scienze e Tecnologie Biologiche Chimiche e Farmaceutiche dell'Università degli Studi di Palermo e alla collaborazione dei docenti Eugenio Caponetti e Franco Palla, attraverso il lavoro dei loro collaboratori.

Nell'ottica dei rischi della perdita del patrimonio dei beni culturali in Italia, infatti, la possibilità di conservare e preservare una rara gipsoteca rappresenta un ideale strumento per la valorizzazione della storia dell'arte, affidando alle nuove tecnologie il compito di tramandarne i valori estetici e culturali. Ai fini di una fruizione totale, le opere sono state digitalizzate, con approfondimenti critici, con relativi rimandi e segnature Qrcode, e dislocate nelle sedi storiche dell'Accademia, Palazzo Fernandez e Palazzo Molinelli di S. Rosalia, ospitanti la collezione.

Un ulteriore strumento di conoscenza è rappresentato da una rete condivisa con i musei che ospitano gli originali rappresentati nella gipsoteca, tra cui la Galleria degli Uffizi di Firenze, i Musei Capitolini e la Galleria Borghese di Roma, o musei correlati nel territorio: la Galleria Interdisciplinare Regionale di Palazzo Abatellis, la Galleria d'Arte Moderna e Palazzo Ziino di Palermo. Rivolgo, infine, un particolare ringraziamento a Gianni Carlo Sciolla per avere condiviso con passione questo nostro progetto e alla Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Sisca) di Roma, dallo stesso diretta, che ha concesso il suo patrocinio.

Mario Zito
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palermo

La gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo è, tra le tante risorse di quest'ultima, una di quelle dotate di visibilità e richiamo maggiori e più immediati, anche per chi non sia studente, docente, artista, quindi per il comune cittadino interessato alla bellezza, alla storia e alla produzione dei manufatti d'arte.

Chi scrive presiede da poche settimane l'Accademia. È con piacere e soddisfazione che ho potuto guardare al progetto, i cui risultati sono descritti e commentati in questo volume, volto alla conservazione e alla valorizzazione di ciò che la gipsoteca contiene. Piacere per il valore estetico - che si impone anche al profano - delle opere riprodotte, sia pure anzitutto a scopo didattico, le quali coprono un arco di tempo che dall'antichità passa per il Medioevo, il Rinascimento, il Barocco, il Neoclassico. Soddisfazione perché al mio arrivo ho trovato, in questo caso, un prodotto compiuto, totalmente finito, vale a dire un progetto pensato e proposto sotto gli auspici della precedente presidenza, poi realizzato attraverso l'apporto di contributi sia interni che esterni all'Accademia, e adesso attestato da questo ricco e importante testo, la cui impostazione ho anch'essa trovata definita, e di cui pure mi rallegro.

Da cittadino amante del bello e dell'idea secondo cui è doveroso tutelarlo e renderlo fruibile, rilevo che, al di là della ricostruzione puntuale della storia e degli spostamenti delle singole opere (che pure è stata doverosamente compiuta, anche tramite apposite schede), la loro presenza silenziosa, ma al contempo eloquente, davanti agli occhi dei tanti studenti che si avvicendano nella frequenza dell'Istituzione costituisce un ponte - a mio sommesso avviso necessario e fruttuoso - tra una certa concezione dell'arte, e in particolare della scultura, che sembra appartenere a un mondo di ieri, e ciò che avviene nell'oggi. L'esperienza artistica nel mondo presente riguarda - certamente dal punto di vista della fruizione, ma anche da quello della produzione - tanto gli oggetti tipici dell'arte contemporanea, quanto anche quelli di una concezione artistica qual è quella concretizzata dalle riproduzioni di sculture raccolte nella gipsoteca, che si danno qui e ora allo sguardo del semplice cittadino, dell'appassionato, dello studente, dell'artista. In un certo senso, quindi, la gipsoteca è un ponte tra il passato e il presente. In un altro, è essa stessa un presente dell'arte, uno tra quelli possibili.

Un altro elemento di rilievo del progetto riguarda gli aspetti diagnostici e conservativi. Tutte le opere d'arte sono esposte a vari rischi, tra i quali il deterioramento dovuto ad agenti atmosferici, utilizzi impropri di tecnologie quali l'illuminazione o la fotografia, modalità inadeguate di trasporto o conservazione, e così via. D'altro canto, proprio il progresso tecnologico offre sempre di più e sempre meglio strumenti che, se ben conosciuti e accortamente applicati, possono sia rilevare in modo oggettivo e penetrante le condizioni del manufatto, sia consentire interventi assai efficaci su di esso, ove necessari. Questo profilo è stato trattato in profondità nel progetto e nel volume. Peraltro, esso si riallaccia ad un filone di attività dell'Accademia che è di estrema importanza, anche a fini didattici, vale a dire quello del restauro.

Infine, il lavoro compiuto attraverso il progetto è stato anche un passo necessario in vista di una sempre maggiore apertura di questo patrimonio artistico alla fruizione del territorio, dei visitatori provenienti da altre parti d'Italia e altri paesi, di chi naviga sulla rete. La Sicilia è un'area di per sé ricchissima di beni culturali. Nondimeno, in un contesto del genere la presenza dell'Accademia (idealmente ma anche fisicamente situata tra il polo dei Cantieri culturali, la spianata di Palazzo dei Normanni, il Corso Vittorio Emanuele/Cassaro chiuso al traffico e incentrato sui libri, e così via) e delle sue ricchezze certo non sfigura, e anzi si colloca - o si collocherebbe - felicemente in una prospettiva di esaltazione delle sinergie e dell'attrattività di itinerari integrati di fruizione turistica, culturale, scientifica, civile.

Antonio La Spina
Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Palermo

contributi

Le gipsoteche delle Accademie di Belle Arti in Italia: uno straordinario patrimonio identitario

Giovanna Cassese

Accademie / Patrimoni di Belle Arti

Le accademie di belle arti in Italia sono ad un tempo istituzioni di formazione universitaria e grande patrimonio della nazione: complesse istituzioni culturali a tutto tondo, da sempre luoghi eminenti di dibattito sulle arti, dove memoria, identità e futuro si intersecano e dove oggi si formano gli artisti, i designer, gli scenografi, i restauratori e gli esperti di didattica dell'arte[1], sono luoghi dei saperi della mano che aprono nuovi orizzonti di ricerca e di intervento anche nelle politiche di salvaguardia del patrimonio della nazione. Le accademie di belle arti italiane, figlie del Rinascimento e quindi dell'Illuminismo, sono l'archetipo nel mondo per la formazione artistica, esprimono una fede nell'insegnabilità dell'arte, nella sua centralità e trasmissibilità nel sistema della cultura. Simboli della complessità culturale *tout court,* affascinanti e contraddittorie, ricchissime e misconosciute, le accademie in ogni caso oggi si confermano quali luoghi imprescindibili per una didattica e una ricerca d'eccellenza. L'ampliamento dell'offerta formativa, consentito dai nuovi ordinamenti seguiti alla riforma del 1999, ha inciso profondamente sulla produzione come sugli sbocchi occupazionali. E in questi anni, mentre si ridisegnano geografie e cadono ideologie, mentre sempre più labili si fanno i confini e le definizioni dell'opera d'arte e del suo statuto disciplinare, le accademie tornano ad essere cardini all'interno del sistema contemporaneo dell'arte.

Il patrimonio delle accademie è stato – ed è sempre – prima di tutto la contemporaneità, il patrimonio materiale e immateriale dei professori, degli studenti, degli artisti e degli intellettuali. È il suo *know-how*, il suo *climax* il primo vero grande patrimonio. Se è vero che il patrimonio dell'accademia racconta la storia dell'istituzione ed è una cartina di tornasole rispetto ai cambiamenti delle poetiche e del gusto, è anche vero che esso è la testimonianza, appunto materiale e immateriale, della storia di una scuola che "diventa", che cambia continuamente, che crea nuove condizioni e ripensa incessantemente agli statuti disciplinari dell'arte e delle teorie sull'arte. Tutte le accademie che rappresentano una grande rete, sono da difendere nella loro interezza, giacché esempi rarissimi di promozione dell'arte contemporanea sul territorio nazionale, di peculiari *habitat* artistici. I patrimoni delle accademie, nati e implementati nei secoli, innanzitutto come strumenti di lavoro per la pratica delle arti e quindi per esigenze didattiche, spesso sono stati il nucleo fondativo della stessa istituzione "museo"[2], come nel caso di Venezia, Milano, Bologna, e della Galleria dell'Accademia di Firenze. Altre volte poi, l'accademia ha convissuto per decenni con il museo e nel museo, come nel caso di Napoli che fino all'Unità d'Italia ha condiviso gli stessi spazi del Real Museo Borbonico, attuale Museo Nazionale Archeologico, poi il legame tra accademia e museo si è spezzato poco dopo l'Unità d'Italia, anche se in molti casi permane una convivenza: si pensi alla Grande Brera o alla contiguità tra Accademia di Belle Arti di Bologna e Pinacoteca Nazionale[3]. Le accademie conservano, infatti, nei loro spazi quadrerie, gipsoteche, biblioteche, archivi storici, gabinetti di stampe e disegni, raccolte di sculture, di lastre incise, di antiche foto o opere di arte contemporanea, videoteche, arredi e preziosi strumenti di interesse per la storia della scienza e delle tecniche artistiche: raccolte di beni comuni nate spesso grazie alla fiducia nel futuro, alla passione ed alla pratica del dono da parte di maestri e mecenati per la trasmissione di saperi artistici alle future generazioni. I beni che si conservano nelle accademie hanno, dunque, una doppia specificità da rispettare. Di fatto, gran parte delle raccolte sono nate dalla generosità, dall'amore per l'arte e per l'insegnamento nonchè dalla volontà di creare un collegamento tra passato e futuro, tra poetiche definite e poetiche in formazione, per sancire un senso di appartenenza identitaria (cioè condivisa) e lasciare il proprio segno alle generazioni a venire. Un immenso patrimonio da salvaguardare e valorizzare, in base all'articolo 9 e 33 della Costituzione ovvero come testimonianze di civiltà, finalizzate alla formazione dei futuri artisti, cuore pulsante delle nostre istituzioni[4]. In questo contesto si inscrivono specificamente le gipsoteche, raccolte di calchi e sculture in gesso che rappresentano un grande patrimonio identitario delle accademie storiche in Italia.

È necessaria un'inversione di tendenza: solo una reale attenzione della politica potrà risolvere i pregiudizi e la gerarchizzazione dei saperi che penalizzano la formazione artistica e più in generale l'arte in Italia; solo salvaguardando le accademie e i loro patrimoni, si potrà assicurare che l'Italia continui ad essere la patria dell'arte nel mondo[5]. Per la politica il passato è alle spalle, per l'arte e le accademie il *futuro è alle spalle*: non c'è innovazione senza conoscenza e i saperi devono essere traditi per essere traditi!

Accademia di Belle Arti di Carrara, Aula Magna con calchi dall'antico e l'opera *Colonna persa per amore,* Ettore Spalletti, impasto di colore su gesso, h. 250 cm, d. 32 cm

Il valore della copia e la diffusione dei calchi in gesso dal XV secolo al sistema dell'arte

Questo contributo propone specificamente alcune riflessioni sulla storia e sul senso delle collezioni di opere in gesso nelle accademie di belle arti in Italia, quelle che dalla fine dell'Ottocento si identificano propriamente gipsoteche, ma che anteriormente erano più spesso definite come *Sala delle Statue* o *Sala dei Gessi*, opere di grandi dimensioni per lo più, disseminate anche in aule e laboratori e che connotano fortemente tutti gli spazi delle accademie. Ma la questione della grandissima diffusione dei calchi in gesso va inserita in un più ampio contesto culturale e nel sistema dell'arte di cui le accademie hanno fatto e fanno parte. Se si escludono i pregevoli calchi scoperti nelle vicinanze di Baia[6], nel Medioevo la pratica artistica si fondava sullo studio dei disegni, cioè l'archetipo era di tipo bidimensionale anche se Cennino Cennini ci parla di calchi anatomici. Comunque è solo dal Rinascimento che la pratica dei calchi diviene consuetudine nelle botteghe e negli studi degli artisti: si rifanno in gesso i primi esemplari e compaiono calchi dall'antico. Copie in gesso appaiono anche nelle collezioni private, fino alla moda di avere calchi dalla statuaria antica nelle grandi corti europee e quindi raccolte sempre più vaste nelle accademie. Chiaramente i motivi di una così generalizzata diffusione vanno ricercati principalmente nelle tendenze che caratterizzarono quel periodo: il ritorno all'antico e la riscoperta della scultura e del mondo classico. Infatti i capolavori dell'antico erano tanto ammirati quanto ambiti e si poterono sostituire gli originali con le copie proprio grazie alla "forma buona a tasselli", che rendeva possibile la riproduzione di calchi in serie da un unico originale. È importante sottolineare che il rapporto con la copia e con il concetto di serialità era assolutamente diverso rispetto alla modernità: la copia non si caricava di tutti i significati negativi e sminuenti che ha avuto poi molto più tardi. Tra Otto e Novecento i calchi sono stati svalutati come "pallida copia" o a semplice tramite per altre creazioni. È proprio il concetto di "copia" che merita, invece, riflessioni più approfondite e si sente la necessità di farne la storia[7]. Oggi se ne propone una lettura ben più complessa. Credo che la fortuna attuale delle gipsoteche sia da riconsiderare anche nell'epoca della complessità quale è quella attuale, ripensando al valore del pezzo unico in confronto alla copia. Un'estetica tardo romantica ha a lungo esaltato il valore dell'originale, oggi la questione è molto più articolata e sottile: è assolutamente cambiata la prospettiva rispetto al concetto di serialità nell'epoca della riproducibilità tecnica di benjaminiana memoria e ancor più nell'era del 3D e del digitale e anche per i calchi in gesso si comincia sempre più a riconoscere nuovamente non solo il valore storico documentario, ma anche estetico delle copie, poiché non è solo da rispettare la fedeltà e validità della riproduzione, ma ciò che è in discussione oggi è lo statuto stesso dell'immagine. D'altronde fin dall'antichità i concetti di copia e di serialità erano completamente diversi come hanno messo in luce recentemente gli studi connessi alle mostre gemelle di Milano e Venezia, *Serial Classic* e *Portable Classic*, a cura di Salvatore Settis[8] che approfondisce temi della scultura classica ed esplora il rapporto ambivalente tra originalità e imitazione nella cultura romana e il suo insistere sulla diffusione di multipli come omaggi all'arte greca. All'idea di classico si tende in maniera errata ad associare quella di unicità, ma in nessun periodo dell'arte occidentale la creazione di copie da grandi capolavori del passato è stata importante quanto nella Roma della tarda Repubblica e dell'Impero. Le riflessioni di Settis che "intende sfidare i pregiudizi" sono essenziali per il nostro discorso, perchè egli propone una riflessione sulla serialità dell'arte classica, «decostruendo in parallelo la categoria di *unicità* e quella di *arte.* L'arte classica ha questo di supremamente originale: per generazioni, per secoli ha concentrato ogni energia sulla creazione di modelli *ripetibili*, capaci di incarnare valori *collettivi*» ed è così diventata

Accademia di Belle Arti di Bologna, Aula Magna con calchi in gesso, visione panoramica

corale ed *esemplare*[9]. Dal Rinascimento dunque nelle case dei collezionisti, nelle botteghe, negli *atelier* e poi nelle accademie si moltiplicarono i calchi dall'antico, per il loro grande portato estetico e valore di *exemplum*, di potente simbolo della contemporaneità della classicità. Nel Seicento le collezioni di gessi aumentarono nelle corti europee e anche nelle istituzioni di formazione, pratica che si incrementò ancor di più nel Settecento. Tutta l'iconografia degli *atelier* d'artista e dei *cabinet d'amateur* ci presenta ambienti affollati di opere, dove sono compresenti pareti cariche di quadri coevi e calchi dall'antichità. Basti pensare ad alcuni dipinti di Lotto, Tintoretto e Bernardino Licinio, i cui soggetti sono ritratti tra sculture classiche e calchi in gesso provenienti dalle loro raccolte[10], o gli *atelier* di artisti: per tutti si pensi a *Lo studio di Apelle* di Willelm von Haecht, riferibile con probabilità anche alla casa di Rubens[11]. Era tutta una cultura che considera il valore delle copie pari a quello degli originali, anzi il prestigio di un'opera aumentava più questa era riprodotta: è emblematica la casa d'artista a Londra di sir John Soane, dove originali e copie sono quasi fusi tra loro tanto da non potersi quasi distinguere[12]. Molti addirittura possedevano riduzioni in scala minore dei grandi capolavori della classicità. Francis Haskell e Nicolaus Penny in maniera magistrale riportarono l'attenzione sull'importanza dei calchi per la diffusione dell'antico nella storia del gusto dal Cinquecento in poi[13]. Ciò che interessava era la bellezza e il valore di *exemplum* dell'opera da possedere e magari da studiare. Se già Pomponio Gaurico nel suo *De Sculptura* dedicava un intero capitolo al gesso[14], il XVIII secolo segnò quasi una "pacifica invasione" dei calchi in gesso, che riproducevano immediatamente anche i tanti ritrovamenti archeologici dell'epoca. Erano gli "apostoli del buon gusto"[15] e nel Settecento diventarono anche i massimi diffusori della cultura del "biancore" ovvero dello stile Neoclassico[16] che avvenne proprio grazie e nelle accademie di belle arti d'Europa e precipuamente d'Italia. La fortuna nei secoli dei calchi in gesso dall'antico denota una grande e costante tensione per la statuaria classica, l'attenzione al decoro, al particolare, al dettaglio, così come quelli di anatomia rimarcano nei secoli i costanti progressi della scienza e lo studio sperimentale del corpo umano, essenziale anche per gli artisti, e quelli tratti da opere del Medioevo e Rinascimento testimoniano la nascita di un nuovo senso della storia e la diffusione del gusto eclettico.

Le Gipsoteche delle Accademie

Possiamo dire che la questione delle accademie e la fortuna dei calchi nascano contemporaneamente e dallo stesso clima culturale ovvero della rinascita dell'antico e di una nuova dignità dell'artista, che inizia la sua battaglia plurisecolare per essere riconosciuto quale uomo colto e intellettuale: proprio dal Rinascimento si diffonde la pratica dei calchi specificamente destinati alla formazione artistica e si punta non solo sul disegno ma su modelli tridimensionali e quindi ecco la necessità di diffondere queste opere. In questo quadro articolato le accademie di belle arti d'Italia rappresentano nel mondo un *unicum* assoluto per la grandissima quantità di raccolte di calchi in gesso che hanno segnato di fatto la loro vita dalla loro nascita in poi, collezioni ad uso dei futuri artisti, una sorta di grande manuale in tre dimensioni per entrare in relazione con il passato e con la propria storia. Infatti fu solo alla fine del XIX secolo che le gipsoteche diventarono materiale utilissimo per gli storici dell'arte antica e per gli archeologi, per le loro ricostruzioni virtuali e si creano grandi raccolte universitarie come quelle dell'Università la Sapienza di Roma o di Pisa[17]. Gli esemplari noti dall'archeologia si rivelarono utilissimi per diffondere la cultura archeologica del classico e perfino alcuni gessi di accademie passarono alle università, come quelli che erano nel XIX secolo parte del Regio Istituto di Belle Arti nelle Marche poi soppresso, poi confluiti ad Urbino non nell'Accademia di novecentesca istituzione, quanto nell'Università Carlo Bo, oggi esposti con un interessante allestimento[18].

Nei secoli dell'età moderna nelle accademie d'arte in Europa si era intanto sancita l'importanza dei calchi da capolavori antichi e moderni come strumenti essenziali per la didattica delle arti ed elementi imprescindibili nel dialogo tra pittura e scultura e se ne era teorizzata anche la superiorità rispetto al marmo. Per i giovani artisti la qualità e la bellezza della scultura antica si apprendeva praticamente dal gesso. Falconet esaltò addirittura il valore didattico del gesso come modello, rispetto al marmo, scrivendo nel 1781: «Se vi dicessi che è più facile e più sicuro studiare su di un gesso che sul marmo vi stupirei (..) il gesso blocca e fissa fino ai minimi particolari». A fine Settecento Milizia nel suo *Dizionario* elogiava specialmente la grandissima fedeltà di produzione garantita dei calchi definiti «rappresentazioni fedeli di statue e bassorilievi, invenzione preziosa (..) la natura vivente non dà mai quella vera bellezza di forme pulita la grandezza sublime che ci dà l'antico»[19].

Ma nelle accademie la questione è molto più complessa poiché le raccolte di calchi non sono solo il segno tangibile della passione per l'antico, ma piuttosto per la storia, non sono solo mero strumento didattico, ma costituiscono anche un grandissimo elemento di arredo, di connotazione scenografica degli spazi dove si respirava e in parte ancora si respira un'atmosfera particolare, proprio grazie a questi molteplici e diversi rimandi tangibili alle epoche del passato. Basti pensare al patrimonio di calchi che caratterizza in maniera decisiva gli spazi dell'antica Accademia bolognese, il vestibolo, i corridoi e specie la grande Aula Magna, dove è esposto in maniera scenografica, in quella che era l'ex Chiesa di sant'Ignazio a pianta centrale. Anche nel gran palazzo di Brera gli spazi dell'Accademia si connotano proprio per la presenza monumentale della grande e varia raccolta[20] (circa 800 pezzi) di calchi e delle sculture in gesso: dalla Sala di Napoleone, al cortile, ai lunghi corridoi, alle aule e laboratori.

Le raccolte di gessi costituiscono una sorta di museo immaginario ma reale, e riuniscono in unico luogo opere da luoghi e raccolte diversissime tra loro. Le gipsoteche delle accademie, inoltre con la compresenza di una grandissima diversità di materiali di varie epoche e con varie funzioni sono ben diverse da quelle pur molto diffuse degli *atelier* dei singoli artisti, che pure rappresentano luoghi carichi di fascino e di storia, dalla più famosa di Antonio Canova a Possagno[21] a quelle di Marino Marini, Libero Andreotti, Paolo Mondazzi, Giuseppe Graziosi, Davide Calandra, per citarne davvero solo alcune. L'Italia, d'altronde, nel mondo è la nazione con il più alto numero di gipsoteche[22]. Inoltre il panorama di quelle attuali delle accademie sarebbe incompleto se non accennassimo al fatto che molte oggi non esistono più e che il materiale prezioso dei calchi è confluito negli istituti d'arte, i quali tra l'altro anche a seguito dell'ultima e iniqua riforma Gelmini sono stati soppressi trasformandosi in licei artistici. Senza voler avere assolutamente alcuna pretesa di completezza un panorama delle attuali gipsoteche delle accademie storiche italiane si darà almeno l'idea della consistenza grandissima di questo patrimonio e della sua estensione da nord a sud. Mai come in Italia esistono così tante gipsoteche in istituzioni di formazione artistica e ciò proprio poiché l'Italia è stata la culla delle accademie. Oggi le accademie storiche sono quattordici, ma sappiamo che nel Settecento erano sicuramente di più.

Liceo Artistico, già Accademia di Belle Arti di Roma, Aula dei Colossi, il primo gruppo monumentale dei *Dioscuri* di Montecavallo in gesso.
Fotografia: N. Cusenza, Scuola di Fotografia di Andrea Attardi

Di conseguenza alcune grandi raccolte di gessi che erano di accademie appartengono ora a istituti d'arte. Fra tutti è importante ricordare quella dell'ex Accademia Atestina di Modena, oggi tra l'altro restaurata, esposta secondo nuovi criteri allestitivi e pubblicata[23], o per esempio, l'Accademia del Disegno e di Figura di Ferrara e l'Accademia di Belle Arti di Lucca[24]. Tra le tante ricordiamo la grandissima raccolta dell'Istituto d'Arte di Firenze[25], o quelle interessantissime di Parma o di Venezia.

Tra le accademie di fondazione cinquecentesca sia Firenze che Perugia che L'Accademia di San Luca a Roma si dotarono di raccolte di gessi fin dalla nascita e presentano ancora oggi un patrimonio di grande rilievo, di cui quello di Perugia risulta anche musealizzato. Ma bisognerà aspettare il secolo dei lumi perché in Italia, come in Europa, queste istituzioni si radicassero e moltiplicassero e proprio contemporaneamente alla massima diffusione dei calchi in gesso. In ogni caso, nel Seicento, l'Accademia di San Luca a Roma rimase il luogo più importante per le arti figurative[26].

Nel 1720 esistevano diciannove accademie in tutta Europa, ma solo poche, tra cui, Parigi, Roma, Firenze e Bologna, adempivano ai compiti e rispondevano alle esigenze delle accademie d'oggi. Scopi analoghi si prefiggevano quelle di Vienna, Dresda, Nancy e, in Italia, quelle di Lucca, Perugia e Modena. Tra il 1720 e il 1740 furono aperte altre accademie d'arte, tra cui Ferrara nel 1737 con la sua Accademia di Pittura. Nel 1740 ne sono attive circa venticinque. Nel 1790, invece, a distanza di soli cinquant'anni, ve ne sono circa un centinaio, in quanto scuole pubbliche d'arte.

E, in particolare, per l'Italia si accendono, tra le altre, Genova, Napoli, Venezia, Parma, Verona Carrara, Milano, e di questi anni sono anche le riorganizzazioni di Torino e Firenze, alla fine del Settecento in Italia si contavano quattordici accademie[27].

Delle accademie storiche oggi restano nove statali – Firenze (Accademia di Belle Arti nel 1784 dalla vasariana Accademia delle Arti del Disegno del 1563), Torino (Reale Accademia di Pittura e Scultura nel 1778 dall'Università dei Pittori, Scultori e Architetti del 1678), Bologna (1710), Venezia (1750), Carrara (1769), Napoli (1752), Milano (1776), Palermo (1780-83) e Roma (del 1873, che ha esautorato l'Accademia di San Luca per la parte didattica di insegnamento dell'arte) – e cinque legalmente riconosciute, Perugia (già attiva nel 1573 e dal 1790 scuola pubblica), Genova (1751), Verona (1764), Bergamo (1794) e Ravenna (1829). Tutte hanno raccolte di calchi e sculture in gesso, un patrimonio vario e articolato più o meno esposto, ordinato o restaurato, un patrimonio che riserva sorprese e aspetti non ancora del tutto conosciuti. Dal XVI secolo il fondamento dell'insegnabilità dell'arte viveva sulla formula «disegno da disegni, disegno da calchi, disegno dal vero»[28]. Lo studio della statuaria antica per imparare a disegnare e a dipingere la figura secondo le qualità di proporzione, grazia e nobiltà, fu precetto non solo dell'età neoclassica, che con la sua trattatistica mirò soprattutto a impartirne le regole. Tale pratica era iniziata a Roma negli anni del maturare della cultura antiquaria fra '400 e '500 e le statue emerse dal sottosuolo con i primi scavi, come ad esempio il *Laocoonte,* divennero subito modello di riferimento presso gli scultori del Rinascimento[29]. Fin dalla fondazione le accademie cominciarono a raccogliere calchi ma la grande accelerazione si ebbe in epoca neoclassica. È chiaro, quindi, che i calchi hanno rappresentato uno strumento essenziale per la didattica delle arti. Dal XVIII secolo in poi, con la diffusione del Neoclassicismo vi è stata una grandissima accelerazione sia nella creazione delle accademie che nella contestuale e fondativa implementazione delle loro collezioni di gessi[30]. Seppure i calchi in gesso siano stati essenziali per la formazione dell'artista si è già notato che li si guardava ed utilizzava con occhi diversi a seconda delle epoche e lo sguardo neoclassico fu ben diverso da quello romantico o naturalista del secolo successivo[31]. Tra l'altro il gesso era un materiale quanto mai duttile e fondamentale per la didattica, giacché - più del marmo - rivelava ai giovani artisti le tecniche esecutive e piaceva proprio nella sua matericità, per il suo essere quasi un "surrogato". È importante notare che i formatori erano tutti uomini delle accademie e produssero incessantemente opere tra Settecento e primo Novecento per le richieste delle altre istituzioni e del mercato internazionale: una professionalità che va salvaguardata ancora oggi.

Dalla fondazione le raccolte di calchi e gessi sono state i luoghi per eccellenza per la conoscenza dell'antico, per la diffusione del gusto classico in senso lato, inteso anche per i grandi capolavori del moderno (da Donatello, a Michelangelo a Bernini) per la pratica del disegno e lo studio dell'anatomia. Calchi e gessi sono presenti in tutte le accademie storiche e possiamo dire che rappresentano a primo acchito ben diversamente dalle quadrerie,

Accademia di Belle Arti di Napoli, Aula Magna, *Fregio del Partenone*, calco in gesso patinato.
Fotografia: Fabio Donato

un elemento di unità della cultura artistica, di storia comune e di storie in comune. Le gipsoteche delle accademie d'Italia sono in qualche maniera il simbolo dell'unitarietà della storia artistica nazionale, ben prima che l'Italia fosse tale, fondata sull'archetipo del classico e la trasmissibilità del canone. E se per altre tipologie di collezioni delle accademie si può più parlare di "Italie", per le gipsoteche si parla di Italia, in quanto culla del classico e dal classico unificata molto prima della sua unità in quanto cifra identitaria. Se si scorrono gli inventari delle collezioni di gessi e calchi presenti nelle accademie, molti sono i "capolavori" dell'antico che si ritrovano, comuni, a Napoli come a Brera, a Torino come a Firenze, a Palermo come a Carrara. Sono calchi di sculture oggi ai Musei Vaticani, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, ai Musei Capitolini, al Louvre e poi ancora dal British, quando arrivarono i calchi dei marmi fidiaci nelle principali accademie italiane. Troveremo copie dal *Sileno Ebro*, dall'*Antinoo* di Tivoli, dal *Giove di Otricoli* dei Musei Vaticani, dall'*Ares Ludovisi*, dal *Fauno delle Gnacchere* detto *Fauno Borghese*, dalle teste colossali dei *Dioscuri* del Quirinale, dal *Laocoonte*, dalla *Nike di Samotracia* e dall'*Ercole Farnese*, dalle *Veneri* cosiddette *di Fidia* e *di Prassitele*.

Ma, analizzando più a fondo la questione si scopre che ogni gipsoteca è anche un *unicum*, per la sua storia collezionistica e per i suoi legami con il territorio anche per quanto concerne i modelli della classicità a cui sceglie di riferirsi. Andrebbe sicuramente condotto uno studio comparato del materiale presente nelle varie accademie per approfondire temi relativi alla diffusione del gusto dell'antico, alla geografia della storia dell'arte, dell'anatomia, del disegno, e poi durante il Romanticismo alla diffusione dei prototipi medioevali, rinascimentali e barocchi.

Canova gran regista

Tra Settecento e Ottocento nel momento di massima espansione delle accademie in Italia, vero regista unificatore delle gipsoteche d'Italia fu, Antonio Canova che in pieno Neoclassicismo e in pochissimi anni riuscì ad arricchire e implementare le raccolte di gessi. Fu Canova, infatti, che "imponendo" a queste istituzioni un preciso orientamento di gusto, pensò di far arrivare nelle accademie d'Italia molti dei calchi sopra citati, e in particolare a Napoli, Carrara, Milano, Firenze, Roma, Venezia, e fece giungere anche il suo *Napoleone in veste di Marte pacificatore*[32].Tutti pezzi di qualità e fattura eccezionali. In realtà Canova fu il grande protagonista della diffusione dei calchi in gesso nelle accademie. Controllò fra fine Settecento e i primi decenni dell'Ottocento perfettamente la didattica delle accademie attraverso non solo l'incentivazione della pratica di diffondere, far per venire o acquistare calchi in gesso dall'antico, ma soprattutto riuscì a promuovere la conoscenza della sua stessa opera e ad offrirla quale archetipo per la formazione praticamente quasi tutte le accademie italiane, ma anche a Parigi e a Londra, in un dialogo serrato tra antico e contemporaneo, tra i modelli della classicità e la sua "classicità" reinterpretata[33]. Ecco dunque il "nuovo Fidia" che da la massima centralità alla scultura e grande manager che riesce a orchestrare operazioni incredibili anche dal punto di vista economico ed organizzativo per dotare le accademie di questi nuovi musei immaginari in 3D diremmo oggi, necessari non solo per la formazione ma anche per affermare con forza la dignità delle accademie quali luoghi per eccellenza della illuministica fede nell'insegnabilità dell'arte. Si diffondeva una nuova proposta di didattica dell'arte per le «nuove accademie che in Canova aveva il suo centro nei legami attivati tra le singole sedi e Roma»[34], dunque una nuova circolarità tra le istituzioni che andrebbe forse ripresa a modello per fare massa critica sulla centralità della formazione artistica nel sistema dell'arte contemporaneo. Investimenti oggi quasi impensabili erano a carico delle istituzioni per le decine di casse cariche che arrivavano e una fede condivisa nell'utilità di operazioni così impegnative. Dal primo decennio del XIX secolo l'opera di Canova era riconosciuta ufficialmente un riferimento imprescindibile per la formazione dei giovani artisti in accademia[35]. Ora purtroppo non tutte le sculture sono pervenute e già Francesca Valli ha provato a dare un quadro sintetico di «un sistema didattico e di promozione» orientato su se stesso che continuò per un decennio anche dopo la morte del gran regista, grazie al fratello e agli eredi con ulteriori donazioni di opere provenienti dal suo studio[36]. Così per esempio tra il 1801 il *Creugante* arrivava sia a Brera che a poi Venezia, che

Accademia di Belle Arti di Firenze, *Giove e Teti*, 1829, Aristodemo Costoli, gesso

ancora lo conserva, nonché proposto a Firenze. Stesso dicasi per alcuni altri come la testa del *Marte pacificatore*, e dell'intera statua che arrivò ad esempio a Napoli, e a Carrara, all'Accademia di San Luca, o le *Tre Grazie* che giunsero all'Accademia di Perugia, più tardi opere di Canova giunsero anche a Ravenna: Canova era il consigliere di direttori e formatori per scegliere e far fare calchi dall'antico, per acquisti e scambi un po' per tutta la penisola fino ai doni del fratello Sartori Canova a Ravenna in occasione dell'istituzione di quest'ultima accademia che definiamo storica. E ancora calchi delle opere canoviane pervennero alle accademie durante tutto l'Ottocento. In realtà Canova diede vita a un nuovo metodo per sostituire definitivamente l'esercizio della bottega e dell'esempio del mestiere indistintamente per pittori e scultori: con lui prende forma un nuovo rituale dell'apprendimento, un nuovo lessico riferito a Canova che di fatto dirige dal 1812 l'«Accademia d'Italia»[37], un grande orientatore del gusto, consigliere, intellettuale che elegge il gesso - sia antico che moderno - come massimo *medium* per la trasmissibilità dei saperi artistici, non solo per gli scultori ma ancora una volta e ancor di più per tutti gli artisti.

Fu sempre lui a volere che alcune accademie come Napoli, Roma, Firenze e Brera si arricchissero dei calchi fidiaci in gesso del prezioso fregio del tempio di Atena, il Partenone, totalmente ricavati dai marmi che Lord Elgin portò in Inghilterra da Atene nel 1816 che segnavano una nuova visione dell'antico[38]. Erano, dunque, i primi calchi dagli originali greci, oggi anche essenziali per la conoscenza dell'arte classica e anche ai fini di una storia del restauro.

Il cambio di prospettiva dal XIX secolo: la scoperta della storia e del genius loci. Il gesso come medium privilegiato della ricerca scultorea

Una parte dei calchi in gesso delle raccolte di alcune accademie è costituita da quelli anatomici, tanto importanti per la formazione degli artisti, sia pittori che scultori, a cominciare dalle molte repliche dello *Scorticato* di Houdon. Inoltre dal XIX secolo si infittirono le acquisizioni e gli acquisti dei tanti frammenti di architettura e di ornato, diversissimi tra loro, sui quali si andavano formando non solo gli artisti, ma anche intere generazioni di architetti: un materiale di sommo interesse che rivela un'attenzione già tutta ottocentesca per la storia artistica del territorio, e per la diffusione dei vari stili, un'attenzione che confluisce poi nei vari manuali di disegno tra fine Otto e inizio Novecento[39]. Le raccolte di gessi non contano però solo opere dall'antico, ma anche copie da esemplari medievali, rinascimentali, barocchi e modelli originali di allievi, come le prove di pensionati e concorsi. Il patrimonio di sculture in gesso delle accademie, infatti, è specifico e diverso rispetto a molte altre gipsoteche, poiché si connota anche per moltissimi esemplari a tutto tondo e bassorilievi di prima mano, pezzi unici e parti integranti di una più complessa e articolata storia della scultura italiana, in parte ancora da scrivere: prove dei concorsi degli artisti, a cominciare da quelli per il pensionato romano, o opere di scultori che soprattutto tra il XIX e il XX secolo, scelsero con consapevolezza il gesso quale *medium* privilegiato per le loro creazioni. Inoltre, ogni accademia riscopriva la storia del suo territorio attraverso la selezione di calchi da opere da considerarsi esemplari, o si riferiva a modelli da altri territori della penisola, ma sempre essenziali: ecco che a Napoli accanto ai calchi dalle opere della Basilica di Santa Chiara o troveremo un getto in gesso del Paliotto eburneo di Salerno (1873) o anche motivi zoomorfi nei tre calchi dei plutei del coro interno del Duomo di Torcello, perchè il ritorno al classico e alla storia in quanto scelta dell'archetipo è sempre avvenuto in maniera dinamica e dalla prospettiva della propria contemporaneità. Così a Perugia l'Accademia acquisisce i calchi della Fontana Maggiore, a Milano le opere della statuaria lombarda del Quattrocento, a Palermo calchi dalla scultura quattrocentesca siciliana. E non si può dimenticare il posto d'onore che spettò ai calchi monumentali da opere di Michelangelo all'Accademia di Belle Arti di Firenze, a cui recentemente si è dedicata una grande mostra[40]. Meritano un'attenzione particolare i calchi che, tratti negli anni Venti dell'Ottocento dai rilievi di Jacopo della Quercia per la Porta Magna della basilica di San Petronio, furono collocati, nel 1846, nelle pareti della loggia di ingresso dell'Accademia di Belle Arti di Bologna dove trovarono posto anche busti in gesso di notabili legati all'Accademia[41]. Da qualche decennio le puntuali ricerche archivistiche negli archivi storici delle accademie, i dovuti approfondimenti sulla fitta rete degli scultori del secolo XIX e XX stanno conducendo molti storici dell'arte a riconsiderare il pregevole materiale di sculture in gesso delle accademie disseminate un po' ovunque e spesso nemmeno in condizioni conservative eccellenti[42]. A questa nuova fase degli studi si lega anche l'esigenza istituzionale

Accademia di Belle Arti di Venezia, sala con gesso anatomico

di salvaguardia e la volontà di restaurare e rendere di nuovo fruibili, opere il cui pregio emerge con sempre più chiarezza. Dunque se alcuni elementi o sculture si riconoscono quali comune denominatore, ad uno sguardo ravvicinato il panorama delle raccolte di calchi e gessi nelle accademie d'Italia mostra tutta la sua varietà sia nella consistenza che nella qualità, che nella tipologia delle opere conservate, nonché nelle condizioni di tutela e salvaguardia delle stesse. Il primo censimento condotto nel 2013 a cura del tavolo tecnico istituito dal Miur e confluito nel primo volume unitario sui patrimoni delle accademie, a cui ci si augura seguano ulteriori azioni sinergiche tra le accademie, mostra l'idea della consistenza grandissima di questo patrimonio e la sua estensione da nord a sud, l'estrema ricchezza e offre importanti spunti di riflessione[43].

Dalla "sfortuna" alla "fortuna" delle Gipsoteche: prospettive

Fin oltre gli anni Trenta del Novecento, le accademie continuavano a investire in maniera oggi del tutto impensabile per implementare le gipsoteche, mentre la loro sfortuna - già preannunciata dai danni causati al patrimonio dagli eventi bellici del secondo conflitto mondiale per i quali molto materiale è andato irrimediabilmente perduto - iniziò dalla seconda metà del XX secolo. Infatti fu a partire dagli anni Sessanta, tuttavia, che i gessi hanno subìto la più forte "sfortuna" critica, non solo in Italia ma ovunque, connessa alle nuove poetiche dell'avanguardia influendo non poco su depauperamento, deterioramento e dispersione di tale patrimonio. In realtà la sfortuna delle gipsoteche è connessa più in generale a quella delle accademie. Il Novecento, soprattutto la seconda metà, non è stato un secolo felice per le accademie per quanto, come si è detto in altra sede[44], dagli anni Sessanta se ne siano fondate di nuove e vitali. Una sfortuna, dunque, strettamente legata alla dicotomia avanguardia/accademia e alla gerarchia dei saperi che relega a posti inferiori le pratiche manuali. Anche dal punto di vista degli studi è già stato evidenziato come nel Novecento, e specie tra gli anni Quaranta e Settanta, pochi davvero siano stati gli studi sul tema[45] e come la sfortuna sia stata legata anche al discredito di queste istituzioni rispetto a poetiche emergenti quali Espressionismo astratto, *Action painting* e Informale e Pop Art. Erano i tempi in cui si insisteva sul valore della creatività, dell'individualità, oggi invece non si può che tornare a credere nel valore dell'insegnabilità del sapere artistico[46].

Ed è anche chiarissimo che la maggior parte degli artisti delle ultime generazioni e i giovani artisti emergenti abbiano frequentato un'accademia di belle arti e il numero di studenti, costantemente in crescita, dimostra quanto siano vitali queste istituzioni in Italia più che altrove[47]. Il tema è quello dello statuto disciplinare dell'arte e della sua insegnabilità.

Comunque "la furia iconoclasta degli studenti parigini", nell'irruzione devastatrice all'École des Beaux Arts nel '68 come in tante accademie in Italia e nel mondo diede un colpo letale al patrimonio dei calchi, che vennero deturpati, sezionati, vandalizzati e in buona sostanza per la maggior parte abbandonati poiché soprattutto definiti "inutili" e testimonianze di un'arte e di una didattica artistica superate.

È chiaro che i pregiudizi sono davvero difficili da sradicare. Tutta la vicenda della riforma mancata si collega al più ampio discredito dell'Italia sull'istruzione artistica. Oggi forse, finalmente, anche se lentamente, va mutando la coscienza dell'unicità delle accademie italiane, archetipi per il resto del mondo, con una storia straordinaria, fonti di interesse eccezionale in ambito internazionale, perché capaci di proporre modelli formativi più adeguati alla domanda dei giovani dell'era digitale, e, fra l'altro, di attrarre studenti da ogni dove.

Credo, dunque – come ho già scritto ormai più di venti anni fa e ne sono sempre più convinta – che non esista «una questione dell'Accademia» in quanto tale, ma una «questione dell'arte contemporanea»[48]. Le accademie sono parte determinante e fondante del sistema dell'arte e delle arti e solo nella complessità del sistema possono ritrovare il loro senso e il

A sinistra: Accademia Albertina di Torino, Aula di Scultura con calchi e getti in gesso.
Fotografia: Fabio Armenio

A destra: Accademia di Brera, Ambrogio Borghi (Nova 1 ottobre 1848 - Milano 4 maggio 1887), *Cola di Rienzo*, 1873, modello originale in gesso, 142 x 83 x 65 cm, Restauro: 2011-2012, Daniele Angellotto, Firenze

loro ruolo. Occorre riportare il dibattito in seno alla questione dell'arte contemporanea in Italia, che è una questione anche (o soprattutto?) di formazione.

In questo quadro dunque va vista anche la rivalutazione delle raccolte delle accademie e segnatamente delle gipsoteche.

Con il superamento della dicotomia avanguardia/accademia in epoca post-moderna, in ambito nazionale ed internazionale, si è assistito ad un'inversione di tendenza e ad una nuova e progressiva attenzione per i calchi in gesso, dal punto di vista storico-artistico e conservativo. Gran parte delle accademie storiche, soprattutto dagli anni '90 in poi e grazie alla coscienza in prima istanza dei docenti che vi lavorano con passione, hanno promosso e messo in atto progetti di tutela e rivalutazione delle proprie opere, studiato le carte d'archivio, e messo in campo restauri e pubblicazioni di cataloghi delle collezioni d'arte. Si è dato avvio a progetti di schedatura in collaborazione con il Ministero Beni Culturali, campagne fotografiche, ricerche e riallestimenti che spesso hanno visto coinvolti gli studenti stessi, in particolare quelli delle nuove Scuole di Restauro[49]. E intanto, agli inizi del Terzo Millennio la Riforma dei percorsi formativi restituiva nuova importanza al Disegno, disciplina obbligatoria, riconoscendola fondamentale in tutti i corsi sperimentali dell'accademia. Nell'epoca del disegno informatico ri-nasce, quindi, una nuova curiosità e una grande necessità di saper disegnare con l'abilità di una mano educata, ed educata anche al disegno dal vero e disegno da calchi. Oggi le collezioni di calchi e gessi delle accademie mostrano situazioni varie: molte sono in attesa di spazi appropriati e di finanziamenti per i restauri, ma altre sono state restaurate, anche vincolate[50], ed esposte come il caso emblematico della Gipsoteca di Perugia o di Carrara. L'Accademia di Belle Arti di Napoli fondata nel 1752 rappresenta un caso esemplare di salvaguardia del suo pregevolissimo patrimonio con la creazione di nuovi spazi per allestire secondo criteri moderni la Gipsoteca (inaugurata nel 2007) e la nuova Aula Magna (2010)[51], con un complesso progetto interdisciplinare a cura di chi scrive e a seguito di complesse campagne di restauro condotte in sintonia con il Mibact dagli studenti della Scuola di Restauro sotto la direzione di Augusto Giuffredi. Crediamo che nel terzo millennio le gipsoteche sono da concepirsi in accademia più come un laboratorio dinamico[52], che come un museo, strutture che rispondano alle più aggiornate esigenze conservative ed espositive, ma anche alle attuali esigenze di didattica delle arti: un laboratorio dove potersi confrontare con gli archetipi del passato, un luogo per l'educazione al disegno, per lo studio dell'anatomia e del disegno anatomico, un luogo privilegiato per imparare discipline teoriche dalla storia dell'arte alla storia del collezionismo e dell'iconografia, della fotografia dei beni culturali, un luogo per venire in contatto con specifiche tecniche e materiali e per apprendere gli antichi metodi di formatura[53] e le tecniche di conservazione e restauro, aprendo cantieri-scuola, fondamentali per una didattica efficace nel campo del restauro e opportunità al tempo stesso per la reale salvaguardia di questo patrimonio da studiare.

Le gipsoteche delle accademie sono la più alta metafora del *futuro del classico*[54]: grande patrimonio identitario, ne connotano gli spazi ed esaltano il recupero dell'antico, del canone e dell'archetipo come potente strumento di formazione artistica, a futura memoria della bellezza e della storia e quale insostituibile stimolo alla creatività del futuro.

Note

Desidero ringraziare per la disponibilità e la cortesia: Mario Zito e Giuseppe Cipolla dell'Accademia di Belle Arti di Palermo; Salvo Bitonti, Fabio Amerio e Raffaele Mondazzi dell'Accademia Albertina di Torino; Franco Marrocco e Luisa Somaini dell'Accademia di Brera; Eugenio Cecioni, Cristina Frulli e Sandro Bellesi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze; Enrico Fornaroli e Augusto Giuffredi dell'Accademia di Belle Arti Bologna; Tiziana D'Acchille e Marco Nocca dell'Accademia di Belle Arti di Roma, Lucilla Meloni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara.

1. Al tema delle Accademie e dei patrimoni è stato dedicato un convegno a Napoli dal 13 al 15 giugno 2013, voluto dal MIUR, sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con numerosi patrocini, dal MIBACT al CNR al MAE e all'Unesco, cfr. *Patrimoni da svelare per le arti del futuro,* Atti a cura di G. Cassese, Roma, Gangemi editore, c.d.s. Contemporaneamente è stato attivato un tavolo di esperti costituito da tutte le accademie e si è pubblicato il primo grande volume unitario su queste istituzioni e sui loro preziosi patrimoni, cfr. G. Cassese, a cura di, *Accademie/Patrimoni di Belle Arti*, Gangemi editore, Roma 2013, con circa 80 autori e 520 illustrazioni a colori, frutto del lavoro del tavolo tecnico. Il convegno "Patrimoni da svelare per le arti del futuro" è parte di un ampio progetto che si inscrive nella politica di valorizzazione delle accademie, istituti del settore AFAM del MIUR, fondate su una didattica laboratoriale, dove conoscenza, competenza e capacità esaltano l'eccellenza dei saperi della salvaguardia dei beni culturali del nostro Paese. A seguito del convegno è stato istituito con decreto del Ministro n.1024 dell'11/12/2013 un tavolo tecnico permanente con i rappresentanti di tutte le accademie italiane statali e delle cinque storiche, coordinato da chi scrive, nato per volontà della Direzione Generale MIUR-AFAM, con il compito di "stabilire linee guida per gestione, catalogazione, conservazione e fruizione del patrimonio delle accademie" e che costituisce un'opportunità unica e concreta per fare rete, per stabilire relazioni e sinergie, ridisegnare mappe dei saperi, fare bilanci e soprattutto per progettare, accedendo a fondi *ad hoc*, strategie culturali innovative.
2. A. M. Molfino, Torino 1998; M. Dalai Emiliani, 1982, pp. 149-170; A. Emiliani, 1973, pp. 1615-1655; E. Hooper-Greehill, 2005; K. Schubert, 2004.
3. Cfr. Dalai Emiliani, cit. p. 75-79.
4. Su questi aspetti cfr. Cassese, cit., pp. 15-43, Ead., *Patrimoni da svelare…*, c.d.s., pp. 39-62.
5. A. Emiliani, 33, 2007, 4, pp. 8-11; *Patrimoni da svelare,* cit., pp. 64 e sgg.
6. *Capolavori greci…*,1984; C. Landwehr, 2010.
7. C. Mazzarelli, 2010.
8. Cfr. S. Settis, 2015. Le mostre hanno esplorato anche le tecnologie e le modalità impiegate nella realizzazione delle copie, illustrando due momenti fondamentali come la creazione del calco in gesso e il trasferimento delle misure sul nuovo blocco di marmo.
9. Settis, cit., p. 273.
10. Cfr. C. W. Christian, 2015, pp. 324-329.
11. Cfr. J. M. Muler, 1989.
12. Cfr. Mottola Molfino, cit., pp. 36, 64; Z. Stuz, 1992.
13. F. Haskell, N. Penny, 1983, pp. 23-29; 39-45; 112-117.
14. P. Gaurico, *De Sculptura*, 1504, cit. in D. Gallo, 2015.
15. O. Rossi Pinelli, 1984, pp. 419-426; Ead.,1988, pp. 253-358
16. Gallo, cit., p. 329.
17. F. Donati, 2009; M. L. Ceccarelli Lemut, C. Balbarini, F. Donati, 2010.
18. M. E. Micheli, A. Santucci, 2014.
19. I testi riportati di Etienne Falconet e Milizia sono citati in M. Nocca, 2010, p. 34.
20. Sulla Gipsoteca di Brera cfr. L. Somaini, *La gipsoteca*, in *Accademie Patrimoni…*cit., p. 254; F. Musiari, *I Calchi da opere classiche..* e F. Fergonzi, *I Calchi da Opere del Medioevo e del Rinascimento*, in G. Agosti, M. Ceriana, 1997; nonché gli studi di F. Valli, cit.
21. M. Guderzo, 2012.
22. Cfr. per un quadro generale il sito www.plastercastcoolection.org, database sulle gipsoteche nel mondo.
23. Cfr. G. Morico, 2012.
24. A. W. A. Boschloo,1989.
25. *La scultura italiana..*, 1989; *Il mondo antico…*, 1991.
26. Da ultimo si vuole qui ricordare: A. Cipriani, 2012; *Perdite, reticenze, omissioni…*, 2012.
27. Cfr. N. Pevsner, 1940, trad. it. *Le Accademie d'arte…*,1982; Cassese, cit., p. 18.
28. Pevsner, cit., passim e si veda anche l'introduzione di Pinelli.
29. G. B. Armenini, 1988.
30. *Gipsoteche. Realtà e storia…*, 2008; *Gli atelier degli scultori…*, 2010. Per i primi interventi sul tema si cita: S. Ricci, 1900, pp. 415-427.
31. Cfr. Nocca, cit.
32. M. Ceriana, 2009. Il 5 maggio del 2009 si è tenuto a Brera il convegno sui quattro calchi di Canova del *Napoleone in veste di Marte pacificatore*, dove è stato presentato anche il restauro da chi scrive di quello della Gipsoteca di Napoli.
33. Su Canova e le accademie i contributi sono molteplici: cfr. *Le scuole mute…*, 2002; Nocca, cit., pp. 327-360.
34. F. Valli, 2008, p. 29
35. Si veda il rapporto di L. Cicognara, *Sulle Belle arti..*, in P. Mariuz, 2000, lettera III.
36. Valli, "*Con vostro vantaggio e con nostro onore*", cit.
37. *Ivi*, p. 30.
38. Per i calchi del *Partenone* conservati nell'Accademia di Belle Arti a Firenze si veda soprattutto *Il Partenone a Firenze…*, 2008. Per quelli di Napoli cfr. nota 51.
39. Cfr. ad esempio, *Dodici tavole,* sl., S. d. [ma fine sec. XIX].
40. S. Bellesi, F. Petrucci, 2014
41. F. Farneti, *La Gipsoteca*, in *Accademie Patrimoni*, cit. pp. 137-141.
42. Cfr. S. Bellesi, c.d.s.; ringrazio l'amico e collega per avermi messo a disposizione il suo scritto prima della pubblicazione.
43. Cfr. Cassese, *Accademie patrimoni di belle arti*, cit., n.1; per ognuna delle venticinque Accademie è specificamente stata redatto dai vari autori un paragrafo dettagliato a firma degli storici dell'arte delle Accademie su ogni singola Gipsoteca che mette in luce le caratteristiche peculiari e indica anche la principale bibliografia di riferimento.
44. Cassese, cit, pp. 25-26.
45. Pinelli, cit., p. VIII.
46. Sul tema non si può non ricordare il prezioso contributo di R. De Fusco, 1990.
47. *Lo stato dell'arte…*, 2011; per la situazione napoletana, cfr. *MNa, Nuova immagine napoletana…*, 2012.
48. G. Cassese, 1993.
49. Su restauri di calchi e sculture in gesso nelle Accademie cfr. I. Di Bella, *Scuola di restauro..*, in *Patrimoni da svelare…*, cit., pp-134-135; *Ivi,* L. Formica, *I calchi…*, pp, 135-139; *Ivi*, A. Giuffredi, *Interventi programmati…*, pp. 140-145.
50. Per il patrimonio di Gessi di Napoli nel 2004, è stato emanato il Decreto di Vincolo, perché questi calchi sono stati riconosciuti opere di «eccezionale interesse artistico e storico».
51. Per la Gipsoteca dell'Accademia di Belle arti di Napoli cfr. Cassese, cit., pp. 206-209; M. Nocca, 2007; Id., 2010, pp. 103-115, 327-359; G. Cassese, 2010, pp. 305-317; G. Cassese, A. Giuffredi , *La Gipsopteca*, c.d.s.
52. G. Cassese, 2011, pp. 74- 82; Ead., *Restaurare il patrimonio…*, in *Patrimoni da svelare…*, cit., pp.128-131.
53. Su cantieri di formatura è stata più volte impegnata l'Accademia d Napoli. Nel 2000 per la copia in resina del monumentale *Ercole Farnese* per la stazione Museo della Linea 1 sotto la direzione di A. Scotti, nel 2007-2008 per due colossali statue equestri del Museo Archeologico con la direzione di restauro di A. Giuffredi. Cfr. G. Cassese, 2009, pp. 320 -324. Sulle tecniche di formatura cfr. A. Giuffredi, 2006.
54. Dal titolo del libro di S. Settis, *Futuro del "classico"*, 2004.

La gipsoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo

Maria Concetta Di Natale

Con il ritorno dei Gesuiti nel 1805 la Reale Accademia di Palermo, per volontà di Ferdinando I di Borbone (1751-1825), viene eretta a Reale Università degli Studi trasferendo la sua sede dal Collegio Massimo, che tornava ai Gesuiti, ai locali della Casa dei Padri Teatini di San Giuseppe[1]. La Biblioteca e i Musei restavano ai Gesuiti, per cui la nuova Real Università non aveva un Museo, pur considerato, come sottolinea Salinas[2], «indispensabile all'insegnamento»[3]. Giuseppe Meli scrive che nel 1805 tra i Deputati fu scelto il principe di Belmonte «che distinguevasi per dovizie, animo signorile, intendimenti elevati ed affetto alle arti del disegno»[4]. La scelta della nuova sede era stata consigliata anche dal Marvuglia[5]. Il sovrano firmava l'atto di conferimento del titolo di Università all'Accademia il 12 gennaio 1806[6]. Primo rettore, scelto nel 1806, fu il padre teatino Raimondo Palermo e, nel 1807, era nominato deputato dal sovrano il di lui fratello Gaspare Palermo, cavaliere dell'ordine di Malta[7]. Negli anni 1805-1806 docente di Architettura civile era Giuseppe Marvuglia, figlio di Venanzio e di Disegno sul nudo Giuseppe Velasco, che prendeva il posto di Mariano Rossi[8]. Nel parificare l'Università di Sicilia a quella di Napoli il sovrano nel 1817 formava una Commissione, presieduta da Ignazio Migliaccio Moncada principe di Malvagna, che nel 1818 sostituiva la Deputazione con il titolo di "Commissione di pubblica istruzione ed educazione" con sede a Palermo[9]. La Commissione ritenne utile l'istituzione di una cattedra di Archeologia considerando "deplorabile" la situazione delle Scuole di Disegno e di Belle Arti aggregate all'Università[10]. Nel 1819 Antonio Gentile, allievo del Marvuglia, vincendo il concorso con una commissione composta da Scinà, Marabitti e Speranza, subentrava nella cattedra di Architettura civile dopo la morte del Cavallaro[11].

Il Museo della Regia Università, per cui Antonio Gentile progettò la quadreria, aveva avuto origine nel 1814 con il legato testamentario di Giuseppe Emmanuele Ventimiglia, principe di Belmonte, Deputato del Regno, che aveva rinunciato alla carica per controversie con il governo, morendo a Parigi nel 1814, con specifiche finalità miranti alla crescita degli studi sulla pittura in città[12]. Nel testamento, redatto a Parigi 1'1 ottobre 1814[13], il principe scrive: «Io ho quantità di oggetti che riguardano le Belle Arti [...] la mia intenzione si è quella che siano conservati e riuniti in un luogo, ove il pubblico potrà godere della loro vista, e dove potranno sopra tutto servire allo Studio della Gioventù che si dà alle Belle Arti»[14]. Esecutore testamentario fu Lazzaro Di Giovanni, al quale venne affidata la carica di Intendente di Belle Arti[15]. Nel 1820 giungevano a Palermo venti casse contenenti ottantanove gessi, tra bianchi, bronziti, busti e bassorilievi, mandati da Ferdinando I alla Regia Università degli Studi di Palermo, preceduti dall'arrivo di due custodi del Museo napoletano di provenienza, Camillo Paderni e Agostino Capasso. I gessi provenivano dal Real Museo Borbonico di Napoli ed erano dettagliatamente elencati in un "notamento", portato dallo stesso Paderni[16]. Terminata nell'aprile 1820 la ristrutturazione del locale dell'Università, destinato ad accogliere i gessi, quelli che si erano danneggiati nel viaggio vennero restaurati da Valerio Villareale[17]. Al Paderni, che era stato già Ispettore del Museo di Portici, già presso il Museo Ercolanense, e poi presso il Real Museo Borbonico, di cui era stato custode e responsabile, era dato il titolo di Custode del Museo, piuttosto che dei soli gessi[18].

Tra le prime elargizioni si ricordano quelle di Antonio Lucchese Palli principe di Campofranco nel 1821, un dipinto, e di Carlo Cottone principe di Castelnuovo che nel 1822 donava tre dipinti e altri nel 1826. Ancora una volta il Di Giovanni, insieme al Villareale, sceglieva le opere, prediligendo quelle del Cinquecento e del Seicento[19]. Giuseppe Meli definisce Carlo Cottone «celebre per energia e costanza di carattere nelle lotte politiche dal 1812, pieno di affetto per la Sicilia e per le istituzioni che ne potevano migliorare la intellettuale cultura» e sottolinea come non trascurasse «di contribuire alla crescita culturale e alla formazione di quanti si avviassero allo studio della pittura»[20]. L'importanza di una ricca collezione, nei confronti del collezionista stesso, degli studiosi e della città tutta, è sottolineata dal Canonico Emanuele Vaccaro che dedica un intero testo alla collezione del principe di Campofranco, già fondata dallo zio conte Don Giuseppe Lucchese e continuata da Don Antonio, scrivendo: «Volei fare opera officiosa al vostro alto merito magnificenza [...]. Ebbi ancor talento di far cortesia alla nostra patria, della quale tornerà a gloria il sapersi dagli stranieri che una raccolta di quadri di tal fatta qui eziando si possegga. Mi pensai di fare altresì cosa di non lieve giovamento a quelli della nostra gioventù che mossi dal delicato sentimento del bello a questa amabile ed insigne arte vogliono addirsi»[21].

Riveste particolare importanza per rilevarne la matura

Antonio Canova, ***Busto di Ferdinando I di Borbone***
marmo, 78 cm, Caserta, Palazzo Reale
Fotografia: Archivio Pedicini, Napoli

consapevolezza del ruolo ricoperto, per l'epoca, la "Relazione del Principe di Campofranco del 28 luglio 1823 al Ministro di Stato di casa Reale" di Napoli a proposito dello "stabilimento d'un Istituto di Belle Arti in Sicilia", con la principale finalità di promuovere lo studio della pittura, scultura e architettura, in cui si sottolinea come «la Sicilia egregia coltivatrice un tempo delle Belle Arti, e madre ancora di alcune di esse, manca al presente di uno stabilimento che valga a farle di nuovo fiorire e risorgere dello stato di abiezione, in cui sono miseramente cadute [...]. Mi sono quindi occupato di questo oggetto, il quale se interessante esso è per un paese qualunque, lo è maggiormente per la Sicilia, ove da per tutto abbondano antichi monumenti d'arte, e molti preziosi avanzi di architettura, e di scultura antica potrebbero trarsi cogli scavi da farsi ne' vari punti dell'isola [...] e come fra breve non avremmo noi l'agio di raccogliere modelli insigni, riuniti questi modelli in un Museo, e formando l'oggetto dello studio di giovani da buoni artisti guidati, e sottoposti ad un corso regolare d'istruzione, e come non sarebbero essi utili alla coltura delle arti, e quanti valenti Artisti non vedremmo da loro ben presto formarsi? [...] Quanti amatori di Belle Arti non verrebbero dall'estero a visitarli, e quale impulso non riavrebbe la industria nazionale e il nostro commercio, dalla continua presenza di molti forestieri?»[22]. Il Luogotenente mostra, pertanto, grande lungimiranza politico-culturale. Egli ricorda, poi, il «rapporto da me a V. E. inviato sin da agosto del passato anno» relativo agli «oggetti, che potrebbe donare il Museo di Napoli a quello da crearsi a Palermo. Questo dono dipende dalla munificenza di S. M. Il Museo di Napoli nulla perderebbe in sostanza privandosi dei duplicati, ed il Museo di Palermo verrebbe ad acquistare degli oggetti per se importantissimi»[23]. Precisa: «Sarà collocato nel Museo tutto ciò che di pitture, marmi di gessi ed altro si trova raccolto nella piccola Galleria attualmente esistente nella Regia Università degli Studi di Palermo. Saranno riuniti e collocati nel Museo tutti i pezzi che a spese dell'erario regio si sono nei vari paesi dell'isola tratti fuori per via degli scavi [...] Vi saranno conservati i bei pezzi o in marmo, o in bronzo, o in gesso o di pittura di cui taluno privato possessore volesse donarne la proprietà al museo»[24]. Mostra anche di saper fare politica museale quando precisa che «il donante avrà una medaglia d'onore, che verrà da S. M. all'uopo istituita e sarà dichiarato socio onorario della commissione di antichità e di belle arti» e continua: «saranno finalmente raccolti nel Museo di Palermo tutti i duplicati, i gessi e gli [...] utensili rinvenuti in Pompeja, che sono sovrabbondanti nel Museo di Napoli [...]»[25]. Considerato che l'Università, la sede più idonea, non aveva spazi sufficienti, veniva scelto l'Albergo dei Poveri, che, tuttavia, non risultò adeguato perché "al di là del recinto della città"[26].

Importante acquisizione del Museo dell'Università fu pure quella della collezione Bressac, conseguente l'avocazione per mancanza di eredi, dopo la morte prima del figlio e poi della vedova Susanna Loquart Chery nel 1826, di ben 200 opere tra dipinti e stampe. La famiglia Bressac era di origine francese e si era trasferita a Palermo al seguito dei Borboni, di cui il marchese era funzionario di corte, morto nel 1820[27]. A causa dell'incremento della quadreria dell'Università, viene realizzata nel 1827 la sala delle Lauree, ove poter esporre molte più opere. La sala veniva definita da Giuseppe Meli: «vastissima, nonché non bene illuminata allo scopo di pinacoteca»[28]. Seguiva la donazione di Francesco I delle due Sicilie (1777-1830), nel 1828, consistente in dipinti[29], vasi e lucerne di terracotta, utensili[30] e gessi, segno da parte del sovrano di mirata attenzione politica nei confronti non solo dell'Università, ma della città . Tra le altre notevoli donazioni si ricorda quella della quadreria del marchese Jacob Joseph Haus nel 1833[31]. Questi, erudito e collezionista, già precettore di Francesco I, era giunto in Sicilia a seguito dei Borboni e vi rimase anche dopo il loro rientro a Napoli[32]. Il marchese Haus, già Sovrintendente della Galleria e dei Musei della Real Fabbrica a Napoli, detta dei vecchi Studj, fino al 1806, viene nominato a Palermo Deputato per la nuova Giunta per la Riforma della Regia Università degli Studi nel 1809 e Deputato della Commissione

Roberto Maria Pellegrini
Busto di Francesco I di Borbone, firmato e datato 1826, marmo, Napoli, San Martino, Museo Nazionale
Fotografia: Archivio Pedicini, Napoli

Pubblica Istruzione fino al 1820[33]. Lascia quarantaquattro quadri al Regio Museo dell'Università, tre al Re Francesco, di cui due il figlio Re Ferdinando donerà al Regio Museo di Palermo, e sette ad Agostino Gallo, ufficiale di carico della Segreteria Reale, in parte poi confluiti nelle collezioni di Palazzo Abatellis[34].

Significative donazioni sono ancora quelle del re Ferdinando II delle due Sicilie del 1838, del duca di San Giovanni, tre quadri, del principe di Cutò, del cardinale Francesco Maria Pignatelli, erede del conte Gaetano Ventimiglia e Alliata[35].
Tra il 1825-26 la Commissione della Pubblica Istruzione ed Educazione, sempre presieduta dal principe di Malvagna e composta dal rettore Raimondo Palermo, dall'abate Scinà, dal cavaliere Corrado Ventimiglia e da Giuseppe Tortorici, con l'assistenza della Deputazione temporanea presieduta dal canonico Filippo Del Bono, varava un progetto di riforma dell'Università di Palermo con l'Accademia di Belle Arti dove si insegnava Disegno della figura e Disegno sul nudo, Numismatica e vi erano gabinetti di Pittura e Scultura. Tra i professori del 1827 erano Antonio Gentile per Architettura civile, Vincenzo Riolo per Disegno sul nudo, che prendeva il posto del Velasco, morto in quell'anno, Agatino Sozzi per Disegno, Valerio Villareale per belle arti e Scultura[36]. Il 10 giugno 1828 la Commissione chiede i fondi per «colorare almeno ad unica tinta […] il locale dei Gessi […] costruire i plinti per la collocazione dei Gessi suddetti da servire per lo studio dei modellatori»[37]. È da rilevare l'attenzione per l'esposizione riservata anche ai gessi nel Museo Borbonico dell'Università. Un regio rescritto del 1829 assegnava ai Padri Teatini ambienti dell'Università provocando nel 1830 una supplica da parte di docenti e discenti dell'Accademia del nudo nell'Università di Palermo firmata da Valerio Villareale, direttore della Scuola del nudo, Giuseppe Patania e Francesco La Farina, professori di pittura, dai pittori Francesco Sozzi, Paolo Calascibetta, Giuseppe Canzoneri, Luigi Lojacono, Andrea D'Antoni e da Giuseppe Bagnasco e tanti altri, che lamentavano come nel «secondo piano si conservano acconciamente disposti tutti gli oggetti delle belle arti, che andrebbero certamente in rovina ove ne venissero rimossi [...] la copiosa collezione delle statue in gesso risulta da quelle pria esistenti nell'Università, dalla altre donate alla medesima dalla real munificenza, e infine da quelle acquistate dagli eredi del celebre pittore don Giuseppe Velasquez, e sono ormai collocate tutte sopra i loro piedistalli nel corridoio appositamente riformato e decorato, dove concorre gran numero di giovani a studiare e di amatori delle belle arti [...]. Quanto poi ai quadri di gran dimensione, parte da V. R. M. donati, parte acquistati per donazioni particolari, parte anche comprati, non potendosi fare scendere per l'attuale scala troppo angusta, dovrebbero staccarsi dai telaj e ravvolgersi, il che farebbe certamente screpolarne il colore troppo dal tempo disseccato e farebbe perdere il denaro impiegato nella ristorazione [...]. Per altro l'immenso ed alto salone dove son disposti e collocati i quadri [...] è assolutamente necessario alla deputazione degli Studj per l'annuale distribuzione dei premj, per le lauree solenni, per l'apertura degli studj»[38]. Alla fine del 1833 la Commissione della Pubblica Istruzione e dell'Educazione richiedeva la restituzione all'Università dei due corridoi con la cancellazione del rescritto del 1829 e la cessione in cambio dei locali dell'Archivio generale e della Catena. Con l'appoggio del principe di Campofranco, nel 1834 il sovrano, prima di rientrare a Napoli, ordinò che venisse accolta tale richiesta[39]. Alla morte del Malvagna nel 1836 diveniva presidente l'Arcivescovo di Monreale Mons. Domenico Benedetto Balsamo, e alla morte, dovuta all'epidemia di colera del 1837, dell'abate Scinà subentrava come segretario dell'Università e membro perpetuo della Commissione della Pubblica Istruzione e dell'Educazione, Vincenzo Tineo, direttore dell'Orto Botanico[40]. Nel 1834 morto Antonio Gentile, la cattedra di Architettura civile passa a Giuseppe Caldara, che sarà poi sostituito da Carlo Giachery, vincitore del concorso, non a caso maestro di Giovan Battista Filippo Basile e Giuseppe Damiani Almeyda[41]. Nell'epidemia del 1837 muore pure Vincenzo Riolo e gli subentra Salvatore Lo Forte nell'insegnamento di Disegno sul nudo[42].

L'inventario dei Quadri esistenti nel Salone di questa Regia Università degli Studii, fermato in adempimento di ministeriale S. E. Luogotenente Generale del 2 agosto 1830-36, comprende anche dal f. 25 al 37 l'elenco dei *Gessi, stampe in cornici ed oggetti antichi*, curato da Camillo

Apollo Sauroctonos o della lucertola
Originale in marmo, Museo del Louvre, Parigi
Copia in gesso, h. 165 cm, ABA Palermo

Paderni, in cui viene specificata la provenienza, distinguendo i doni di "S. M. Ferdinando Primo" e "S. M. Francesco Primo" dagli altri facenti parte delle collezioni del Regio Museo dell'Università e indicando la sala in cui erano esposti[43]. La descrizione delle opere d'arte del Museo dell'Università che fa Jeanette Power nella sua *Guida per la Sicilia,* edita nel 1842, riporta l'ubicazione delle opere ancora a quella data: «a fronte del portico s'apre un museo ove s'osservano le dieci pregevolissime metope [...] Salendo a piani superiori [...] la quadreria [...] Uscendo dalla Galleria de' quadri veggonsi nel corridoio una collezione di gessi, e nelle stanze contigue molte buone stampe [...] Nella piccolissima stanza a manca di chi entra nel corridoio, vi sono de' pregevolissimi dipinti»[44]. Nel 1842, tra i professori, registriamo: Carlo Giachery per Architettura, Valerio Villareale, Scultura, Salvatore Lo Forte, Accademia del nudo, Giuseppe Scaglione, allievo del Sozzi e del Velasco, Disegno[45].

Nel 1848, durante i moti rivoluzionari, una bomba borbonica scoppiò in un magazzino danneggiando diversi quadri[46]. Altro anno triste per il Museo è il 1834 quando, per un'epidemia di colera, vengono ricoverati nei locali del Museo delle truppe[47]. Alla morte di Lazzaro Di Giovanni nel 1856, il Museo veniva affidato ai custodi; nel 1858, tuttavia, veniva acquistata la collezione di disegni e stampe del pittore palermitano Giuseppe Velasco, noto come Velasquez, circa cento opere[48]. Della Commissione Antichità e Belle Arti, che si era occupata dell'acquisto della collezione, offerta nel 1856 dalla nipote Maria Cristina Anselmo, facevano parte, in qualità di presidente, Giuseppe De Spuches, principe di Galati, presidente dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti, i pittori Giuseppe Meli e Andrea D'Antoni, e l'architetto Rosario Torregrossa, mentre Nicolò Volpes svolgeva le funzioni di segretario, affiancato presto da Agostino Gallo, erudito e, a sua volta collezionista, che ne redasse l'inventario[49]. Si tratta di personaggi di prestigio nella cultura palermitana della metà dell'Ottocento ai quali erano affidate anche le decisioni per scavi e restauri, concorsi e pensioni per artisti, tutela da un lato ed esportazione di opere d'arte dall'altro. Non a caso Agostino Gallo viene considerato da Maria Accascina «diligentissimo a segnare i valori locali»[50]. È indicativo che proprio Agostino Gallo nella sua casa-museo commissionò a Giuseppe Patania la famosa serie dei ritratti dei siciliani illustri, poi dallo stesso destinati alla Biblioteca Comunale[51], indicando tra l'altro la predilezione per il ritratto da parte della committenza ottocentesca, seguito dal genere storico che spaziava dalla tematica mitologico-allegorica ai più celebri episodi storici. Significativa è poi la presenza dei due pittori nella commissione.

Il Meli ricorda come, nel succedersi della carica di Rettore dell'Università ai Padri Teatini sin dal 1805, «nel 1844 vi fu chiamato il padre Giuseppe D'Agostino eccellente sacerdote, di austera morale, di mente pregiudicata e di nessuna conoscenza di arti belle e di archeologia. Vide egli che fra i quadri e le statue in gesso di scultura greca e romana erano talune nudità; però fece apportare tendine ai dipinti...Le statue maschili si decorarono colla consueta foglia di vite sopra le virilità; le femminili ebbero camice di mussolina bianca; anche la Venere de' Medici fu provvista della sua, che ristretta al collo ne occultava le bellezze sino ai piedi: io fui spettatore di tale commedia; la Venere dei Medici in camicia!»[52].

L'inventario del Museo di antichità e Belle Arti della Regia Università di Palermo del 1857 riporta l'elenco delle opere del *Corridoio dei gessi modelli in plastica* riferendo dettagliatamente le provenienze e segnalando i doni di Ferdinando I e Francesco I[53]. Nel 1864 George Dennis così descrive l'esposizione dei gessi ancora nel Museo dell'Università : «all'inizio si entra in una lunga galleria, chiamata stanza dei gessi, che contiene copie dall'antico ad uso degli studenti»[54]. Nel 1867 i gessi vengono trasferiti nell'ex Badia della Martorana e poi nel 1886 a Palazzo Fernandez e, in parte, nel 1933 a Palazzo Santa Rosalia. Nelle attuali collezioni dell'Accademia delle Belle Arti di Palermo è stato possibile individuare alcune opere già facenti parte del nucleo di gessi del

Regio Museo dell'Università prima del passaggio allo Stato. Si tratta di manufatti provenienti in prevalenza dalla donazione di Francesco I del 1828[55], come la *Venere dei Medici*, l'*Aristide*, l'*Eumachia*, *Druso*, *Livia*, e la *Testa di cavallo*. *L'Apollo della lucertola* può identificarsi, invece, con quello citato nel 1830-36 come «statua di uomo nudo, rappresentante Apollo detto della lucertola»[56], mentre il *Meleagro* e la *Danzatrice* con quelli elencati rispettivamente come «statua di uomo nudo, rappresentante Meleagro» e «statua di donna panneggiata, rappresentante la Danzatrice di Canova», risalenti alla donazione Finocchiaro[57]. Anche *l'Apollo del Belvedere* e il *Perseo* sono verosimilmente i gessi presenti nell'inventario datato 1857 («statua d'uomo nudo alta palmi otto once tre rappresentante Apollo del Belvedere»; «statua d'uomo nudo, alta palmi otto once sei rappresentante Perseo di Canova»)[58]. Il cosiddetto *Antinoo Farnese* potrebbe essere quello donato nel 1820 al Regio Museo da Ferdinando I, come risulta dall'inventario di quell'anno («statua d'uomo del tutto nudo rappresentante Antinoo»)[59], che nel 1830-36 viene citato come «statua di uomo nudo mancante delle braccia, rappresentante Antinoo»[60]. L'*Apollo Medici o Apollino*, che dovrebbe essere il gesso descritto nel 1830-36 come «statua di uomo nudo, che poggia il sinistro fianco ad un tronco, al quale sta sospeso un turcasso, rappresentante Apollo»[61], allo stesso modo, pare identificabile con quello descritto nell'inventario del Paderni come «statuetta d'uomo nudo con la destra rivolta sul capo rappresentante Apollo»[62]. Anche nel caso del *Gladiatore Borghese* si tratta della statuetta già di proprietà del Museo della Regia Università[63], così come per l'*Eschine*, verosimilmente quello donato da Ferdinando I nel 1820[64].

Il Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo possiede una gipsoteca già dell'Istituto di Archeologia della Facoltà di Lettere e Filosofia[65]. È possibile ipotizzare che taluni di questi gessi provengano forse dalle collezioni del Regio Museo, come nel caso del *Seneca*, che potrebbe essere uno dei due donati nel 1820 da Ferdinando I[66].

Note

1. O. Cancila, 2006, pp. 181-183.
2. A. Salinas,1874, p. 6.
3. R. Graditi, 2003, pp. 71-72.
4. G. Meli, 1873, p. 3.
5. Cancila, cit., p. 183.
6. *Ibid.*, p. 185.
7. *Ibid.*, pp. 195-196.
8. *Ibid.*, p.190.
9. *Ibid.*, p. 286.
10. *Ibid.*, p. 292.
11. *Ibid.*, pp. 295-296, 302.
12. Per il Museo della Regia Università cfr. M. C. Di Natale, 2012, pp. 77-94; cfr. pure P. Palazzotto, 2007, pp. 123-142; Id., 2015, pp. 67-74.
13. L'inedito testamento è stato rintracciato e trascritto per la prima volta da S. Campanella, a.a. 2007-2008.
14. *Ibid.* Per la donazione Belmonte cfr. pure M. Livaccari, a.a. 2006-2007; G. Mendola, 2015, pp. 55-66.
15. V. Abbate, 1990, pp. 58-63. Cfr. pure L. Di Giovanni, 2000, pp. 42-43.
16. F. Pipitone, 2004, pp. 47-61, che riporta il "notamento", pp. 49-53.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. L. Di Giovanni, cit., p. 45.
20. Meli, cit., pp. 7-8.
21. E. Vaccaro,1838, pp. 3-4.
22. G. Testa, 1986, doc. n. 4, pp. 116-121.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, precisa che «il donante avrà una medaglia d'onore, che verrà da S. M. all'uopo istituita e sarà dichiarato socio onorario della commissione di antichità e di belle arti».
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. Abbate, cit., p. 59. Per la Collezione Bressac cfr. P. D'Avenia, a.a. 2006-2007.
28. Meli, cit.
29. Per la donazione di Francesco I cfr. V. Abbate, 2001, pp. 11-22. Cfr. pure C. La Gala, a.a. 2006-2007.
30. Pipitone, cit. p. 56.
31. M. G. Mazzola, 2007. Cfr. pure Meli, cit., p. 14; Abbate, cit., p. 59.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. *Ibid.* Per la donazione di Ferdinando II cfr. A. Sorce, a.a. 2007-2008.
36. Cancila, cit., pp. 358-359, 410. Cfr. pure F. Pipitone, 2002, p. 77.
37. L'inedito documento è stato rintracciato e trascritto da S. Campanella, cit
38. Cancila, cit., pp. 384-390 e n. 17, p. 386.
39. *Ibid.*, pp. 389-390.
40. *Ibid.*, p. 400.
41. *Ibid.*, p. 426.
42. *Ibid.*, pp. 431-432.
43. Cfr. G. Di Giovanni, a.a. 2012-2013; M. Monti, a.a. 2012-2013; L. Orlando, a.a. 2012-2013. L'inedito inventario, segnalato dal Prof. Antonino Giuffrida, è inserito in appendice al presente testo per la parte relativa alla gipsoteca.
44. J. Power, 1942, rist. anast. a cura di M. D'Angelo, 1995, pp. 213-214.
45. Cancila, cit., p. 533.
46. Abbate, cit., 2001, p. 14.
47. *Ibid.*
48. C. Bajamonte, 2008.
49. *Ibid.*, p. 26.
50. M. Accascina, 1939.
51. I. Bruno, 2005, pp. 90-92. Cfr. pure G. Barbera, 2015, pp. 83-90.
52. Meli, cit., 1873, p. 18.
53. Cfr. T. Martella, a.a. 2000-2001. Inventario segnalato da Giuseppe Cipolla.
54. G. Dennis, 1864, p. 87.
55. Cfr. *Inventario…*, A.S.Pa., 2 agosto 1830-36, ff. 25-37, *infra*. Cfr. anche *Inventario del Museo…*, A.S.Mu.Arc.Pa., 1857.
56. *Inventario…*, cit., f. 27, *infra.*
57. *Ibid.*
58. Cfr. *Inventario del Museo …*, cit., 1857.
59. Pipitone, cit., 2004, p. 50.
60. *Ibid.*
61. *Inventario…*, cit., f. 34, *infra.*
62. Pipitone, 2004, p. 50.
63. *Inventario…*, cit., f. 27, *infra.*
64. *Inventario…*, cit., f. 28, *infra.*
65. La gipsoteca è attualmente oggetto di studio del Prof. Simone Rambaldi.
66. Pipitone, cit., 2004, pp. 50-51; *Inventario*, cit., ff. 31-32, *infra*; *Inventario*,1857, cit.

APPENDICE

Inventario degli oggetti disposti nel corridoio e stanze annesse, cioè, Gessi, Stampe in cornice, ed altri oggetti antichi appartenenti al Museo di questa Regia Università di Studii, fermato in adempimento di Ministeriale di S. E. il Luogotenente Generale del 2, Agosto 1830-36, Mercurio Ferrara, Camillo Paderni, A.S.Pa., ff. 25-40.

Corridoio […] Gessi:

1. Della Università - Torso semicolossale di uomo tutto nudo; Alto palmi tre, oncia una […] stato passato nella Sala dei marmi per supplire al ristauro fatto alla Statua sedente di Nerva Traiano.

2. Dono di S. M. Francesco Primo - Statua di uomo, rappresentante Apollo in atto di avere scoccato un dardo; Alta palme Cinque once sei.

3. Idem-Busto di uomo, rappresentante Marco Aurelio giovine; Alto palmi Due once nove.

4. Università - Gruppo di due figure di uomo nudo, creduto Castor e Polluce; Alte palmi Cinque once dieci.

5. Finocchiaro - Statua di donna, rappresentante la Venere dei Medici; Alta palme cinque once dieci.

6. Università - Frammento di un torso, rappresentante Psiche; Alta palmi Tre once due.

7. Dono di S. M. Francesco Primo - Statua di donna, rappresentante Venere Callipiga; Alta palmi Sei, once otto.

8. Idem - Statua di uomo panneggiata, creduto Aristide; Alta palmi Sette once dieci.

9. Università - Statua di donna panneggiata, rappresentante Cerere; Alta palmi Quattro.

10. Dono di S. M. Francesco Primo - Statua di donna panneggiata, rappresentante Eumachia; Alta palmi Sette once quattro.

11. Idem - Statua di uomo panneggiata dal mezzo in giù rappresentante Druso; Alta palmi Sette once quattro.

12. Università - Testa colossale radiata e col modio con figure a bassorilievo, rappresentante Giove Serapide; Alta palmi Due once dieci.

13. Dono di S. M. Francesco Primo - Statua di donna panneggiata, rappresentante Livia moglie di Druso; Alta palmi Sette.

14. Idem - Statua di uomo nudo coronato di edera e corimbi, avente nella destra un pretericolo rappresentante, un fauno; Alta palmi cinque once quattro.

f. 27

15. Della Università - Torso di uomo nudo, rappresentante il Lacoonte, Alto palmi Quattro.

16. Idem - Statua di uomo nudo, rappresentante Apollo detto della lucertola; Alto pal. Cinque once undeci.

17. Finocchiaro - Statua di uomo nudo, rappresentante Meleagro; Alta palmi Sei once sette.

18. Università - Busto colossale di donna con elmo in testa, rappresentante Pallade; Alto palmi Due once dieci.

19. Finocchiaro - Statua di donna panneggiata, rappresentante la Danzatrice di Canova; Alta pal. Sei once nove.

20. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua di uomo nudo mancante delle braccia, rappresentante Antinoo; Alta pal. sette once sette.

21. Università -Torso di uomo, rappresentante il Genio di Campidoglio; Alto palmi Tre once quattro.

22. Idem - Satua di uomo nudo, rappresentante Antinoo di Campidoglio; Alta palmi Sette.

23. Idem - Statua di donna, rappresentante Venere accovacciata; alta palmi Tre oncia una.

24. Idem - Busto colossale di Menelao, detto di Ajace; Alto palmi Tre.

25. Idem - Statua di uomo nudo, rappresentante Apollo di Firenze; Alta palmi cinque once sei.

26. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua di uomo, che porta una capra sulle spalle; rappresentante un Fauno; Alta pal. cinque once sei.

27. Idem - Busto di uomo panneggiato, con capelli e barba riccia, rappresentante Lucio Vero; Alto palmi Due once sette.

28. Università - Statua di uomo nudo, con grappoli nella mano destra, rappresentante un Fauno; Alta palmi sette oncia una.

29. Idem -Torso di uomo nudo, rappresentante un Fauno; Alta palmi Tre.

30. Idem -Statua di uomo nudo, rappresentante il Gladiatore di Borghesi; Alta palmi Sei.

31. Idem - Busto d'uomo barbuto, con modio sulla testa, rappresentante Giove Serafide; Alta palmi Tre.

f. 28

32. Dono di S. M. Francesco Primo - Busto di donna con elmo, rappresentante Roma, Alto palmi Tre.

33. Università - Busto di un giovine incognito; Alto palmo uno, once quattro.

34. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo barbato, rappresentante Lisia; Alto palmo Uno once nove.

35. Università - Busto di donna, coronato di edera, rappresentante una Musa; Alto palmo uno once Dieci.

36. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma, con pallio sulla testa, rappresentante una Vestale; Alto palmo Uno once dieci.

37. Università - Busto di uomo coronato di alloro, rappresentante Apollo Musagete; Alto palmi Due oncia una.

38. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo barbato, rappresentante Zenone Cizico; Alto palmo uno once dieci.

39. Università - Busto di donna coronato di pampini, rappresentante una Musa; Alta palmi Due.

40. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto di uomo ad erma, rappresentante Attilio Regolo; Alto palmo Uno once otto.

41. Università - Busto di uomo creduto Cicerone; Alto palmo Uno once sei.

42. Idem - Busto di donna, rappresentante Venere; Alto palmi Due once tre.

43. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo, rappresentante Eschine; Alto palmo Uno once undici.

44. Idem - Busto di uomo barbato, rappresentante Omero; Alto palmi Due.

45. Idem - Busto di uomo con piccola barba, creduto Marco Aurelio; Alto palmi Due once due.

46. Università - Busto di uomo con barba, rappresentante Socrate; Alto palmi Due.

47. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo, rappresentante Iuba Juniore; Alto palmo Uno once dieci.

48. Università - Busto di donna, rappresentante una Musa; Alto palmi Due.

49. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statuetta di donna panneggiata, Incognita; Alta palmi Due.

50. Idem - Busto di giovinetto con bolla, che gli pende sul petto, Incognito; Alto palmo Uno once dieci.

51. Idem - Busto ad erma di uomo barbato e calvo, rappresentante un filosofo incognito; Alto pal. Uno once otto.

f. 29

52. Università - Busto di donna, rappresentante la cosüdetta Venere delle fittucce; Alto palmi Uno once dieci.

53. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma d'uomo con barba, rappresentante Varrone; Alto palmi Due oncia una.

54. Università - Busto di un giovine imperiale incognito; Alto palmi Due oncia una.

55. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma d'uomo con barba rabbuffata, rappresentante Archimede; Alto palmi Due oncia una.

56. Università - Busto di donna, rappresentante una delle Niobi; Alto palmo Uno once undeci.

57. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo con barba alquanto lunga, rappresentante Zenone l'Epicureo; Alto palmo uno once dieci.

58. Idem - Testa di donna col solo collo, e con chioma ondeggiante, Incognita; Alta palmo Uno once cinque.

59. Università - Cavallo in atto di camminare; Alto palmo Uno once nove.

60. Idem - Testa di donna, rappresentante Iside; Alta palmo Uno once quattro.

61. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo con elmo inghirlandato da corona civica, rappresentante un guerriero incognito; Alto palmo Uno once nove.

62. Idem - Busto di uomo giovine, rappresentante Caligola; Alto palmo uno once cinque.

63. Idem -Busto ad erma di uomo barbato, rappresentante Solone; Alto palmi Due.

64. Università - Busto di donna, rappresentante una delle Muse; Alto palmi Due once sette.

65. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo barbato, rappresentante Socrate; Alto palmi Due.

66. Idem - Mezzo busto di un fanciullo col petto ricoperto di tunica, incognito; Alto palmo Uno once sei.

67. Idem - Busto ad erma di donna con elmo in testa; sul di cui frontale si vede scolpita l'Egida, rappresentante Minerva; Alto palmi Due.

68. Idem - Busto di uomo con barba lunga ed accuminata, rappresentante Bacco indiano; Alto pal. Uno oncia Una.

f. 30

69. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma d'uomo barbato, rappresentante Euripide: Alto palmi Due oncia una.

70. Idem - Busto di uomo colla testa rivolta ed eretta a destra, rappresentante Arato; Alto palmi Due.

71. Idem - Busto ad erma di uomo barbato e con chioma cadente e negletta, rappresentante un Filosofo incognito; Alto palmi Due oncia una.

72. Idem - Busto di donna con diadema sulla fronte, rappresentante Giunone; Alta palmi Due once sei.

73. Idem - Busto ad erma di uomo con barba e capellatura riccia, rappresentante Juba seniore; Alto palmi Due.

74. Università - Busto di donna rappresentante una delle Niobi; Alto palmo Uno once dieci.

75. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo con poco barba, rappresentante Demostene; Alto palmi Due.

76. Idem - Mezzo busto ad erma di un fanciullo incognito; Alto once Nove.

77. Idem - Busto di donna con chioma divisa sulla fronte, incognito; Alto palmo Uno once otto.

78. Idem -Busto ad erma d'uomo con lunga ed incolta barba, rappresentante Antistene; Alto palmi Due once due.

79. Idem - Busto di uomo barbato, rappresentante Giove; Alto palmi Due.

80. Idem - Erma bicipite di uomini barbati, rappresentante uno Tucidide, l'altro Erodoto; Alta palmi Due once quattro.

81. Idem - Busto di uomo barbato e con testa calva, rappresentante Carneade; Alto palmo uno orme cinque.

82. Idem - Busto ad erma con barba calamistrata e ben composta capellatura cinta da una benda, rappresentante Bacco Indiano; Alto palmi Due.

83. Idem - Busto ad erma di donna con elmo, sul frontale del quale vi è la Gorgone, rappresentante Pallade; Alto palmi Due once quattro.

84. Idem - Busto ad erma con testa coronata di edera, rappresentante un Fauno; Alto palmo Uno once due.

f. 31

85. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma di uomo con lunga barba, rappresentante Nettuno; Alto palmo uno once sei.

86. Idem - Busto di uomo con corta barba, sul di cui petto vi sta scritto con caratteri greci, Posidonio; Alto palmo Uno once otto.

87. Idem - Busto ad erma di uomo barbato, rappresentante Platone; Alto palmi Due once quattro.

88. Idem - Busto di uomo togato, rappresentante Mario Bruto; Alto palmi Due once due.

89. Idem - Statuetta di uomo barbato e con orecchie satirine, coronato di edera, con corpo peloso, rappresentante un Fauno; Alta palmo Uno once dieci.

90. Idem -Busto di uomo togato, rappresentante Caio Mario; Alto palmi Due once due.

91. Idem - Busto di uomo giovine con corta capellatura, rappresentante Lucio Cesare; Alto palmo Uno once dieci.

92. Idem - Busto di uomo ad erma, rappresentante Tolomeo Sotere; Alto palmi Due once due.

93. Idem - Busto ad erma di donna con ricca capellatura ondeggiante e bipartita sulla fronte, Incognito; Alto palmo uno once sette.

94. Idem - Busto di donna con capellatura ondeggiante e raggruppata all'occipita, rappresentante Venere; Alto palmo Uno once due.

95. Idem - Busto ad erma di donna, col capo turrito, rappresentante Cibele; Alto palmi Due once quattro.

96. Idem - Busto di uomo con poca barba e scinta capellatura, rappresentante Seneca; Alto palmo Uno once cinque.

97. Idem - Busto ad erma di uomo barbato e con corna di montone, rappresentante Giove Ammone; Alto palmo Uno once otto.

98. Idem - Statuetta di uomo con piccole corna; tiene il sinistro ginocchio piegato a terra, ed al destro Dattaccato un cane per morderlo, rappresentante un Fauno; Alta palmi Due once quattro

f. 32

99. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto ad erma d'uomo con piccole corna; rappresentante Alessandro; Alto palmo Uno once nove.

100. Università -Busto di donna con piccola porzione di petto; ritratto incognito; Alto palmo uno once sette.

101. Idem - Busto di donna, rappresentante una delle figlie di Niobe; Alto palmo Uno once dieci.

102. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto di donna con capellatura ricercata a ciuffetto sulla fronte, rappresentante Venere; Alto palmo Uno once cinque.

Da questo N. D103 sino al N. D122, sono tutti bronziti.

103. Idem - Busto di uomo con celata in testa a guisa di berretta, Incognito; Alto palmi Due once cinque.

104. Idem - Busto di uomo con corta barba ed acconciatura in testa a guisa di turbante, rappresentante Archita; Alto palmi Due.

105. Idem - Busto di uomo con corta capellatura, rappresentante Tolomeo Alessandro; Alto palmi Due once tre.

106. Idem - Busto di uomo con corta barba, rappresentante Democrito; Alto palmi Due once cinque.

107. Università - Un Centauri che tiene a cavallo un Bacco fanciullo; Alto palmi Due once nove.

108. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto di uomo con corta barba, rappresentante Eraclito; Alto palmi Due once cinque.

109. Idem - Busto di uomo con corta capellatura, rappresentante C: Ottavio Cesare; Alto pal. Due once cinque.

110. Idem - Busto di uomo con corta capellatura, incognito; Alto palmi Due once quattro.

111. Idem - Busto di uomo con pallio ravvolto sul petto, rappresentante C. Lucio Silla; Alto pal. Due once tre.

112. Idem - Statuetta equestre loricata e clamidata, rappresentante Alessandro Macedone; Alta palmo Uno once dieci.

113. Idem - Busto di donna rappresentante Agrippina maggiore; Alto palmi Due.

114. Idem -Busto di uomo con poco e rara barba, rappresentante Seneca; Alto palmo Uno once sei.

115. Idem - Busto di donna con ben composta capellatura cinta da una treccia di capelli a guisa di corona, rappresentante Berenice; Alto palmi Due.

f. 33

116. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Busto di uomo con testa del tutto calva, rappresentante Scipione Africano; Alto palmi Due.

117. Idem -Busto di uomo con lunga e ben composta barba rappresentante Platone; Alto pal. Due once due.

118. Idem - Busto di uomo giovine rappresentante Lucio Graio; Alto palmi Due.

119. Idem - Busto di uomo con corta capellatura, rappresentante Emilio Lepido; Alto palmi Due.

120. Idem - Busto di uomo con capellatura calamistrata, rappresentante Tolomeo Apione; Alto palmi Due.

121. Idem - Busto di uomo con corta capellatura, incognito; Alto palmi Due.

122. Idem - Statuetta di un putto che si sostiene sul solo piede destro, tenendo nella sinistra una face; Alto palmi Due once quattro.

Nelle stanze annesse al descritto corridoio
In mezzo alla P.ma Stanza

123. Idem di Francesco Primo. (sic!) - Statua di donna a sedere, tutta panneggiata e colle mani giunte sulle cosce, rappresentante Agrippina; Alta palmi cinque.

In alto della stessa stanza

124. Idem - Una Gazzella; Alta palmi tre once once sei. □ bronzita.

125. Università - Testa con piccola porzione del collo di un Faunetto; Alta palmo Uno oncia una.

126. Idem -Testa mancante del cranio, di Alessandro moribondo.

127. Idem -Maschera a basso rilievo di Antinoo.

128. Idem -Testa al naturale di Anatomia.

129. Idem - Figura di Anatomia; Alta palmo Uno once sei.

f. 34

130. Università - Testa di giovine con porzione di collo e petto, frammentato nel cranio; Alta palmo uno once cinque.

131. Idem - Piede sinistro della grandezza naturale, nudo.

132. Idem -Piccola testa a bassorilievo, della colonna Trajana.

133. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua di donna ricoperta, dalla clavicola sino a malleoli, di un leggierissimo velo; tiene nella destra il frammento di un Sistro, nella sinistra la chiave del Nilo, rappresentante Iside; Alta palmi Tre once sei.

134. Università - Piedi dell'Antinoo di Braschi: Uno alto pal. Uno once 11; l'altro palmo uno oncia una.

135. Idem - Piccola testa a bassorilievo della colonna Trajana.

136. Idem -Testa a basso rilievo di un cavallo.

137. Idem -Torso di uomo nudo con porzione delle cosce, di un Bacco; Alto palmi Tre once otto.

138. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua di uomo nudo, che poggia il sinistro fianco ad un tronco, al quale sta sospeso un turcasso, rappresentante Apollo; Alta palmi Quattro.

139. Università - Piede destro della grandezza naturale, nudo.

140. Idem - Maschera a basso rilievo di una testa di Pantera.

141. Idem - Frammento di gamba e coscia nuda di uomo; lungo palmi Tre once quattro.

142. Idem -Testa di uomo, rappresentante Ganimede; Alta palmo Uno once tre.

143. Idem - Porzione di coscia e torso di un Fauno; Alta palmi Due once due.

144. Idem - Frammento di un piccolo torso nudo; Alto palmo Uno once due.

145. Idem - Maschera di Lucio Vero; Alta palmo Uno once tre.

146. Idem - Frammento di un piccolo torso simile al N.144.

f. 35

147. Università -Testa di uomo, rappresentante uno dei figli di Laocoonte; Alta palmo Uno oncia una.

148. Idem - Due mani di giovine.

149. Idem - Altra mano di uomo.

150. Idem - Punta di piede; bronzito.

151. Idem - Due punte di piedi colossali di donna.

152. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua di un giovine del tutto nudo; in atteggiamento forse di ragionare, incognita; Alta palmi cinque oncia una.

153. Università - Testa di uomo rappresentante Meleagro; Alta palmo Uno once tre.

154. Idem - Statuetta anatomica, mancante del destro braccio; Alta palmi Due once dieci.

155. Idem -Testa di un ragazzo che ride; bronzita.

156. Idem - Due piedi colossali, di Ercole Farnese.

157. Dono di S. M. Ferdinando Primo -Testa con porzione del petto, rappresentante Ercole Farnese; Alta palmi Due once sette.

158. Università - Maschera di una testa di donna, esprimente Anna; Alta palmo Uno once otto.

159. Dono di S. M. Ferdinando Primo -Vaso con corpo quasi sferoide, e due manichi a voluta, che ne sormontano l'orlo; Nel corpo di esso vaso vi è a bassorilievo un Baccanale composto di nove figure; Alto pal. Tre once quattro.

160. Università -Bassorilievo alto palmo Uno once 10; con Giunone che sostiene un'asta colla destra.

161. Idem - Bassorilievo alto palmo Uno once 7, su cui vi è un Mercurio con tazza nella destra ed un montone nel lato sinistro.

162. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Bassorilievo circolare di diametro palmo Uno oncia una; Vi è una figura di Fauno codato, in atto di scannare un porco, ed una donna che lo aiuta nel sacrificio.

f. 36

163. Università - Bassorilievo alto palmo uno once due; Vi è Cibele sopra un carro tirato da due Tigri, ed altre figure.

164. Idem - Bassorilievo alto palmo Uno once sette; Un uomo che porta un vitello sulla spalla sinistra, ed una donna con asta anche sulla sinistra spalla, essendo togato all'estremità, da una parte due colombe, dall'altra un Coniglio. Un cinghiale boccone dal lato destro della stessa.

165. Idem - Bassorilievo alto palmo Uno once dieci; Vi è Nettuno con asta nella sinistra.

166. Idem - Bassorilievo alto palmo Uno once dieci; Minerva che dà a bere ad un serpente in una tazza, che regge colla sinistra mano.

167. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Bassorilievo alto palmo Uno; Vi sono due teste di Fauni, una di esse barbata: Al di sotto due crotali legati ad un pedo.

168. Università - Piatto di diametro palmi Due once due, con bassorilievi; creduto di Michelangelo.

169. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Bassorilievo alto palmo Uno once sette; Presenta una campagna nella quale un Satiro che cavalca un asino : sopra un sasso un termine di Priapo; ed ai piedi dello stesso sasso una cerva.

170. Università -Leone in rilievo, alto once Undeci.

171. Idem - Bassorilievo alto palmo Uno once due; Due figure che portano a sacrificare una capra sopra un tripode, su cui già brucia la fiamma.

172. Dono di S. M. Ferdinando Primo -Bassorilievo alto palmo Uno once otto; Socrate che prende la cicuta.

173. Università - Bassorilievo alto palmo Uno once nove; Giunone pronuba, che assiste ad uno sposalizio.

Nel mezzo della detta Stanza

174. Dono di S. M. Francesco Primo - Testa colossale di un cavallo; Alta palmi Sei.

=segue la seconda stanza=

f. 37
In alto della seconda stanza

175. Università - Bassorilievo in tre pezzi; lungo palmi Nove, Alto palmi Tre once cinque; rappresentante diversi putti; del Fiammingo.

Nel mezzo della detta Stanza

194. Università -Torso colossale di uomo nudo, denominato il Torso Belvedere; Alto palmi Quattro once sei.

Nel mezzo della Terza Stanza

[…]

207. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua bronzita, di uomo tutto nudo sdraiato sopra un sasso ricoperto da pelle di Tigre ed un otre; Lunga palmi Sei once undeci, alta palmi quattro once sei; rappresenta un Fauno ubriaco.

Nel mezzo della V Stanza

[…]

220. Dono di S. M. Francesco Primo - Gruppo di due Figure, rappresentante la Venere vincitrice ed Amore che le presenta l'arco; la Venere Dalta palmi Sette once sette.

Nel mezzo della quinta Stanza

[…]

229. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua bronzita, di uomo nudo a sedere in atto di riposo, con talari ai piedi e porzione di Caduceo nella sinistra; Alta palmi Quattro once otto; rappresenta Mercurio.

Nel mezzo della Sesta Stanza

[…]

238. Finocchiaro - Statua di uomo nudo, alta palmi Otto once tre; rappresentante Apollo di Belvedere.

Nel mezzo della ottava Stanza

[…]

250. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua del tutto nuda giacente su di un letto; lunga con esso letto palmi Sei once sette; rappresentante l'Ermafrodito di Borghesi.

251. Idem - Bassorilievo lungo palmi cinque oncia una, alto palmi Tre: Nove figure compongono un Baccanale, nel quale si distinguono un Sacerdote ed un Triclinio, su cui due donne.

f. 40
Nel mezzo della X Stanza

[…]

263. Finocchiaro - Statua di uomo nudo, alta palmi Otto once sei, rapprsentante Perseo, di Canova.

Nel mezzo della XI Stanza

[…]

276. Dono di S. M. Ferdinando Primo - Statua bronzita di uomo nudo, alta palmi Quattro once nove; rappresentante un Discobulo.

Stemma famiglia Patella, fine XV sec., calco in gesso patinato, dal prospetto di Palazzo Abatellis, ABA Palermo (part.)

Prime ricerche sui gessi di Palazzo Abatellis

Gioacchino Barbera

Fig. 1- Ignoto secc. XVIII-XIX, Medaglione con il *Ritratto di Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza* (da Ignazio Marabitti), gesso. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

Fig. 2- Salvatore Valenti (?), Medaglione con il *Ritratto di Carlo Giachery*, gesso. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

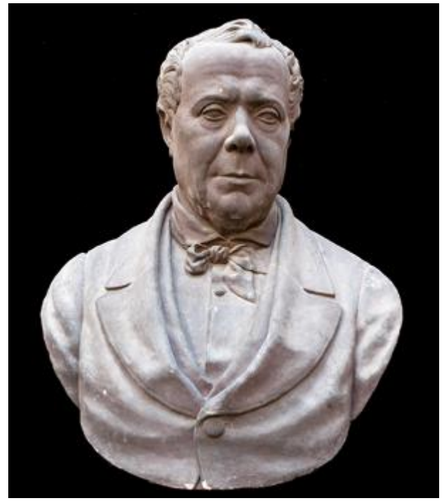


Fig. 3 - Rosolino Barbera, *Busto di Agostino Gallo*, gesso patinato. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

Pochi sanno che nei depositi di Palazzo Abatellis – l'ho detto altre volte, mi piacerebbe chiamarli "riserve", non antri oscuri e polverosi come di solito vengono descritti ma luoghi deputati alla conservazione e allo studio, che continuano a riservarci non poche sorprese –, mescolati, direi quasi nascosti, fra i tanti dipinti, sculture e oggetti di arti decorative che fanno parte delle ricchissime collezioni della Galleria, si conservano alcuni gessi, in tutto poco più di una ventina, fino ad ora mai studiati e di certo meritevoli di una più attenta considerazione critica. In questo breve contributo darò conto dei risultati di una prima catalogazione dei materiali, effettuata con scrupolo e passione da Floriana Ruta e qui riportata in appendice, utili tasselli per la ricostruzione della cultura figurativa locale tra Otto e Novecento, soffermandomi solo sui pezzi di maggiore interesse e riservandomi di proporre in altra sede ulteriori e forse necessari approfondimenti su di essi. Di quasi tutti i gessi viene registrata negli inventari la provenienza dal Museo Nazionale (solo per alcuni la provenienza è ignota). Il gruppo più nutrito è costituito da una serie di busti celebrativi e di medaglioni, quasi tutti identificabili con personaggi illustri della Palermo del Sette e dell'Ottocento. È il caso ad esempio del medaglione con il *Ritratto di Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza*[1] (fig.1), forse uno studio preparatorio (o una derivazione?) di quello marmoreo inserito nella lapide commemorativa che si trova in una sala dell'ex Collegio Massimo della Compagnia di Gesù, ora sede della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, realizzata da Ignazio Marabitti nel 1793[2]; o del finissimo rilievo con il *Ritratto di Carlo Giachery* (fig. 2), anch'esso studio o derivazione dal tondo con l'immagine di profilo dell'architetto[3] che si trova al centro del sarcofago nel monumento funebre eseguito nel 1899 da Salvatore Valenti nella chiesa di San Domenico di Palermo, nella cappella a destra dell'altare maggiore[4], proprio di fronte a quello di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, che di Giachery fu amico e collega. La serie dei busti celebrativi, che comprende quello di *Alessandro Migliaccio principe di Malvagna* (figura di spicco nella Sicilia di metà Ottocento, per intenderci colui che nel 1868 donò al Museo il celeberrimo trittichetto fiammingo del Mabuse, comunemente inteso "Trittico Malvagna"), quello del naturalista e geologo *Carlo Gemmellaro*[5] e quello di un ignoto personaggio (da identificare forse, secondo le notazioni inventariali, con Romualdo Trigona, principe di Sant'Elia, o con Carlo Cottone, principe di Castelnuovo), va riferita a plasticatori palermitani ottocenteschi di cui non si conoscono i nomi, abilissimi nel modellare il gesso e nella resa psicologica degli effigiati.

Fig. 4- Valerio Villareale, *Busto di Pietro Novelli*, gesso patinato. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

Fig. 5- Valerio Villareale, *Busto di Pietro Novelli*, marmo. Palermo, Chiesa di San Domenico

Fig. 6 - Antonino Ximenes, *Cantori* (da Luca della Robbia), gesso. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

Una traccia documentaria conservata nell'Archivio Storico del Museo Nazionale[6] consente invece di assegnare con certezza allo scultore palermitano Rosolino Barbera[7], allievo di Valerio Villareale e attivo nella seconda metà del XIX secolo, il *Busto di Agostino Gallo* (fig. 3), poligrafo, erudito e collezionista, uno dei protagonisti della cultura isolana del secondo Ottocento[8], i cui eredi donarono nel 1874 al Museo Nazionale parte della sua ricca raccolta d'arte[9]. Acquistato appunto dalla vedova dello scultore nel 1883, sappiamo che il busto, caratterizzato da un realismo parlante e quasi divertito, venne collocato al Museo in una nicchia della scala che porta al primo piano dell'edificio, per essere poi definitivamente relegato nei depositi, ancor prima del trasferimento delle collezioni di arte medievale e moderna dall'Olivella a Palazzo Abatellis. Non c'è dubbio però che il pezzo più interessante di questo piccolo e compatto nucleo di gessi di Palazzo Abatellis sia il *Busto di Pietro Novelli* (fig. 4), purtroppo assai rovinato, che reca sul retro la dicitura "P. NOVELLI PIT. / VAL. VILLAREALE FECE 1845"; su un fianco "VILLAREALE SCOL.", mentre sull'altro sono raffigurati i simboli massonici del compasso e della squadra (com'è noto il Villareale era dichiaratamente massone).

Si tratta con ogni probabilità di una copia in gesso patinato, eseguita dallo stesso Villareale nel 1845, del *Busto di Pietro Novelli* (fig. 5) commissionatogli per la chiesa di San Domenico già nel 1828 da Agostino Gallo, che al Monrealese aveva dedicato importanti studi[10] e per il quale nutriva un vero e proprio culto[11].

Al *Busto di Pietro Novelli* toccò l'onore di inaugurare la serie dei monumenti funerari dei siciliani illustri con l'intento di creare nella chiesa dei Domenicani il cosiddetto "Pantheon di Sicilia", sull'esempio di Santa Croce a Firenze e di altre città italiane, nel clima di una convinta affermazione di identità nazionale e locale insieme[12].

Scrive infatti Gaspare Palermo, nella sua *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni*, curata da Girolamo Di Marzo-Ferro nel 1858: «In questo tempio si va formando una specie di Panteon [sic] mercé l'impulso datone dal chiarissimo e studiosissimo amatore delle patrie cose D. Agostino Gallo. Osservato egli in Firenze nella Chiesa di S. Croce il Panteon degli Illustri Toscani insin dal 1842, si diede la premura che un simile nel sullodato tempio ne venisse eretto, perché persuaso che più con gli esempi che con gli scritti si opera nel cuore umano. E per darvi cominciamento, a sue spese innalzò il monumento al celebre pittore Pietro Novelli, di cui scritto avea e pubblicato la vita. […] Da allora cominciò a promuovere presso il Decurionato l'innalzamento di una magnifica tomba pel celebre nostro poeta Giovanni Meli…»[13].

Fedele ai propri modelli formativi, il Villareale, celebrato ai suoi tempi come il Canova siciliano[14], raggiunge qui un perfetto equilibrio tra la ricerca di assolutezza idealizzante delle forme e l'esigenza di una resa realistica del personaggio raffigurato.

Fig. 7 - Ignoto sec. XIX, *Busto di Pietro Speciale* (da Domenico Gagini), gesso. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

Rovinatissimo, ridotto quasi a un moncherino, è il *Frammento di monumento equestre* (a Vittorio Emanuele II o a Garibaldi), firmato e datato sul piedistallo "Stef. Delisi 1883". Si sa che Stefano Delisi[15], figlio di Benedetto senior e fratello di Domenico, scultori anche loro, partecipò giovanissimo al concorso internazionale di Roma per il monumento a Vittorio Emanuele II e a quello per la statua equestre di Garibaldi di Palermo: non è facile stabilire se il nostro gesso sia il bozzetto per una delle due statue, anche se, malgrado i guasti irreparabili, le linee nervose e audaci sembrano apparentarlo in qualche modo al *Garibaldi a cavallo* della Galleria d'Arte Moderna di Palermo del 1884, fuso in bronzo solo nel 1930[16].

È documentato al 1875[17] il grande altorilievo in gesso che riproduce una delle celebri formelle della *Cantoria* di Luca della Robbia, capolavoro assoluto della scultura rinascimentale, realizzata nel 1438 per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze ed ora nel Museo dell'Opera del Duomo, con un riferimento preciso, tutto da verificare, ad Antonino Ximenes[18], padre del più celebre Ettore, come saggio di pensionato (fig. 6). Restando in tema di calchi da opere famose, risulta essere stato presentato nella prima sala della mostra celebrativa «Sicilia monumentale», ordinata da Gioacchino Di Marzo e da Antonino Salinas, e realizzata nell'ambito dell'Esposizione Nazionale del 1891-92[19], la fedelissima copia in gesso del *Busto di Pietro Speciale* (fig. 7). Il marmo originale, completo del basamento, della nicchia inghirlandata e della lapide con la data 1469, già in Palazzo Speciale-Raffadali di Palermo[20] e, dopo un breve passaggio a Palazzo Abatellis (come è ben documentato dalle fotografie, il busto era collocato nella cosiddetta "sala della scala esagonale" o "sala dei capitelli", al pianterreno[21]) attualmente a Palazzo Ajutamicristo[22], in un allestimento minimalista ma a dire il vero assai poco convincente, la cui paternità controversa assegnata dagli studiosi su basi stilistiche e documentarie ora a Domenico Gagini ora a Francesco

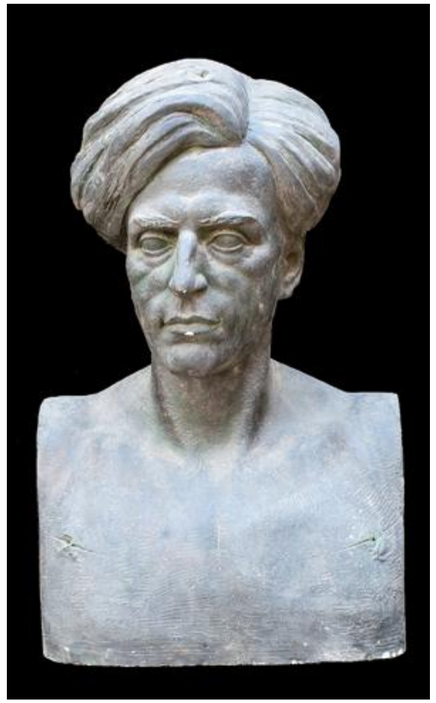


Fig. 8 - Benedetto Delisi jr., *Busto di Gino Marinuzzi*, gesso patinato. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

Laurana sembra oggi assestarsi su Domenico Gagini[23], rappresenta senza dubbio uno degli esiti più straordinari e felici della scultura in Sicilia di metà Quattrocento.

Mentre rappresenta un caso a sé il calco in gesso della *Lastra sepolcrale di Colaccio Beccadelli di Bologna*, ricavato dalla lastra tombale originale conservata tuttora nella chiesa di San Domenico a Imola, un pezzo che troviamo addirittura esposto nell'allestimento Salinas del Museo Nazionale di inizio Novecento (al terzo piano, nel cosiddetto corridoio di tramontana, nella parete a sinistra[24]), dono di Pietro Paolo Beccadelli e Acton (Napoli 1852 - Roma 1918), principe di Camporeale e senatore del Regno[25], discendente dalla nobile famiglia dei Beccadelli di Bologna, trapiantatasi poi a Palermo. Così come un discorso a parte andrebbe fatto per le tre grandi erme allegoriche, opere di Mario Rutelli (*Bacco*, *La Sicilia* e *Pan*), inserite in un'edicola architettonica, di cui curiosamente non c'è traccia nella pur ricca letteratura critica sullo scultore[26]. Le statue, in gesso bianco con dorature, furono commissionate da Edoardo Alliata duca di Salaparuta per la decorazione del monumentale *stand* dei vini Corvo nella sezione enologica dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92, come è documentato dalle incisioni dell'epoca. Vennero acquistate dalla Regione Siciliana in tempi recenti, nel 1985, dagli eredi Alliata e registrate negli inventari della Galleria, ma, senza mai transitare da Palazzo Abatellis, sono state subito concesse in deposito temporaneo al Museo Guttuso di Bagheria[27], dove campeggiano nella sala d'ingresso.

Per concludere, va segnalato un gesso degli anni Trenta del Novecento, il *Busto di Gino Marinuzzi*[28] (fig. 8), opera di Benedetto Delisi jr.[29], una variante del *Ritratto di Marinuzzi* conservato alla GAM di Palermo[30] (se ne conoscono altre due redazioni nei depositi del Teatro Massimo, come gentilmente mi segnala Cristina Costanzo), dove la «robusta plasticità fortemente arcaizzante nella sua semplificazione volumetrica» (Grandesso) rimanda alla lezione di Attilio Selva e alle scabre stilizzazioni formali di Adolfo Wildt.

Note
Molti sono i debiti di riconoscenza che ho contratto, anche in questa occasione, con studiosi, amici e colleghi. Sono grato ai colleghi di Palazzo Abatellis, quasi una famiglia di questi miei felici anni palermitani, in particolare a Evelina De Castro, Claudio Paterna, Francesca Lo Giudice, Salvo Pagano, Gero Cordaro, Francesco Manuli, Franco Orecchio, Floriana Ruta, Paola Scibilia, Maria Mattina, per avere agevolato in ogni modo le mie ricerche. A diverso titolo ho approfittato dell'amicizia e dei suggerimenti di Marco Rosario Nobile, Giuseppe Di Benedetto, Giovanni Travagliato, Rita Di Natale, Filippo Lo Giudice, Cristina Costanzo. A Mario Zito e a Giuseppe Cipolla un grazie davvero speciale per avermi coinvolto in questo loro ambizioso progetto.

(*Fotografie di Gero Cordaro, Laboratorio fotografico di Palazzo Abatellis, Palermo*)

1. Sull'attività di archeologo e numismatico di Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza (Palermo, 1727-1794), cfr. per ultimo G. Pagnano, 2001; cfr. anche M. A. Mastelloni, 1998, pp. 170-176.
2. Vedila riprodotta in G. Scuderi, 2012, fig. a p. 198. Sul rilievo del Marabitti cfr. D. Malignaggi, 1974, p. 56.
3. Su Carlo Giachery (Padova 1812-Palermo 1865) si rimanda all'esauriente monografia di G. Di Benedetto, 2011.
4. Vedilo riprodotto in Di Benedetto, cit., p. 81; cfr. anche: F. Di Pietro, 1933, pp. 16-17, fig. 8, e A. Barilaro O. P., 1971, pp. 124-125.
5. Su Carlo Gemmellaro (Nicolosi, Catania 1787-Catania 1866) vedi P. Corsi, 2000, pp. 59-62.
6. Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", Archivio Storico: "Registro d'Entrata" (n. 1912) e "Registro Cronologico Generale 1883-1893" (n. 40, in data 12 maggio 1883, acquistato per 15 lire dalla signora G. Mosca, vedova dello scultore Rosolino Barbera).
7. Su Rosolino Barbera cfr. G. Bongiovanni, 1994, pp. 20-21.
8. Su Agostino Gallo (Palermo 1790-1872) vedi G. G. Fagioli Vercellone,1998, pp. 697-699 (con bibl. precedente).
9. Sulle vicende della collezione di Agostino Gallo si rimanda a G. Barbera, 2015, pp. 82-89.
10. Si veda soprattutto A. Gallo, 1821. Del libro vennero pubblicate tre edizioni.
11. Cfr. S. Riccobono, 1990, pp. 115-132; F. P. Campione, 2003, pp. 129-156.
12. Vedi soprattutto S. Savoia, 2012, pp. 68-83.
13. G. Palermo, 1858, pp. 169-170.
14. Sul Busto di Novelli di Villareale si rimanda principalmente a: D. Malignaggi, 1976, pp. 19, 29 e fig. 24; I. Bruno, 2000, p. 16; M. La Monica, 2012, p. 21, fig. 5; Savoia, cit., 2012, pp. 71-72, 81, fig. a p. 70.
15. Per Stefano Delisi (Palermo 1865-1886), si rimanda a G. Barbera, 1988, pp. 663-664.
16. A. Imbellone, 2007, scheda IV.5, pp. 126-127.
17. Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", Archivio Storico: "Donazioni e offerte d'acquisto 1875", carte varie, dalla Commissione di Antichità e Belle Arti, saggio di pensionato.
18. Su Antonino Ximenes (Palermo 1829-1896), cfr. L. Paladino, 1993, p. 357.
19. *Sicilia Monumentale*…,1891: «Prima Sala: n. 98. Pietro Speciale, Busto di Domenico Gagini (secolo XV). Esistente nel palazzo Raffadali in Palermo, di proprietà del comm. G. M. Puglia (calco in gesso)».
20. G. M. Puglia, 1931.
21. S. Polano, 1991, p. 70; cfr. anche Album fotografico, in 1954-2014. Sessanta anni…, cit., 2015, p. 216, fig. 29.
22. M. De Luca, 2015, pp. 27-29.
23. Dei tanti contributi su questo busto di così controversa attribuzione cito solo: H. W. Kruft, 1972, p. 252; B. Patera, 1992, pp. 56-57, figg. 50 e 58; D. Bernini, 1992, pp. 4-5; F. Caglioti, 1998, pp. 70-90.
24. A. Salinas, 1901, p. 98.
25. Per Pietro Paolo Beccadelli e Acton, principe di Camporeale, si rimanda a S. Indrio, 1974, pp. 585-586.
26. Vedi per tutti Mario Rutelli…,1985 (con bibl. precedente).
27. D. Favatella Lo Cascio, 1991, pp. 20-21, fig. 10.
28. Sulla figura e l'opera del maestro Gino Marinuzzi (Palermo 1882-1945), si rimanda a C. Giglio, 2008, pp. 556-560.
29. Su Benedetto Delisi jr. (Palermo 1898-1967) cfr. G. Barbera, 1988, pp. 659-660
30. Cfr. S. Grandesso, 2007, scheda XIV.13, p. 409 (Benedetto Delisi jr., Ritratto di Gino Marinuzzi).

APPENDICE

Elenco dei gessi della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (depositi)

1. Ignoto sec. XIX, *Busto virile* (Romualdo Trigona principe di Sant'Elia o Carlo Cottone, principe di Castelnuovo), gesso patinato, cm 62 x 53. Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (d'ora in avanti GRS.Pa), inv. 4917
2. Stefano De Lisi, *Frammento di monumento equestre* (firmato e datato sul piedistallo "Stef. Delisi 1883"), gesso, cm 86 x 68. GRS.Pa, inv. 4918
3. Ignoto sec. XIX, *Busto di Alessandro Migliaccio principe di Malvagna*, gesso, cm 82 x 43. GRS.Pa, inv. 4919
4. Ignoto sec. XIX, *Vaso (?) con leoni e figure*, gesso, h cm 32, diametro cm 52. GRS.Pa, inv. 4923
5. Ignoto sec. XIX, *Lastra con iscrizione*, gesso, cm 56 x 24. GRS.Pa, inv. 4930
6. Salvatore Valenti (?), *Medaglione con il Ritratto di Carlo Giachery*, gesso, cm 62 x 50. GRS.Pa, inv. 4933
7. Antonino Ximenes, *Cantori* (da Luca della Robbia), gesso, cm 109 x 71. GRS.Pa, inv. 4934
8. Rosolino Barbera, *Busto di Agostino Gallo*, gesso patinato, cm 60 x 52. GRS.Pa, inv. 4989
9. Ignoto sec. XIX, *Busto di Carlo Gemmellaro*, gesso, cm 75 x 60. GRS.Pa, inv. 4990
10. Valerio Villareale, *Busto di Pietro Novelli* (sul retro: "P. NOVELLI PIT. / VAL. VILLAREALE FECE 1845"; di fianco "VILLAREALE SCOL.", gesso patinato, cm 55 x 40. GRS.Pa, inv. 4991
11. Ignoto sec. XIX, *Frammento di lastra con angelo reggicartiglio*, gesso, cm 25 x 25. GRS.Pa, inv. 5010
12. Ignoto sec. XIX, *Aquila ad ali spiegate* (stemma di Palermo?), gesso, cm 57 x 46. GRS.Pa, inv. 5013
13. Ignoto sec. XIX, *Calco della lastra tombale di Colaccio Beccadelli di Bologna* (dalla lastra tombale conservata nella chiesa di San Domenico a Imola), gesso, cm. 225 x 190. GRS.Pa, inv. 5014
14. Ignoto sec. XIX, *Busto di Pietro Speciale* (da Domenico Gagini), gesso, cm 60 x 70. GRS.Pa, inv. 5015
15. Ignoto secc. XVIII-XIX, *Medaglione con il Ritratto di Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza* (da Ignazio Marabitti), gesso, diametro cm 53. GRS.Pa, inv. 8069
16. Ignoto sec. XIX, *Busto di giovinetto*, gesso, cm 33 x 24. GRS.Pa, inv. 15554 (in deposito a Villa Whitaker, Prefettura)
17. Mario Rutelli, *Bacco*, *La Sicilia* e *Pan*, gesso, h cm 300. GRS.Pa, inv. 15294-15295-15296 (acquisto 1995 e in deposito temporaneo al Museo Guttuso di Bagheria)
18. Ignoto sec. XIX, *Fregio con il ritratto di Pietro Novelli*, gesso, cm 56 x 64. GRS. Pa (numero di inventario non visibile)
19. Ignoto sec. XIX, *Fregio con il ritratto di Giovanni Meli*, gesso, cm 56 x 64. GRS. Pa (numero di inventario non visibile)
20. Ignoto sec. XX, *Testa virile*, gesso patinato, cm 33 x 22. GRS.Pa (numero di inventario non visibile)
21. Benedetto Delisi jr., *Busto di Gino Marinuzzi* (firmato e datato "1932 / B. DELISI"), gesso patinato, cm 68 x 42. GRS.Pa (senza numero di inventario visibile)
22. Ignoto sec. XIX, *Stemma della dinastia Aragona di Sicilia*, gesso, cm 64 x 51. GRS.Pa (numero di inventario non visibile)
23. Ignoto sec. XIX, *Busto di Vittorio Emanuele II*, gesso, cm 27 x 20. GRS. Pa (numero di inventario non visibile)

Fortuna e sfortuna di un bene culturale

Aspetti del gusto per i "moderni" nelle collezioni di gessi dell'Accademia di Palermo

Giuseppe Cipolla

Fortuna e sfortuna di un bene culturale

Nel quadro generale della storiografia artistica le gipsoteche occupano indubbiamente un ruolo significativo nella storia del gusto, della formazione in seno agli istituti artistici e nelle accademie, ma anche nella storia dei beni culturali , volendo considerare i calchi in gesso una particolare tipologia di manufatti, la cui funzione è variata nel corso dei secoli, anche in relazione ai mutamenti politici e istituzionali, alle dinamiche e agli orientamenti culturali. La fortuna delle copie in gesso è fondamentalmente legata al duraturo e persistente fenomeno della riscoperta dell'antico, costantemente punto di riferimento per artisti e collezionisti nel corso dei secoli, attestandosi inevitabilmente come *leit motiv* della storia del gusto[1]. Le repliche, o «riproduzioni applicative» - come le chiamava Giulio Carlo Argan - eseguite in diversi materiali e nei vari formati, che nel corso della storia furono costantemente raccolte sono la conseguenza dell'interesse e di un vero e proprio culto del passato[2]. La mole delle copie nelle collezioni private e il fermento con cui questi oggetti furono ricercati inoltre testimoniano un apprezzamento da parte degli amanti dell'arte del passato molto lontano da quello di oggi, che valorizza l'unicità dell'opera d'arte. All'interno di questo processo le copie in gesso occuparono una posizione privilegiata, infatti la loro presenza e circolazione è attestata già dal Quattrocento, quando solitamente venivano eseguite riproduzioni in piccole dimensioni per i collezionisti e impiegati nelle botteghe degli artisti che si esercitavano su questi oggetti. L'impresa eseguita da Primaticcio per il re di Francia, nel Cinquecento, era ancora un caso isolato, poi imitata da Carlo I d'Inghilterra e da Filippo IV di Spagna per decorare palazzi e giardini nella ricerca di una "nuova Roma"[3]. Nel Seicento si intensificò l'uso dei gessi come strumento didattico. Molte accademie che si andavano costituendo in Europa si ispirarono alla grande impresa di Luigi XIV che istituì l'accademia di Francia a Roma nel 1666, dotandola di un consistente nucleo di calchi, che costituirono parte del ricco patrimonio dell'istituzione, permettendo la formazione del gusto classicista degli artisti e degli intellettuali. Nel Settecento grazie a una nuova sensibilità e a una diversa percezione dell'antico, non più sentita solo come esempio da attualizzare, ma anche come passato da leggere in funzione di una realtà storica da ricostruire, i gessi acquistano una rilevanza che supera la considerazione di mera riproduzione tecnica e di strumento di studio che invece ricoprirà dopo la seconda metà dell'Ottocento[4]. L'interesse per questi oggetti nasce con l'ammirazione per la forma antica che rappresentavano, ma anche dal loro colore bianco che si avvicinava al marmo, materiale privilegiato dagli scultori antichi (secondo le conoscenze archeologiche dell'epoca), tanto che spesso venivano patinati per imitare il più possibile la preziosità della materia originale. Nella seconda metà dell'Ottocento grazie alle nuove scoperte archeologiche, che portarono alla luce anche l'uso della policromia nel mondo antico, confermando le intuizioni di alcuni eruditi del secolo precedente, e arricchendo inoltre le conoscenze con nuovi originali, si verificò la sostituzione in parte dell'*auctoritas* indiscussa di alcuni capolavori che dal XV al XVIII secolo avevano stabilito la gerarchia del bello scultoreo. Inoltre l'ampliamento del campo di ricerca, per esempio verso la Grecia e l'Asia minore determinò la crisi dei canoni tradizionali, e una diversa concezione dell'autenticità legata ai contesti segnò un deciso declino nell'uso di questi oggetti, se non per scopi squisitamente didattici, che comunque non riuscì a impedire la perdita di un prezioso patrimonio di calchi e forme[5].

Le molte riproduzioni che nel corso della storia hanno completato o ampliato tante collezioni sono la testimonianza del diverso riconoscimento attribuito alle copie rispetto ai nostri giorni. Oggi infatti si riconosce una natura sacrale, indicata anche come aura, all'esistenza unica e irripetibile dell'opera d'arte. La qualità indicata da Walter Benjamin[6] come *hic et nunc*, il qui e l'ora che diventano la chiave dell'originalità e dell'unicità dell'opera legandole alle sue indissolubili e uniche coordinate spazio temporali, mettendola inoltre in relazione al proprio contesto è il frutto di lenti cambiamenti storici e culturali. Le competenze per la riproduzione delle opere d'arte sono conosciute fin dall'antichità, per questo il valore che veniva riconosciuto in passato al prodotto artistico implica necessariamente una diversa concezione dell'arte. Un primo elemento per l'incremento e la diffusione delle copie nel corso del tempo, in diversi materiali, è ovviamente connesso con la riscoperta dell'antico. Nel Rinascimento si ricercò appassionatamente la Roma antica, e molti artisti si recarono nella città per visitare le vestigia del passato per disegnarne e "misurarne"

Michelangelo Buonarroti, *La Notte*, 1526-1531, originale in marmo, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze; copia in gesso, ABA Palermo (part.)

i monumenti. Il passato e l'arte erano riconosciuti come orizzonte da ritrovare e raggiungere. L'antichità dal Quattrocento diventa punto di riferimento non solo estetico ma anche modello dell'impegno politico e morale. Così come nel Settecento i valori della Roma repubblicana vengono utilizzati come esempi della politica borghese, ceto emerso dopo la rivoluzione francese, che nella Roma antica aveva cercato categorie, cui ispirarsi per riconoscersi, come autonomia, razionalità e libertà, concetti che già erano stati intravisti dagli umanisti. Calchi di opere antiche si trovavano frequentemente nelle collezioni di antichità venete e padovane, venendo anche rappresentati nei ritratti dei collezionisti, come mostra il *Ritratto di Andrea Odoni* di Lorenzo Lotto (1527)[7]. Probabilmente le repliche rappresentate dovevano far parte della collezione dell'artista e non dell'erudito, come si deduce dall'inventario dei beni del pittore[8]. La presenza dei gessi nelle botteghe di pittori e scultori è anche confermata da Tiziano che possedeva alcuni calchi, tra cui la testa del *Laocoonte* e di questa celebre scultura possedeva anche una replica completa di formato ridotto, rappresentato spesso nei suoi dipinti[9]. L'interesse per l'antichità portò allo sviluppo della scienza antiquaria, volta più che altro allo studio degli usi e dei costumi del passato. Così per esempio la *Colonna Traiana* o la *Colonna Antonina* offrirono numerosi spunti per lo studio delle armi o del *modus vivendi* dell'epoca[10]. Nel Settecento inoltre gli studi antiquari vennero favoriti dai mecenati che cercano di raccogliere gli oggetti emersi dagli scavi. Anche se ancora in questo periodo l'opera d'arte è per lo più considerata come documento visivo del passato, il classicismo della fine del XVIII secolo e degli inizi del XIX si concentra anche sulla ricerca della realtà antica. La duplicazione dei gessi inoltre consentiva il vantaggio di creare una antichità "selezionata" che veniva guidata dalla scelta del collezionista, unendo in un solo luogo quello che nella realtà era disperso. Questo aspetto è esposto chiaramente da Goethe, che dichiara come sia possibile raccogliere le sculture in un solo luogo, con grande vantaggio per il progresso degli studi, basati sulla comparazione delle opere[11]. L'effetto "salutare" dei gessi, che diffondevano il classicismo, impedendo di «ripiombare nella barbarie»[12] e restituivano l'immagine ideale di Roma, come per esempio nel caso di Wilhelm von Humboldt, che cercò di realizzare il sogno di congiungimento con l'antichità

A sinistra: William Hogarth, *La linea della bellezza*, da: *Analysis of Beauty*, Londra 1753, tav. I

A destra: *Frontespizio* e *tavola* da F. Corradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Firenze 1802

nel suo castello di Tegel, dove copie in gesso si uniscono agli originali[13]. Le repliche eseguite in marmo richiedevano spesso costi elevati e lunghi tempi di realizzazione, pertanto spesso i collezionisti e gli studiosi acquistavano le repliche in gesso, che essendo di più rapida fattura e più economiche mantenevano comunque la veridicità dell'originale, riportando anche i minimi particolari facilitandone la comprensione. Nel XVIII secolo si registra un incremento del mercato e un diverso apprezzamento dei gessi, che cominciano a riprodurre le sculture nella loro grandezza reale, rispetto all'epoca precedente, quando venivano soprattutto replicate singole parti delle opere antiche o venivano eseguite copie in dimensioni ridotte in materiali diversi come bronzo, piombo o biscuit[14]. Questo diverso interesse che porta a una circolazione più intensa, può essere messa in relazione con la riscoperta della classicità, non più intesa come ricerca di attualizzazione ma come vera conoscenza storica, perché sentita come distante. Questa tendenza si attuava anche attraverso un percorso di studio e di maturità durante il consueto viaggio in Italia. In questo caso le copie si offrivano come continuazione ideale del percorso iniziatico intrapreso in Italia e proseguito con il ritorno in patria[15]. Gli eruditi e i collezionisti cercano di ottenere permessi per trarre i calchi dagli originali al fine di completare le proprie raccolte, spesso per rispondere a esigenze di simmetria dispositiva, questi oggetti andavano a riempire i vuoti dati da originali non disponibili. La possibilità di ottenere copie delle stesse dimensioni degli originali offrivano la possibilità di avere un oggetto esemplato direttamente sull'opera antica, che fosse un perfetto riflesso della scultura desiderata. Tuttavia, a metà secolo, troviamo anche posizioni critiche all'accademismo vigente, come nel celebre trattato di estetica di William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, in cui si individua nella «linea serpentinata» l'elemento primordiale del "bello ideale", ma dove rimane sostanzialmente invariato l'interesse, sul piano estetico, per le riproduzioni in gesso, intese come veicolo dell'immagine.

La potenziale serialità implicita dei calchi non solo non sminuiva il valore delle sculture, come sosteneva Milizia: «Forse l'antico è meno pregevole , perché si è reso comune con i gessi?»[16], ma ne aumentava il valore, rendendo maggiormente conosciute le opere attraverso le numerose riproduzioni che, come riporta John Wedgwood: «Sono il mezzo più sicuro di rendere famoso un pezzo pregiato senza svalutare l'originale»[17]. Ancora nel 1806 nel *Dictionnaire* di A.L. Millin veniva espresso il ruolo dei calchi nella diffusione del classicismo, capaci di dare unità alla complessità dei reperti antichi, attraverso la molteplicità che la tecnica consentiva: «Une collection de plâtres est pour un artiste ce qu'une bibliothéque est pour un homme de lettres»[18]. Il gesso diventa forma visibile e soprattutto tangibile dell'opera vista nel suo contesto. La copia pur rappresentando anche nelle dimensioni l'originale, ovviamente, non lo era ma riusciva a mantenere un legame con l'opera antica caricandosi di un significato simbolico e mitico di un mondo perduto, che la forma rappresentata portava con sé. Quatremére de Quincy, durante la sua battaglia contro le spoliazioni di Roma, come soluzione possibile agli spostamenti delle opere d'arte, probabilmente si riferisce alle circolazione massiccia delle copie in gesso, quando propone di incrementare lo spostamento dei tesori dell'antichità, stabilendo tra la Francia e l'Italia un intenso commercio «sans toucher au dépôt commun»[19]. Il delicato ruolo che l'intellettuale francese attribuisce ai calchi deriva dalla sua concezione di contesto e di opera d'arte, indissolubilmente legati fra loro. L'autore delle *Lettres à Miranda*, con una posizione simile a Falconet, chiarisce come gli artisti si sarebbero potuti esercitare con

profitto anche davanti ai gessi riconoscendo l'equivalenza delle copie con l'originale, ma con grande modernità, riconosce una grande differenza sul piano della conoscenza scientifica e metodologica quando afferma: «imaginez-vous que Winckelmann eût put faire ce qu'il a fait, sans la réunion des matériaux que Roma présentait», esponendo perciò a vantaggio degli studi archeologici lo scambio di calchi tra le nazioni[20]. Non sono inoltre da sottovalutare i veti e le limitazioni alle esportazione delle opere d'arte che tra la fine del Settecento si intensificarono, dovute a una nuova coscienza dell'opera che si stava sedimentando[21]. Non a caso Alexander Trippel, noto scultore svizzero a Roma, nel 1791 scriveva: «es Rom nichts aus dem Lande gehen befor es is geschätzt worden, dem es muss geht Tribut bezahlen alles»[22].

Il gesso, infatti, si offriva come una valida alternativa, conservando il valore tattile insieme alle reali proporzioni della scultura, rendendo possibile l'illusione dell'opera originale. Le repliche in gesso con la fedeltà che potevano garantire rimangono un perfetto riflesso, conservando così l'impatto estetico ed emotivo dell'antico. Il valore assegnato alle copie in gesso, sul finire del Settecento, è riscontrabile anche nella letteratura artistica di stampo manualistico, come nell'*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* (Firenze 1802) di Francesco Corradori, con un frontespizio e sedici tavole eseguite su suo disegno, concepito appositamente per l'insegnamento; primo manuale di questo genere, che tratta della scultura in "terra", in "cera", dei "modelli in gesso", "delle diverse maniere di lavorare in stucco", della "scultura in pietra e marmo", "del modo di restaurare le sculture antiche", "dei lavori in bronzo" e, infine, "della forma e parti componenti uno studio di scultura"; e rappresenta una sintesi della pratica in uso nelle botteghe settecentesche di scultura.

Quando si intensifica la critica contro l'accademismo e contro la sedimentata idea dell'antico, nel XIX secolo, la fortuna di questi oggetti inizia a scemare[23]. I gessi vengono relegati nelle accademie, mantenendo solamente la funzione di strumenti di studio per l'esercizio del disegno, ruolo che avevano acquistato fin dal XVII secolo, venendo svuotati di tutta la carica emotiva e mitica che le forme rappresentavano.

Contribuiscono inoltre al declino dell'interesse per questi oggetti, anche le nuove scoperte archeologiche, che rendono noti diversi stili che mettono in discussione i tradizionali canoni estetici, come ad esempio i noti marmi del *Partenone* e le sculture del tempio di Egina, che hanno un grosso impatto sugli intellettuali e sugli artisti[24].

Nella seconda metà dell'Ottocento, con lo sviluppo della filologia connessa all'analisi dei nuovi reperti, si assiste alla sostituzione del prestigio di quei capolavori che dal XV al XIX secolo avevano stabilito la gerarchia dei valori, e l'interesse per gli originali offusca i calchi, comunque rimasti strumenti di studio per gli artisti e per gli eruditi. I calchi fino alla fine del XIX secolo erano considerati oggetti pregiati per la fruizione e per il godimento dell'arte, nel momento in cui l'attenzione si sposta solo sulla forma, e inizia un nuovo e diverso interesse per l'originale, che si concentrava sui pochi esemplari sopravvissuti al tempo, si trascura la tutela dei gessi, causando la dispersione di un ricco patrimonio culturale. In conclusione, il calco non ha più l'ammirazione come "doppio" e il suo legame con l'originale è spezzato, perde la sua carica semantica e rappresenta unicamente una forma esteriore svuotata del suo valore emozionale che gli era stato riconosciuto nel Settecento[25]. Il riconoscimento moderno delle gipsoteche, quali collezioni di opere tutelabili e fruibili, appartiene al Novecento, in particolare a partire dagli anni Sessanta-Settanta (Commissione Franceschini, 1964-1966, ecc.) quando fanno il loro ingresso nel quadro della legislazione dei beni culturali i concetti di "cultura materiale", di "salvaguardia" e si applicano principi più estensivi nel processo di catalogazione delle opere d'arte[26].

A sinistra: Bertel Thorvaldsen, *Psyche apre l'urna*, gesso bianco e nero su carta marrone, 380 x 278 mm, Museo Thorvaldsen, Copenhagen (inv. C55)

A destra: Pietro Tenerani, *Psiche abbandonata*, 1817, marmo, h. 118 cm, Gam di Palazzo Pitti, Firenze

Aspetti del gusto per i "moderni" nelle collezioni di gessi dell'Accademia di Palermo

La storia della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, non diversamente da quelle di altre accademie italiane, affonda le sue radici culturali parallelamente all'istituzione delle accademie in Europa nel XVIII secolo e si sviluppa lungo l'articolato e complesso percorso dell'insegnamento delle cosiddette "belle arti" dal Neoclassicismo, durante il periodo risorgimentale, e ancora sino al Novecento[27]. L'ampia collezione di calchi in gesso dell'Accademia di Palermo, seppur segnata da spostamenti

A sinistra: Particolare di parasta decorativa, da Antonello e Fazio Gagini, XVI sec., originale in marmo, Cattedrale di Palermo; copia in gesso, ABA Palermo (part.)

A destra: Donatello, *Putti musicanti*, 1446-1453 originale in bronzo, Altare Maggiore, Basilica di S. Antonio, Padova; copia in gesso: 54 x 22 cm; Formatore: Giuseppe Lelli, Firenze, ABA Palermo (part.)

fisici e da una storia collezionistica non sempre deducibile, rappresenta per certi versi un riflesso indiretto dell'*humus* del sistema dell'arte in Sicilia tra Ottocento e Novecento[28].

La collezione di calchi, parallelamente alle scelte formative in seno alla programmazione didattica della R. Accademia dell'Uomo Ignudo, prima, e della R. Università degli Studi, poi, trova le sue ragioni culturali e i suoi riflessi anche, inevitabilmente, nel più ampio quadro della tutela dei beni culturali e della storiografia artistica coeva. In un quadro generale nel quale gradualmente si viene a configurare il sistema dell'arte inteso nella sua globalità – tutela, conservazione, catalogazione, ordinamenti museali, formazione, ricerche documentarie, ricostruzioni storiografiche.

Periodo cruciale, che segna il lento e graduale passaggio dalla tradizione erudita sette-ottocentesca (da Mongitore al Marchese di Villabianca, da Rosario Gregorio a Lazzaro Di Giovanni) all'affermazione dei conoscitori e degli storici dell'arte di impostazione positivistica (da Agostino Gallo a Gioacchino di Marzo, da Antonino Salinas a Giuseppe Meli, Enrico Mauceri, Cesare Matranga, ecc.)[29].

La formazione della gipsoteca dell'Accademia - come noto - è da ricondurre da un lato alla storia della Regia Università, e, dall'altro, alla nascita del Museo Borbonico, (in seguito Museo Nazionale) di Palermo. Le prime acquisizioni borboniche (da Ferdinando I a Francesco I)[30], in linea con il gusto neoclassico, fortemente sentito a Napoli, denotano una sostanziale prevalenza di calchi da statue antiche[31].

Così ad esempio nel *Notamento dei gessi che debbonsi inviare in Sicilia* (15 marzo 1820), stilato da Arditi, troviamo, tra le opere tutt'oggi esistenti, l'*Antinoo Farnese*, l'*Apollo Medici*, il *Busto di imperatore romano*[32]. Nell'organizzazione della raccolta dei gessi, la Commissione della Pubblica Istruzione, affiancava al funzionario Paderni la competenza tecnica di Villareale, che diede il proprio contributo sia nelle operazioni di "restauro" sia nella costruzione dei plinti su cui collocare i gessi, per il primo tentativo di ordinamento museale presso il Convento di San Giuseppe dei Padri Teatini, adiacente al palazzo dell'Università. Un secondo nucleo di opere giunge con il lascito di Francesco I, che alla fine del maggio 1827 predisponeva l'invio di altri quattordici gessi di statue antiche dal R. Museo Borbonico di Napoli, giunti definitivamente a Palermo all'inizio del 1828[33]. Nel 1827 con il lascito Finocchiaro, si erano aggiunte la *Danzatrice* e il *Perseo* di Canova, il *Filosofo* e l'*Apollo del Belvedere*. La gipsoteca fu poi incrementata da alcuni gessi antichi portati da Valerio Villareale da Roma a Palermo, al tempo del suo insediamento quale titolare della cattedra di Scultura. In seguito, la Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia, su indicazione della Deputazione dell'Università di Palermo, aggiungeva alla collezione l'unico calco in gesso, finora conosciuto, del capolavoro di Villareale, la *Psiche* (1833), ispirata ai modelli di B. Thorvaldsen e G. Tenerani, fortunatamente eseguito dal formatore Carmelo Vanni nel 1845 (data riportata nell'iscrizione), prima che l'opera finisse in collezione privata in Inghilterra[34]. Ma anche il gesso originale del *Busto di Giovanni Meli*, il cui marmo si conserva oggi a Palazzo Ajutamicristo a Palermo, di cui si conosce anche un calco in gesso presso la Biblioteca Comunale di Palermo[35]. Nel frattempo, con la mancata attuazione del Decreto di Garibaldi del 1860, era svanito il progetto di istituire un'Accademia di Belle Arti con annesse gallerie d'arte (quadreria, gipsoteca, statuaria), agevolando la nascita del Museo Nazionale[36]. Con il trasferimento all'ex Badia della Martorana, dove si erano trasferite la Scuola di Scultura e l'Accademia del Nudo, le raccolte di gessi furono spostate, avviandosi un lungo processo di degrado strutturale che caratterizza soprattutto le statue di grandi dimensioni. In quest'occasione furono gli interventi di Vincenzo Ragusa a salvare alcune copie, che così descrive, nella sua autobiografia, le delicate operazioni:

> Quando lo Studio Morello, dal convento di S. Isidoro fu trasferito ed istallato alla Martorana, le aule furono arricchite delle statue che erano conservate in vari punti dell'Università, i facchini nel rimuovere e trasportare alcune ne danneggiavano, specialmente l'Apollo del Belvedere e il Gladiatore combattente di greca fattura, ed il Perseo di Canova, il grande emulo dell'arte classica. Avevano già deciso di metterle totalmente a pezzi, perché non si potevano reggere per le lesioni alle gambe, per le deboli armature interne già staccate e frammentati i rispettivi zoccoli. Fu accettata la mia proposta di restaurarle garantendone il risultato. La mia versatilità salvò quelle opere d'arte che mai ne avremmo potuto ottenere le copie; smontai le braccia i busti; tutto ormai di grossi ferri, accerchiai i plinti di larga lamiera di ferro, imbracai, ne sospesi gli arti inferiori, in modo d'impostarli alla naturale positura, ne saldai gradatamente con il gesso l'interno, a ciò il nuovo consolidamento non facesse spaccare il vecchio, e tanto feci bene l'operazione che dalla Martorana, ora queste colossali statue, si trovano nel nostro Istituto ancora intatte, cioè come io le ho restaurate nel 1867[37].

La testimonianza dello scultore, futuro fondatore della Scuola tecnica di Belle Arti a Tokyo e del Museo artistico e Scuola officina di arti applicate all'industria (poi Istituto d'Arte) a Palermo, che interviene sui calchi per preservarne l'integrità, è un chiaro segnale dell'attenzione rivolta ai gessi per la formazione artistica e per la trasmissione dei valori formali della statuaria antica[38].

In occasione dell'inaugurazione, il 16 ottobre 1886, del R. Istituto di Belle Arti, istituito con R. Decreto del 20 novembre 1879, venne dato incarico al Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma di provvedere al materiale didattico che veniva spedito in due viaggi (in tutto circa 16 opere). A questi si aggiunsero i gessi trasferiti dall'ex Badia della Martorana, dove teneva i corsi e aveva lo studio lo scultore Nunzio Morello.

È in questo periodo che, nella politica di acquisizioni dell'Istituto – accanto al ruolo tradizionale della statuaria antica – si inizia a prestare attenzione ai calchi di opere medievali e moderne. Protagonista di questa fase fu il primo direttore, lo scultore Salvatore Valenti[39], che realizzò e fece realizzare calchi in gesso di particolari di opere architettoniche medievali e rinascimentali siciliane (circa 11 modelli), che andavano adornando le sale della nuova sede di Palazzo Fernandez, tra cui le colonne del chiostro del Duomo di Monreale, il *Fonte battesimale* della Cattedrale, quando ancora l'opera marmorea era assemblata in senso invertito[40]. Sempre in questi anni l'Istituto acquisirà dal Valenti i calchi di diversi moduli architettonici e decorativi rinascimentali, prevalentemente improntati alla cultura scultorea gaginiana,

Saverio Pistolesi, *Pio IV Benedicente*, incisione dall'originale in marmo di Angelo Marini (detto il Siciliano), Duomo, Milano; da A. Gallo, *Vita di Angelo Marini*, Palermo 1862

come le paraste dell'ancona dei Diana della Chiesa di S. Cita, o come il capitello gaginiano proveniente dalla chiesa di Santa Maria dello Spasimo o ancora frammenti di paraste a bassorilievo di Antonello e Fazio Gagini della Cattedrale, sintomo dell'interesse diffuso negli anni ottanta e novanta dell'Ottocento per la cultura quattro-cinquecentesca, sulla scia, inevitabilmente, degli studi di Gioacchino Di Marzo, che nel 1880-1883 aveva pubblicato il suo monumentale studio sui Gagini[41]. Una parte di questi calchi furono eseguiti direttamente dal Valenti (come il *Fonte battesimale*, fatto acquistare dal Salinas per il Museo Nazionale il 9 luglio 1879)[42], mentre altri, presumibilmente, da formatori palermitani, come Gioacchino Brocia e Giovanni Mirabile e, più avanti, da Gabriele Nicolini, Giambattista Mirabile e Vincenzo Brocia[43]. Dal 1886 al 1896, anche sotto la direzione di Pietro Lanza di Scalea, successo al Valenti nel 1893, si acquistò da ditte come i Padovelli di Roma, i Pierotti di Milano, i Marchetti e i Lelli di Firenze. In questo periodo giungono le formelle della porta nord del Battistero di Firenze, il *Busto di Pietro Mellini* di Benedetto da Maiano, il *San Giovanni Battista* e i *Putti Musicanti* di Donatello, i *Cantori* di Luca della Robbia, un particolare del *Monumento funebre al Cardinale Ascanio Sforza* di Andrea Sansovino, della Basilica di Santa Maria del Popolo di Roma, i calchi michelangioleschi e altre opere della cultura figurativa rinascimentale. Un ruolo importante, nell'interesse per le riproduzioni in gesso e per il gusto dei "moderni" siciliani, occupa l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92[44]. In quell'occasione furono appositamente realizzati calchi di importanti monumenti siciliani, esposti nella sala dedicata alla "sezione monumentale e pittoresca", allestita all'interno del Palazzo delle Belle Arti, tra cui erano presenti il telamone del tempio di Giove Olimpico di Agrigento, due capitelli del Duomo di Cefalù e un particolare del soffitto della Cappella Palatina di Palermo (quest'ultimo presente nelle collezioni dell'Accademia)[45]. Ma anche di importanti sculture, come il *Carlo I d'Angiò* di Arnolfo di Cambio, il *Nettuno* del Montorsoli di Messina, il *Leggìo* in bronzo di Annibale Scudaniglio del Museo Pepoli di Trapani, o il *Pio IV benedicente* del Duomo di Milano, di Giovan Angelo De Marinis, di cui Agostino Gallo nella sua *Vita di Angelo Marini*, pubblicato nel 1862, aveva fatto eseguire una

Autore ignoto, *Crocifisso*, XVI-primi XVII sec., originale ignoto, formatori Fratelli Marchetti di Firenze, copia in gesso, ABA Palermo. (part.)

riproduzione incisoria a Saverio Pistolesi. Lo spirito culturale dell'Esposizione, in linea con gli intenti unitari insiti sin dalla nascita nel fenomeno delle esposizioni nazionali, trovava così in Sicilia quell'affermazione delle "glorie" artistiche locali, del *genius loci*, che dovevano svolgere il ruolo di tramandare l'importanza della tradizione artistica isolana. Sono gli anni in cui si pongono le basi per una cultura moderna dell'organizzazione museale e storiografica in Sicilia. Grande rilievo fu dato alla scultura dei Gagini, di cui fra le altre opere furono riprodotti in gesso il *Busto di Pietro Speciale* di Domenico Gagini (oggi a Palazzo Abatellis), o l'arco marmoreo della Cappella della Madonna del Santuario dell'*Annunziata* di Trapani di Antonello e Giacomo Gagini[46].Tale clima di riscoperta della cultura figurativa rinascimentale, ad opera di figure come Di Marzo, Meli e Salinas, dopo l'Esposizione, poteva essere riscontrabile nelle sale del Museo Nazionale, dove furono spostati i gessi citati, rispecchiando la concezione "museo-scuola" di Salinas. Dopo la sua morte, con la direzione di Ettore Gabrici, inizia quel processo di sfollamento delle raccolte, che porterà nel secondo decennio del Novecento a una serie di donazioni dei gessi verso enti pubblici e istituti d'arte. Tuttavia, non è da escludere che l'attenzione per le opere "moderne" in ambito museale trovasse eco anche nelle nuove acquisizioni dell'Istituto, con l'acquisto di calchi provenienti da formatori toscani, romani e milanesi. In quest'ottica rientrerebbero gli acquisti dei decenni a cavallo tra i due secoli, tra cui si annoverano i calchi michelangioleschi della *Testa del David* e *La Notte* da Orazio Lelli di Firenze, e il *Tondo Taddei* da Eduardo Pierotti di Milano; il *Gruppo di sei formelle della porta nord del Battistero di Firenze*, di Lorenzo Ghiberti, l'*Annunciazione* di Andrea della Robbia, dai Lelli di Firenze; il *Crocifisso* cinque-seicentesco dai Fratelli Marchetti di Firenze. L'attenzione verso le riproduzioni di statue "moderne", la si riscontra ancora con le acquisizioni di calchi da Gian Lorenzo Bernini, di cui arriva, nell'agosto del 1892 (formatore Orazio Lelli, Firenze) il *Busto di Costanza Bonarelli*. Allo scadere del secolo, gli interessi dell'Istituzione si muovono prevalentemente verso il "moderno", sia in scultura che in ornato e architettura, riflettendo la dimensione poliedrica del tempo, fra storicismo, cultura del restauro architettonico e storia degli stili[47]. Novecentesca è, infine, l'aggiunta di alcuni gessi, donati da figure di rilievo gravitanti nell'orbita dell'Istituto. Tra questi, i modelli di Mario Rutelli (capitello e mensola) e di Ernesto Basile (base del lampione; e formelle decorative) del Teatro Massimo di Palermo; e alcuni elementi (fregio e capitello) del Palazzo della Cassa di Risparmio di Palermo, sempre di Basile. Un altro importante lascito, risalente al dopoguerra, è costituito, infine, dal nucleo di gessi originali di Archimede Campini, tra cui la *Pietà*, la targa *A Dante il popolo siciliano*, l'*Allegoria della danza*, l'*Allegoria della Sicilia*, l'*Uomo ignudo* e il *Ritratto di Francesco Lojacono*[48]. Allo stato attuale delle ricerche, le considerazioni sin qui avanzate, relativamente al "gusto per i moderni" nel quadro generale della storiografia artistica sicialiana tra Otto e Novecento, lasciano, evidentemente, molti problemi aperti, che potranno trovare risoluzione in seguito, sulla base di ulteriori studi[49].

Note

Desidero ringraziare per i preziosi suggerimenti Gianni Carlo Sciolla, mentore e maestro cui devo i miei inizi in questa ardua carriera; Mario Zito, strenuo direttore che ha sostenuto fortemente questo progetto e l'uscita del presente volume; Maria Concetta Di Natale, Gioacchino Barbera, Evelina De Castro e Pierfrancesco Palazzotto, punti di riferimento indiscutibili per le collezioni storiche del sistema museale di Palermo; Simonetta La Barbera, Carmelo Bajamonte e Ivana Bruno, per i suggerimenti su Gioacchino Di Marzo, Antonino Salinas e l'Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892; Caterina Bellomo, per le ricerche d'archivio; e ancora, Giovanna Filippello, Renato Galasso, Salvatore Rizzuti, Giuseppe Agnello, Carmelo Bongiorno, Sandro Scalia, Giuseppe Traina e, a vario titolo, tutti i colleghi e gli studenti dell'Accademia che mi hanno sostenuto in questo lungo e ambizioso progetto.

1. F. Haskel, N. Penny, 1984.
2. G. C. Argan, 1972, vol. XII, p. 363.
3. Cfr. *Primaticcio e le arti…*, 2011; *L'arte del dono…*, 2013.
4. Cfr. *Roma e l'antico…*, 2010.
5. Cfr. C. Sisi, 2016, pp. 61-68.
6. W. Benjamin, 2000.
7. I. Favaretto, 2000, pp. 14-15.
8. *Ibid.*, p. 17.
9. I. Favaretto, 1982-1983, pp. 75-92.
10. P. Senechenal, 1986, pp. 154-180.
11. J. W. Goethe, 1983, p. 167.
12. *Ibid.*, p. 612.
13. M. Barbanera, 2000, p. 57.
14. Haskell, Penny, cit., p. 100, segg.
15. C. De Seta, 1997, pp. 17-23.
16. F. Milizia, 1822, p. 280.
17. Citato in W. Mankowitz,1953, p. 253.
18. L. A. Millin, 1806, vol. III, pp. 295-296.
19. A. C. Quatremére de Quincy, 1989, p. 98; A. Pinelli, 1979, pp. 43-62.
20. A. C. Quatremére de Quincy, *Lettres à Miranda...* cit., p. 104.
21. G. Pucci, 2000, pp. 45-56.
22. «A Roma, non può uscire niente dal paese senza che venga prima valutato, poi si deve pagare un tributo». A. Trippel a Wüst, Roma 11 giugno 1781, Schaffahusen Stadtbibliothek.
23. Cfr. *L'arte del dono…*, cit.; Sisi, cit.
24. O. Rossi Pinelli, 1981, pp. 41-56; V. Farinella, S. Panichi, 2003, pp. 41-44; G. Cassese, 2013; Ead., c.d.s.
25. Cfr. *L'arte del dono…*, cit.
26. Su questi aspetti si veda: *Per la salvezza…*, 1967; G. C. Sciolla, 1995, in particolare il capitolo XII, *Cultura materiale, beni culturali e territorio. Antropologia e storia dell'arte*, e bibliografia citata, pp. 388-398; Cassese, c.d.s., cit.
27. D. Malignaggi, 2002, pp. 7-28; F. Pipitone, 2002, pp. 29-104; D. Malignaggi., 2003; Ead., 2004.
28. G. Barbera, 2007; I. Bruno, 2007, pp. 38-45.
29. Per un quadro generale sulla storiografia artistica tra Sette e Ottocento in Sicilia si rimanda a *La critica d'arte in Sicilia…*, 2003; *Gioacchino Di Marzo e la critica d'arte…*, 2004; mentre per le figure dei conoscitori tra Otto e Novecento cfr. *Enrico Mauceri storico dell'arte…*, 2009.
30. Cfr. M. C. Di Natale; B. Truden, *infra.*
31. G. Meli, 1941, p. 69; T. Martella, aa. 2000-2001; Cfr. F. Pipitone, 2002, pp. 74-104; D. Malignaggi, 2003; F. Pipitone, 2004, pp. 45-84; O. Cancila, 2006, pp. 36 e sgg, 648-652; C. Bajamonte, 2008, pp. 19-94; M. C. Di Natale, 2012, pp. 77-96; R. Santoro, 2012, pp. 41-156; P. Palazzotto, 2013, pp. 705-718; Id., 2015, pp. 67-73; A. La Ciura, 2013, pp. 272-291.
32. Pipitone, cit., pp. 49-53.
33. *Ibid.*, pp. 56-57.
34. L'opera risulta citata nell'inventario del 1857, cfr. A.S.Univ.Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 16, 19 ottobre 1857.
35. Sull'opera si rimanda alla relativa scheda, *infra.*
36. Sulla storia e l'evoluzione del museo di Palermo si veda ancora: Bajamonte, cit.; Di Natale, cit.; Palazzotto, cit.
37. V. Ragusa, *Autobiografia*, pp. 97-98. Vincenzo Ragusa fu docente di Plastica della Figura presso il R. Istituto di Belle Arti (nome dell'Accademia prima della riforma Gentile del 1923) nella sede nuova di Palazzo Fernandez, dal 1886 al 1920, come attestano i documenti dell'Archivio storico dell'Accademia (cfr. A.S.A.B.A.Pa, s. Didattica, u. 10, 11, 12).
38. Sul ruolo di Ragusa per l'Istituto d'arte di Palermo, si rimanda, almeno, a: V. Crisafulli, 2004.
39. Su Salvatore Valenti cfr. F. Di Pietro, 1933.
40. Su questo si rimanda alla relativa scheda, con relativa bibliografia, *infra.*
41. Cfr. G. Di Marzo,1880-1883. Su questo cfr. *La critica d'arte..*, cit.; *Gioacchino Di Marzo...*, cit.
42. Sull'opera, tra i primi calchi della Cattedrale eseguiti dal Valenti, si rimanda alla relativa scheda di C. Bajamonte, *infra.*
43. I nomi dei formatori citati sono riportati, in relazione ai calchi di Valenti, nell'inventario d'entrata e d'uscita del R. Istituto, cfr. A.S.A.B.A.Pa., 1923.
44. Cfr. *Esposizione Nazionale*, s.d. [1891 ?]; L. Natoli, 1891, p. 14; G. Pipitone Federico, 1891, pp. 2-3; A. Lo Forte Randi, 1892, p. 697; F. Brancato, 1985; I. Bruno, 2004, pp. 263-279.
45. F. Brancato, 1985, fig. 39.
46. Bruno, cit., p. 273; Sul *Busto di Pietro Speciale*, cfr. G. Barbera, *infra.*
47. Sarebbe da approdondire il nesso fra i gessi architettonici medievali e rinascimentali e la cultura della tutela dei monumenti in Sicilia a cavallo tra Otto e Novecento, anche in figure operanti nell'ambito della conservazione architettonica, quali Giuseppe Patricolo, Giuseppe Rao o Francesco Valenti, figlio di Salvatore, autore di numerosi interventi su monumenti palermitani, nonchè assiduo disegnatore, come attestano i disegni tratti da elementi architettonici della Cattedrale realizzati in giovane età a partire dal 1887, conservati nel Fondo Valenti presso l'Archivio Comunale di Palermo (cfr. A.C.Pa., Fondo Valenti, 5 Qq, E 145, n. 8).
48. Sulle opere citate si rimanda alle relative schede e al catalogo generale, *infra.*
49. In particolare, appare interessante indagare il rapporto dei maestri che hanno insegnato nell'Istituto con il coevo sistema dell'arte, tema meritorio di ulteriori indagini, non appena il quadro documentario sarà più chiaro e gli archivi dell'Accademia adeguatamente riordinati.

Funzione storica delle gipsoteche nella formazione artistica

Giovanna Filippello

Ripercorrere la storia dell'Accademia di Belle Arti di Palermo attraverso un'indagine rivolta alla conoscenza del suo patrimonio artistico, attesta l'impegno culturale assunto dall'Istituzione stessa, con il preciso intento di preservare, valorizzare e consegnare queste singolari opere d'arte alle generazioni future.

Nell'ambito di uno spazio di pensiero che si interroga sul valore e sul ruolo che rivestono le accademie dentro il sistema nazionale ed europeo dell'alta formazione artistica, nell'attuale momento storico e all'interno del poliedrico e multiforme territorio dei linguaggi artistici contemporanei, emerge sempre più forte l'urgenza di affermare, mediante interventi organici e variamente articolati, la peculiare identità culturale di questa Istituzione, partendo da un'analisi storiografica che pone al centro della riflessione critica lo studio sull'eredità materiale trasmessa dal passato. Rivolgendo l'attenzione alle sculture in gesso costituenti la gipsoteca, che attualmente versa in condizioni precarie di conservazione, questo progetto ha inteso sviluppare un lavoro di ricerca orientato alla conoscenza e al recupero delle opere stesse attraverso interventi mirati, che rappresentano un primo approccio sistematico rivolto all'approfondimento delle problematiche legate alla tutela, restauro, divulgazione e fruizione della collezione.

All'interno di questo complesso e ambizioso programma, che potrà trovare un più organico compimento mediante specifiche e diversificate attività da pianificare in un prossimo futuro, affiora altresì l'esigenza di definire la destinazione e la funzione che queste opere in gesso hanno assunto nelle pratiche di insegnamento adottate, ricercandone le ragioni originarie nelle linee di pensiero, negli orientamenti del gusto e nelle poetiche che hanno contribuito a determinare stili, linguaggi e prassi operative.

Le sculture della gipsoteca, pervenute tramite acquisti, donazioni e legati testamentari, conservano la memoria delle alterne vicende storiche vissute, scandite da smembramenti, dispersioni e trasferimenti in varie sedi e costituiscono una preziosa fonte documentaria, essenziale per ricostruire la storia dei sistemi e dei metodi via via adottati, ai fini della trasmissione di un sapere finalizzato all'addestramento dei futuri artisti[1]. La maggior parte della collezione è formata da copie di sculture, altorilievi e bassorilievi di originali conservati in musei italiani ed europei, ricollegabili ad artisti operanti in vari periodi storici e luoghi geografici, oppure da copie di elementi architettonici come fregi, capitelli, paraste, lesene e cornici, in genere riferibili ad opere appartenenti alla tradizione artistica locale.

La gipsoteca rappresenta una sezione cospicua dell'intero patrimonio dell'Accademia ed attesta l'alto valore formativo che si attribuiva alle opere d'arte del passato, ai fini di un esercizio artistico in cui le copie fungevano da modelli all'interno del percorso didattico laboratoriale. I calchi in gesso, presenti in tutte le accademie storiche italiane, appaiono come le dirette testimonianze della particolare unità identitaria che qualifica questi luoghi, proiettati nel futuro, intessuti di storie e destini comuni, depositari di saperi e di esperienza[2].

Al gesso, materiale duttile ed economico, ma difficile da preservare a causa della sua connaturata fragilità, era affidato il compito di riprodurre l'opera dei maestri, realizzata anche con altri medium, ricavandone il calco, che poteva essere impresso direttamente sull'originale o su una sua ulteriore copia. Il calco in gesso può conservare le tracce delle suture generate dalla tecnica dello stampo a tasselli, procedimento generalmente adottato per la riproduzione in serie dell'opera madre; può mostrare eventuali patinature o effetti di marmorizzazione sovrapposti sulla sua superficie originariamente bianca oppure può riportare i segni delle pratiche didattiche a cui era esclusivamente destinato[3].

La raccolta conta un numero più limitato di opere costituito dalle esercitazioni didattiche degli allievi e da gessi originali di artisti attivi in qualità di docenti nell'Istituzione. I gessi originali possono tradurre concretamente le diverse fasi del processo di elaborazione di una scultura, che assume, durante l'iter di costruzione, molteplici forme plastiche, fino alla sua configurazione definitiva, anche in vista di una trasposizione della stessa con materiali più durevoli.

Il gesso, talora considerato impropriamente un medium espressivo di minore valore artistico, rispetto a materie più "nobili" come il marmo o il bronzo, possiede invece, come ogni materiale, requisiti distintivi, determinati dalle sue connaturate proprietà fisiche, in grado di restituire quel piacere visivo e tattile dato dall'atto del modellare, attraverso specifiche modalità, perché l'artista ha piena consapevolezza che ogni materia è unica, nelle potenzialità operative che offre e nelle qualità tecniche ed estetiche che la caratterizzano.

Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, 1812, orginale in marmo, Museo dell'Hermitage, San Pietropurgo; copia in gesso, ABA Palermo (part.)

I calchi rivestivano una funzione imprescindibile nelle pratiche ordinarie dell'insegnamento strutturato nelle accademie, infatti gli stessi, prodotti appositamente da artigiani formatori, rappresentavano degli importanti sussidi al servizio della didattica, utili ad istruire l'occhio e la mano all'acquisizione di quelle abilità poste a fondamento del tirocinio artistico e raggiungibili solo mediante l'esercizio diligente e peculiare della riproduzione. All'interno di questo insieme organizzato in norme codificate che regolava, seppur con le ovvie diversità, la formazione artistica nelle accademie italiane ed europee, si svolgeva l'attività didattica impartita dai maestri-docenti, tesa a trasmettere competenze e professionalità ai giovani artisti, attraverso strumenti metodologici che si pensava potessero assicurare una preparazione di alto profilo.

Il sistema educativo descritto discende da un rinnovato modo di concepire l'attività artistica da parte proprio degli stessi artisti che acquisiscono, attraverso un lento processo che prende avvio in età medievale e si manifesta in pieno Umanesimo, la consapevolezza del valore intellettuale insito nel loro lavoro, in linea con quelle forme laiche di pensiero rivolte all'affermazione di una visione antropocentrica del mondo e che segnano l'inizio dell'età moderna. Mentre la «crisi umanistica»[4] contribuirà a sottrarre gli artisti dai vincoli delle corporazioni, che regolavano l'esercizio delle varie arti praticate nelle botteghe medievali, si determina parallelamente una nuova concezione dell'istruzione artistica, che porterà all'istituzione nel XVI secolo di appositi luoghi dove elaborare e mettere in atto strumenti formativi più adeguati e in grado di rispondere più efficacemente alle istanze culturali del tempo[5].

Affrontiamo quindi un percorso di studio rivolto ad indagare lo sviluppo storico dei processi formativi in ambito artistico, con speciale riguardo alla mansione ricoperta dalle gipsoteche, ricercandone le origini e i fondamenti teorici nella letteratura di riferimento, al fine di comprendere le ragioni intrinseche che hanno determinato l'adozione di modelli, precetti, norme e metodologie operative, funzionali all'esercizio didattico strutturato all'interno delle accademie nel corso della loro storia.

È necessario risalire agli scritti del Trecento per rintracciare i primi interessanti spunti teorici sugli argomenti qui trattati e nello specifico analizziamo le testimonianze contenute nel *Libro dell'arte*, redatto da Cennino Cennini (seconda metà del XIV sec.-inizi del XV sec.) alla fine del XIV secolo, che relaziona sui sistemi allora vigenti nella prassi ordinaria che scandiva il lavoro nelle botteghe tardo-giottesche[6]. Questo testo, pur innestandosi sul solco tracciato da una ricca tradizione manualistica, condensando ricette e istruzioni di antica origine, prefigura nuove modalità di concepire e valutare il processo artistico, specie nel trattare tematiche che diverranno oggetto di studi approfonditi nei secoli successivi e da cui affiora una coscienza lucida e una sensibilità che potremmo definire pre-umanistiche[7].

Alcune pagine del *Libro dell'arte* sono dedicate alla formazione artistica e in particolare l'autore raccomandava al discepolo: «…dilèttati di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri»[8]. E ancora: «Attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone si è la trionfal porta del ritrarre de naturale»[9]. Ai fini dell'addestramento al mestiere dell'arte Cennini consigliava l'adozione dei due approcci metodologici descritti: quello condotto sulle opere dei maestri associato al tirocinio pratico sulla natura, per poter acquisire uno stile maturo ed equilibrato, anche se in realtà l'autore sembra propendere verso lo studio del vero, ritenuto un riferimento esemplare di indagine e di ricerca. Cennini inoltre fu il primo a conferire al mezzo artistico del disegno un compito basilare nella genesi costruttiva dell'opera, dotandolo di valore intellettuale e riconoscendogli la capacità di dare forma compiuta alla creazione[10].

L'età moderna segnò l'inizio di un mutato atteggiamento nei confronti dell'arte, che risulta documentato dalle

Accademia di Belle Arti di Palermo, una delle sale della gipsoteca, Palazzo Fernandez, I° piano

testimonianze contenute nelle copiose fonti scritte sull'argomento, dove artisti ed intellettuali si interrogano sul senso e sulla funzione dell'attività artistica in un contesto sociale e culturale profondamente cambiato. Nell'ambito di questa ricca produzione di tipo teorico-speculativa, particolarmente significativa, troviamo nei frammentari appunti di Leonardo da Vinci (1452-1519) le riflessioni più innovative e acute sull'educazione all'arte. Tra gli innumerevoli suggerimenti che dispensa ai giovani allievi trascriviamo i più incisivi e circostanziati: «Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza»[11]. Poi ancora: «Ritrai prima disegni di buon maestro fatto sull'arte sul naturale e non di pratica; poi di rilievo, in compagnia del disegno ritratto da esso rilievo; poi di buono naturale, il quale devi mettere in uso»[12]. Assumendo e rielaborando la fenomenologia tecnico-operativa in parte ereditata dalla tradizione, Leonardo stila un inedito programma, basato prioritariamente sullo studio teorico della scienza prospettica, poichè per Leonardo la «Scienza è detto quel discorso mentale...»[13], concetto derivato dal pensiero del dotto umanista Leon Battista Alberti (1404 ca.-1472) che, nelle sue speculazioni incentrate sul complesso rapporto tra teoria e prassi, sosteneva la «preminenza del momento teorico-ideativo su quello pratico-esecutivo nella genesi delle opere d'arte»[14].

Ai fini dell'esercizio pratico Leonardo consigliava di iniziare l'apprendistato con lo studio sui disegni dei maestri, mediante l'adozione della tecnica del disegno, ritenuta un essenziale strumento di conoscenza scientifica e principio comune di tutte le arti. Le sue autorevoli prescrizioni ricalcano una prassi ereditata dall'età medievale e ancora in uso nelle botteghe rinascimentali, ma diffusa e perseguita anche dagli artisti del suo tempo, che solevano esercitarsi liberamente sulle opere dei grandi maestri, ritenendo questa consuetudine un passaggio necessario al loro tirocinio, utile a misurare l'abilità tecnica ed artistica dagli stessi posseduta, attraverso il confronto con stili e modi espressivi esemplari.

Nella seconda metà del Cinquecento Giorgio Vasari (1511-1574) trasferirà questa prassi conosciuta e consolidata all'interno del suo innovativo progetto, quello di fondare a Firenze un nuovo organismo pubblico destinato anche all'istruzione artistica[15]. Per realizzare la sua ambiziosa iniziativa Vasari ottiene l'appoggio del granduca Cosimo I de' Medici, che nel 1563 inaugura l'*Accademia del Disegno*, per ribadire e riaffermare che nell'essenza profonda del disegno, mezzo privilegiato di conoscenza, risiede il fondamento dell'esperienza artistica[16].

Nel proemio del suo celebre trattato *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* lo stesso Vasari esprime il suo pensiero nei confronti del disegno scrivendo: «Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo»[17].

Quindi al disegno, padre di tutte le arti, gli artisti rinascimentali affidano l'impegnativo compito di tradurre in prima istanza, mediante le sue proprie forme linguistiche, le idee primigenie che risiedono nella mente e che sovrintendono il processo di elaborazione dell'opera. Legato alla sfera intellettuale dell'essere umano per la sua natura astratta e concettuale, assimilabile alla neoplatonica pura idea, inteso nelle sue varie forme e declinazioni, sia come mezzo propedeutico alla progettazione dell'opera d'arte che come forma artistica autonoma e indipendente da altri medium, il disegno dalla fine del Duecento, progressivamente assumerà un'importanza mai goduta in precedenza, sia sul piano pratico che su quello teorico, attraverso un iter che raggiungerà il suo acme nel corso del Seicento[18].

Il modello formativo improntato sulla interpretazione nei confronti del vero fornita dalle opere di grandi artisti, presupponeva ingenti dotazioni di copie al servizio della didattica e di conseguenza nelle accademie cinquecentesche iniziarono a pervenire, dopo pochi anni dalla loro fondazione e secondo varie modalità di reperimento, le prime raccolte di calchi in gesso, quali indispensabili corredi a sostegno dell'esercizio grafico[19].

Sul disegno si fondavano le attività laboratoriali e in particolare le varie fasi di addestramento si articolavano nel disegno da disegni, nel disegno da calchi e nel disegno dal vero, sempre e solo disegno, nelle forme e nei modi offerti e consentiti dai materiali allora disponibili[20]. Possiamo definire il disegno un linguaggio improntato sulle varie forme esecutive generate dal segno che un attrezzo, dalla forma allungata, condotto dal movimento della mano, traccia sul supporto.

L'importanza crescente acquisita dalla tecnica del disegno contribuì a potenziare la sperimentazione e il perfezionamento degli strumenti funzionali all'uso grafico che, arricchendo gradualmente il corredo tecnico degli artisti, sollecitarono il sorgere di nuove esigenze espressive e creative anche in ambito didattico, ampliando la versatilità e le potenzialità del mezzo, riconfigurandone procedimenti, modalità esecutive, campi di applicazione ed esiti. Agli strumenti tecnici conosciuti ed utilizzati fin dall'antichità come il carboncino, la penna e le punte metalliche, costruite con piombo, stagno o argento, si aggiunsero, nella seconda metà del Quattrocento, il pastello composto da diversi colori, la matita nera e la matita rossa, che a partire dall'Ottocento verrà identificata come «sanguigna», che permettevano di conseguire effetti chiaroscurali sfumati e rarefatte vibrazioni cromatiche, più consoni a risultati di tipo pittorico e alla resa plastica dei soggetti rappresentati[21].

Si vuole in questo contesto sottolineare che le prime accademie del disegno erano in realtà molto diverse da quelle attuali, per il fatto che la formazione artistica ricopriva un ruolo marginale all'interno delle varie attività promosse e gestite dalle stesse. Queste istituzioni apparivano piuttosto come dei cenacoli, dei luoghi di confronto e di dibattito sui temi dell'arte, infatti le finalità di tipo educativo specificamente previste nei regolamenti assunti dalle stesse, non si tradussero pienamente nella pratica ordinaria, ma occuparono uno spazio ridotto e limitato, non strutturato in un sistema stabile di lezioni in grado di soppiantare l'apprendistato svolto in bottega[22]. Dalla lettura degli statuti che regolavano la vita delle accademie, si evince che l'attività didattica prevedeva insegnamenti teorici e laboratoriali, articolati generalmente in lezioni di prospettiva e anatomia oltre che di matematica e iconografia, a conferma dell'idea che le discipline teorico-scientifiche fornissero un apporto importante al processo di istruzione[23].

Si registra alla fine del XVI secolo un'attenzione maggiore nei confronti dell'attività didattica e che trova nel pittore Federigo Zuccari (1542/43-1609) un suo acuto interprete quando, nel 1593 stilò i regolamenti dell'Accademia romana di San Luca, e sebbene i suoi propositi non si concretizzarono pienamente nella pratica corrente, è significativo che lo stesso abbia ravvisato nell'educazione all'arte l'unica finalità delle accademie, condizione che si realizzerà compiutamente nel XVIII secolo[24].

Un interesse speciale nei confronti degli aspetti didattici dell'arte è attestato dalle dissertazioni teoriche contenute nei testi di letteratura artistica del Seicento, in cui si svilupparono le premesse e le istanze del secolo precedente che, consolidando il modello formativo già applicato nel Cinquecento, contribuiranno a formare quel substrato culturale che determinerà l'istituzione di nuove accademie in Italia e in Europa[25].

Le numerose accademie sorte lungo il XVIII secolo, età segnata da rivolgimenti politici che ebbero profonde e durature ricadute sull'assetto socio-economico dell'epoca, affermano l'impegno programmatico messo in atto dall'Illuminismo e rivolto al potenziamento dell'istruzione. Gran parte delle accademie storiche italiane videro infatti la luce nel Settecento e tale rinnovata attenzione verso l'educazione all'arte sollecitò il processo di revisione e ridefinizione dell'attività didattica ivi impartita[26]. La caratteristica più innovativa che contraddistingue il sistema didattico del periodo fu

l'istituzione di corsi elementari e corsi superiori, suddivisione che rispondeva alla necessità di formare figure professionali in grado di soddisfare le richieste della nascente industria manifatturiera, nella convinzione che «l'attività dell'artista industriale altro non è che il trasferimento del disegno in materiali diversi con l'aiuto di strumenti diversi»[27].

Alla fine del secolo la poetica neoclassica esercitò una notevole influenza sulle accademie d'arte, talora intervenendo direttamente sulle scelte culturali delle stesse, per mano dei suoi protagonisti. Si sottolinea, a titolo esemplificativo, che Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) divenne membro onorario dell'Accademia di Roma e che nel 1773 Anton Raphael Mengs (1728-1779) fu invitato a riformare l'Accademia di Napoli[28]. Tuttavia prescindendo da tali precise circostanze, si rileva che il gusto neoclassico conferì un'impronta determinante alle accademie, orientandone aspirazioni, finalità e indirizzi programmatici, concorrendo altresì ad implementarne il patrimonio con copie riferibili all'antichità greco-romana, opere che contribuirono a delineare l'attuale profilo identitario di queste collezioni[29].

Lo stesso Antonio Canova (1757-1822) si attivò per dotare alcune accademie italiane di calchi in gesso impressi direttamente sulle sculture fidiache del Partenone, conservate al British Museum di Londra e donò calchi di sue sculture alle accademie di Torino, Napoli, Carrara e Milano per educare allo studio sull'antico i giovani allievi, coerentemente con la sua poetica, che vedeva in quelle opere dei modelli insuperabili di perfezione estetica[30].

Le accademie d'arte nel Settecento erano ancora prevalentemente scuole di disegno, che avevano conservato l'essenza originaria, ma con un ampliamento nel numero degli insegnamenti, all'interno di una riorganizzazione più razionale della didattica, che venne integrata con lo studio sul modello vivente, in un clima culturale orientato all'approfondimento della dimensione tecnologica dell'esperienza artistica[31]. L'apprendistato artistico laboratoriale, strutturato in metodologie codificate, derivava dai sistemi elaborati nel passato e che aveva inizio con le esercitazioni pratiche di disegno da disegni, per proseguire con il disegno da sculture e poi con il disegno dal vero[32]. Il disegno da disegni consisteva nel copiare l'opera del maestro per poter capire ed assimilare, tramite un peculiare addestramento visivo e manuale, il valore del segno nella sua dimensione tecnico-operativa ed espressiva. Al secondo stadio si collocava l'esercizio più complesso del disegno di calchi o di sculture originali, teso a tradurre su un piano bidimensionale un oggetto tridimensionale, secondo una prassi agevolata proprio dagli stessi modelli in gesso, che avendo una superficie bianca ed omogenea, non viziata dalle interferenze del colore, consentivano di gestire al meglio il rapporto tra ombre e luci, reso mediante l'applicazione della tecnica del chiaroscuro, passaggio educativo indispensabile per riuscire a trasferire efficacemente l'illusione del rilievo. Il protocollo formativo prevedeva infine il disegno dal vero, da eseguire prioritariamente dal modello vivente e rappresentava lo stadio più avanzato dell'apprendistato dello studente, che si misurava con la dimensione reale dell'essere umano, indagandone gli aspetti legati alla morfologia del corpo e al suo movimento fisico nello spazio.

Il disegno inteso come semplice contorno di forme o come mezzo per interpretare, all'interno dei rigidi canoni stabiliti, la realtà fenomenica attraverso la pluralità delle forme espressive ad esso congeniali, rivestiva ancora un ruolo essenziale ed insostituibile nel processo didattico-conoscitivo, funzionale ad un tirocinio articolato in rapporto al grado di difficoltà assegnata alle varie fasi dell'apprendistato artistico.

Le poetiche che percorrono il XIX secolo misero a dura prova queste istituzioni, specie quando in pieno clima romantico artisti ed intellettuali, rivendicando l'indipendenza della creatività artistica da qualsiasi regola imposta, propugnavano l'abolizione delle stesse accademie, responsabili di una prassi didattica ormai sclerotizzata e irrigidita, incapace di rinnovarsi e rigenerarsi per ricercare modelli più attuali e adeguati alle istanze dell'epoca[33]. I cambiamenti più significativi apportati nell'Ottocento riguardarono l'abolizione delle classi elementari di disegno e l'attivazione di altri insegnamenti come ad esempio il disegno di macchine e cinetica, la letteratura italiana e il mosaico, che indicano la volontà di ampliare il raggio di esperienze degli studenti fornendo una preparazione di più ampio respiro[34].

Nella considerazione che allora non esisteva un sistema normativo unitario volto a regolamentare l'attività didattica delle accademie, si riscontra una certa difficoltà ad intendere in modo adeguato i contenuti disciplinari corrispondenti ai termini che identificano le materie, soggette ad interpretazioni di varia natura, strettamente correlate ai contesti culturali di riferimento, alle scelte compiute dai docenti, nonché agli indirizzi programmatici messi in atto da chi gestiva e governava queste istituzioni. Inoltre gli insegnamenti che figuravano nelle varie accademie si diversificavano, al fine di soddisfare bisogni territoriali legati anche alle professioni e tradizioni locali.

Una significativa condizione che determinò l'acquisizione di ulteriori raccolte di gessi, si verificò nella seconda metà del XIX secolo, con l'istituzione delle scuole di ornato che, a supporto della didattica ivi impartita, necessitavano di calchi tratti da motivi decorativi ed elementi architettonici. Per ottemperare a tale esigenza le gipsoteche arricchirono le loro collezioni con copie di capitelli, fregi, cornici, paraste e lesene ricavati da originali riferibili anche alla produzione artistica ricadente negli stessi luoghi geografici che accoglievano le accademie[35].

Dalla seconda metà dell'Ottocento, dopo l'Unità d'Italia, sempre più si avvertì l'urgenza di una riforma istituzionale del sistema educativo in ambito artistico, ma soltanto nel 1923 venne approvata la legge dell'allora ministro Giovanni Gentile, che concluse un iter iniziato nel 1912 e che approdò ad una revisione del sistema dell'istruzione artistica in Italia[36]. Furono altresì varati negli stessi anni i programmi di insegnamento, che ancora prevedevano nei contenuti disciplinari dei corsi di *Scultura* e *Disegno d'ornato e figura* rispettivamente lo «Studio su sculture antiche»[37], e su «...frammenti architettonici e decorativi e di statue classiche...»[38] attraverso il tirocinio formativo della copia, da eseguire sia con il mezzo espressivo del disegno, conformemente a quanto prescriveva la tradizione, che mediante altre tecniche artistiche, in una mutata disposizione mentale volta ad assecondare le attitudini individuali e le abilità possedute dai singoli studenti.

Con l'avvento dei movimenti di avanguardia che attraversarono il Novecento le accademie cercarono a fatica di riconquistare un posto di rilievo nel panorama artistico del tempo, complice l'obsolescenza del sistema di istruzione, inadeguato a rapportarsi dialetticamente, per mezzo del confronto e del dialogo, con il tessuto culturale coevo, ma proprio nello stesso secolo, tra gli anni Sessanta e Settanta, periodo denso di problematiche e conflitti sociali, in quel preciso momento storico in cui si «…afferma l'urgenza che il sapere è ancora strumento di cambiamento, ma soprattutto strumento democratico, bisogno primario al quale tutti devono avere accesso»[39] videro la luce nuove accademie di belle arti.

All'interno di un quadro storico complesso e multiforme la ricerca artistica del XX secolo affrontava nuove sfide, si muoveva su territori inesplorati, sperimentava contaminazioni e ibridazioni, assumeva mezzi eterogenei e materiali extrartistici, ma il modello didattico improntato sullo studio dei calchi in gesso non si esaurì; nel passato occupava un posto di primaria importanza, fondante la prassi educativa, oggi convive in ambiti circoscritti, accanto e in relazione alle variegate e molteplici pratiche artistiche contemplate nei percorsi formativi previsti dagli attuali ordinamenti, varati a seguito dell'approvazione della legge 508 del 1999, che ha riconfigurato il sistema dell'alta formazione artistica.

Dalla seconda metà e fino alla fine del secolo scorso le gipsoteche, relegate ad una funzione didattica limitata e talora condannata, hanno dovuto patire le devastazioni perpetrate dall'incuria e dall'abbandono, cause principali delle offese irreparabili, delle perdite e delle dispersioni operate a danno di queste singolari raccolte a cui, solo in anni recenti, si è rivolta l'attenzione che meritano con il fine di conoscerle, preservarle e valorizzarle, nella piena consapevolezza che le stesse hanno contribuito a plasmare il volto e l'anima delle accademie lungo il corso della loro esistenza[40].

Queste collezioni, uniche nel loro genere, ancora oggi possono assumere un rinnovato valore e spessore formativo capace di sollecitare, alla luce di una coscienza storica più matura e consapevole, nuovi spazi di pensiero da dedicare all'approfondimento e alla riflessione sui linguaggi dell'arte e rivolti a rigenerare sistemi e modelli educativi, per offrire, attraverso il supporto di strategie didattiche più innovative e competitive, ulteriori strumenti di analisi e di ricerca, da sperimentare all'interno dei poliedrici e specifici ambiti disciplinari che caratterizzano gli attuali percorsi istituzionali della formazione artistica.

Note

1. F. Meli, 1941, XIX, pp. 39-40.
2. G. Cassese, 2013, pp. 32-34.
3. S. Rizzuti, 2015, p. 55.
4. L. Magagnato, 1982, p. VI.
5. N. Pevsner, 1982, p. 35 e sgg.
6. Magagnato, cit., pp. XIV-XV.
7. S. Bordini, 1991, pp. 18-21.
8. Cennini, cit., p. 27.
9. *Ibid.*, p. 28.
10. Bordini, cit., p. 30.
11. Leonardo da Vinci, 1997, p. 55.
12. *Ibid.*, p. 67.
13. *Ibid.*, p. 12.
14. Bordini, cit., p. 44.
15. Pevsner, cit., pp. 46-47.
16. *Ibid.*, p. 46 e sgg.
17. G. Vasari, 1986-1991, vol. I, p. 15.
18. F. Negri Arnoldi, 2007, p. 96 e sgg.
19. Per un approfondimento sulla storia delle gipsoteche delle accademie di belle arti vedi *Accademie/Patrimoni…*, cit.
20. Pevsner, cit., p. 38 e sgg.
21. G. Di Napoli, 2004, p. 383 e sgg.
22. Pevsner, cit., p. 48 e sgg.
23. Cassese, cit., p. 18.
24. Pevsner, cit, pp. 58-59.
25. Bordini, cit., p. 66.
26. Cassese, cit., pp. 18-19; Pevsner, cit., p. 157 e sgg.
27. Pevsner, cit., pp. 185-186.
28. *Ibid.*, p. 166.
29. *Ibid.*, p. 165 e sgg.
30. Cassese, cit., pp. 32-34.
31. Bordini, cit., p. 124.
32. Pevsner, cit., p. 187.
33. Pevsner, cit., p. 210 e sgg.; Cassese, cit., pp. 25-26.
34. Meli, cit., p. 44.
35. Pevsner, cit., p. 283.
36. Cassese, cit., p. 20; Meli, cit., pp. 47-48.
37. *Ordinamento e programmi,* 1936, XIV, p. 60.
38. *Ibid.*, p. 65.
39. Cassese, cit., p. 22.
40. Cassese, cit., pp. 32-34.

Le copie in gesso tra storia, luoghi e personaggi

Barbara Truden

La Gipsoteca venne costituita per necessità didattiche, grazie a numerose donazioni e acquisti, e fin dai primi anni della sua attività, rappresentò uno strumento di formazione fondamentale per quegli studenti che intrapresero e approfondirono gli studi delle Belle Arti a Palermo, ruolo che svolge ancora oggi. Il Regio Istituto delle Belle Arti di Palermo è stato fondato nel 1879 e inaugurato nel 1886 nell'attuale sede di Palazzo Fernandez in via Papireto. La creazione delle Scuole del Disegno e del Nudo però affondano le proprie radici molto tempo prima. A questi corsi, e a quello di Scultura, è legata la storia di gran parte dei gessi presenti all'Accademia di Belle Arti. Però, se vogliamo indagare sul travagliato rapporto tra le scuole d'arte e le opere in esse contenute a scopo didattico, dobbiamo fare un ulteriore passo indietro nel tempo.

Lo studio delle Belle Arti a Palermo

Tra la fine del 1600 e per quasi tutto il 1700 l'istruzione dei giovani fu appannaggio degli ordini religiosi, in particolare dei Padri Gesuiti e dei Padri Teatini. Fino al 1805 chi voleva intraprendere gli studi superiori doveva recarsi a Catania o a Messina, uniche sedi universitarie in Sicilia. A Palermo, comunque, per approfondire gli studi era possibile frequentare alcuni corsi che si svolgevano presso le scuole dei Padri sopra citati. Per intraprendere la professione di architetto, dal 1657 era possibile frequentare il Collegio Massimo dei Gesuiti (fig. 1) che poteva conferire il titolo di "Privilegio di Maestro delle Arti"[1]. La formazione degli artisti in genere, fino alla seconda metà del 1700 avveniva invece quasi esclusivamente nelle botteghe dei maestri, laici o religiosi che fossero, e l'apprendistato durava diversi anni. D'altra parte, non molti potevano frequentare le maggiori Accademie di altre città come quelle di Roma o di Firenze.

All'interno del Collegio Massimo il gesuita Ignazio Salnitro (1682-1738) nel 1730 creò un museo organizzato sul modello di quello del Collegio Romano, con raccolte e collezioni afferenti a diverse tipologie di reperti, dalle arti alla natura, dalle rarità ai reperti esotici. Il Museo "Salnitriano" costituiva una sorta di microcosmo fatto di oggetti di origine naturale e artificiale la cui testimonianza induceva all'idea più generale di macrocosmo. Lo scopo era quello di istruire ed educare giovani studenti e visitatori alla conoscenza delle arti e del mondo naturale. Sia dai primi curatori del museo - dopo il Salnitro se ne occupò Melchiorre Spitaleri (1685-1747), sistemandolo e accrescendone i reperti - sia da illustri personaggi che lo visitarono (eruditi, viaggiatori, nobili e notabili), si sa che nei primissimi anni quaranta del 1700 il museo si trovava al primo piano dell'edificio, in tre ampi ambienti con un vestibolo centrale che ospitava agli angoli quattro statue rappresentanti la Natura, l'Arte, l'Antichità e le Rarità. Secondo la descrizione ricordata da Salvatore Maria Di Blasi, che lo visitò quando era ancora chierico, gli oggetti erano riposti in sedici armadi contenenti vasi e lucerne etruschi, lagrimatoi, unguentari e antiche monete, reliquie, sculture, dipinti, armi e ancora animali impagliati, insetti, reperti esotici, "mostri", fossili, conchiglie, rocce, minerali, un erbario e diversi strumenti scientifici[2]. La lista comunque non finiva lì. In una lettera del 1752 inviata al botanico F. Bassi dell'Università di Bologna da Giuseppe Gravina, che intanto era succeduto allo Spitaleri, nel museo vi erano anche «carte cinesi, pitture e ritratti, quadri di legno o latini, o greci, capricci di pittura, capricci di penna in carta; statue, stromenti grandi di matematica, machine»[3].

A quei tempi non esistevano i musei pubblici in città e il Museo Salnitriano costituì per parecchi decenni un'importante risorsa didattica per tutti quegli studenti che si esercitavano nello studio e nella copia di dipinti o di reperti archeologici[1]. Spesso i docenti infatti svolgevano le loro lezioni in quei tre ambienti. Circa dieci anni dopo, all'inizio degli anni cinquanta del 1700, il museo, tramite donazioni, scambi e acquisti, si accrebbe così tanto che gli armadi, da sedici, diventarono quaranta, ognuno con il nome della raccolta che conteneva e ogni oggetto descritto da tavolette di legno[4].

Le vicende politiche e religiose degli anni successivi ebbero delle ripercussioni anche sul museo Salnitriano che si avvierà verso un lento, seppur non costante, declino: nel 1767 la Compagnia di Gesù venne cacciata dalla città e i suoi beni confiscati, compresi Collegio e museo.

Tra la Regia Accademia e la Regia Università

Espulsi i Gesuiti, il governo siciliano dovette porsi il non semplice problema dell'istruzione dei giovani nobili e aristocratici della città. Così, nella stessa sede dell'ormai Ex Collegio Massimo, istituì la Giunta di Educazione (o Gesuitica o degli Abusi) con lo scopo di provvedere all'amministrazione di scuole e di beni sottratti ai gesuiti. Nel 1779, grazie anche all'opera dell'allora Direttore dei Pubblici Studi, Gabriele Lancillotto Castelli principe di Torremuzza, venne istituita la R. Accademia degli Studi di Palermo[5].

Il museo Salnitriano venne annesso alla nuova Istituzione a carattere laico, prendendo il nome di Museo Archeologico. All'interno del Collegio, nel 1788, fu installato anche il Museo Anatomico in cera realizzato da Gabriele Ferrini.

In un documento del luglio del 1779, inviato dalla Deputazione degli Studi al vicerè M. A. Colonna, viene espressa la necessità di fondare una Scuola affinchè l'arte del disegno, ritenuta indispensabile allo studio delle arti liberali, venisse appresa per diletto o per mestiere sia dalla nobile gioventù sia da quella civile[6].

La risposta fu pronta e la proposta accolta: nel 1780 venne fondata la "Scuola di Disegno".

Il primo direttore e insegnante della Scuola di Disegno fu Francesco Sozzi, figlio del pittore Olivio Sozzi e cognato del pittore Vito D'Anna. Alla sua morte (1795) la cattedra fu affidata al figlio Agatino. A seconda delle cattedre, nella Regia Accademia, gli studi si dividevano in superiori e inferiori. Tra quelli superiori i corsi di teologia, di giurisprudenza, di medicina e di filosofia. Tra questi ultimi, venne inclusa nel 1779 la cattedra di Architettura che fu affidata a Venanzio Marvuglia. Degli studi inferiori facevano parte la Scuola di Disegno, della durata di tre anni, e l'Accademia dell'Uomo Ignudo che venne istituita nel 1783. Si trattava di un corso di istruzione in cui venivano ammessi soltanto coloro che avessero frequentato la scuola di Disegno o che fossero già in grado di «formare l'intiera figura sia in pittura che in modello»[7]. Anche questa cattedra in principio venne affidata a F. Sozzi, poi a Gioacchino Mercurio e, dal 1802 al 1804, a Mariano Rossi[8].

Reintrodotta da Ferdinando IV re di Napoli, la Compagnia di Gesù tornò a Palermo nel 1805 riappropriandosi del Collegio Massimo e del museo. Era l'occasione buona per istituire in città la più volte richiesta Università degli Studi.

Con cedola reale del 1806 la Regia Accademia degli Studi veniva trasformata in Regia Università degli Studi di Palermo[9]. Uno tra i problemi da risolvere per la neonata Università riguardava la sede. Tra quelle disponibili si scelse la Casa dei Padri Chierici Regolari Teatini di San Giuseppe in via Maqueda e i lavori di ristrutturazione furono affidati a Venanzio Marvuglia (fig.2).

Una piccola parte dell'edificio venne riservata ai religiosi anche se la "convivenza" spesso non fu tra le più rosee, e, sebbene a carattere laico, le cariche di Rettore,

Fig.1 - Ex Collegio Massimo dei Gesuiti, oggi sede della Biblioteca Regionale, Corso Vittorio Emanuele

Bibliotecario e Direttore di spirito della Regia Università spettarono ai Padri Teatini fino al 1861.

Intanto la cattedra della Scuola del Nudo veniva affidata al pittore Giuseppe Velasco fino al 1827 e per i dieci anni successivi a Vincenzo Riolo. Dopo un brevissimo periodo di docenza di Valerio Villareale, dal 1837 al 1860 la materia venne insegnata da Salvatore lo Forte.

Un altro importante problema da risolvere riguardava il museo: con il trasferimento di sede e con il ritorno dell'ex museo Salnitriano ai Gesuiti, l'Università, quantomeno al suo interno, si trovava sprovvista di musei che servissero come strumento didattico per gli studenti.

In pochi anni, grazie al mecenatismo di artisti, nobili e del senato palermitano, si costituirono la Galleria dei Quadri e la Sala dei Gessi e delle Statue. Il primo nucleo della Quadreria, progettata da Antonio Gentile, sorse grazie al volere del principe di Belmonte Giuseppe Emanuele Ventimiglia. Questi, nel suo testamento (1814), volle che fossero donate all'Università più di cinquanta dipinti della sua collezione, compresi numerosi disegni e diverse stampe, affinchè diventassero oggetto di studio per gli allievi della Scuola del Nudo. Ad aumentare il numero dei dipinti si adoperarono, nel corso degli anni, anche il principe di Castelnuovo Carlo Cottone, il principe di Campofranco Antonio Lucchese Palli, il marchese Giuseppe Haus con un lascito di trentacinque dipinti, e il principe di Villaermosa. Tra le donazioni dei re borbonici, anche due tavole di Giorgio Vasari, mentre il principe di Malvagna nel 1865 donava il trittico fiammingo del Mabuse; persino alcuni ordini religiosi donarono degli originali in cambio di copie[10].

Nel 1815 venne creata la cattedra di Scultura che fu affidata dalla Deputazione degli Studi allo scultore allievo del Canova, Valerio Villareale, il quale portò da Roma all'Università di Palermo una collezione di statue antiche, collezione che rimediò in parte alla perdita del Museo Salnitriano, rimasto nella sede dei Gesuiti[11].

Il Museo dei Gessi si costituì nel 1820 quando, per volere del re Ferdinando IV, desideroso di abbellire l'Università, arrivarono a Palermo venti casse contenenti ottantanove gessi. Si trattava principalmente di duplicati

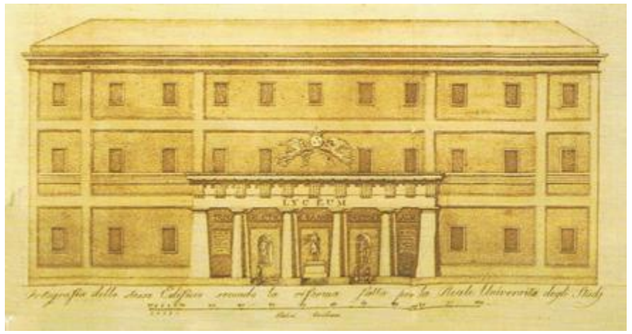


Fig. 2 - Casa dei Padri Teatini, progetto dell'architetto Marvuglia (realizzato solo parzialmente); da: *L'Università di Roma La Sapienza e le Università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma 2008

Fig. 3 - Pianta dell'Università, 1833; da: *La Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Palermo*, a cura di G. Purpura, Palermo 2007

provenienti dal Real Museo Borbonico di Napoli[12].

Chi venne incaricato del trasferimento delle copie fu proprio il custode di quel museo, Camillo Paderni, accompagnato da Agostino Capasso. Nel marzo del 1820, egli scriveva il *Notamento de' gessi che debbonsi inviare in Sicilia*, un elenco che comprendeva ventitré gessi "bronziti" tra statue, statuette e mezzi busti, e sessantasei "gessi bianchi", tra statuette, busti, bassorilievi e vasi[13]. Nel frattempo, nell'aprile del 1820, i lavori di ristrutturazione dei locali che dovevano ospitare la gipsoteca nella sede dei Teatini erano terminati e si potevano aprire quelle casse per disporre i gessi negli spazi convenuti. Le copie compromesse durante il viaggio furono restaurate da Valerio Villareale e Gaetano Siracusa[14].

La Commissione della Pubblica Istruzione ed Educazione nominò il Paderni "Custode del Museo dei Gessi", titolo che però egli pretese fosse cambiato in "Custode del Museo della Regia Università degli Studi"[15]. A sostituirlo nei periodi della sua assenza, sarebbe stato il fratello Francesco Paderni, allora un giovane dedito allo studio delle Belle Arti.

Nel 1820, arrivano all'Università altre cinque sculture, tra le quali una *Baccante* donata da sua Altezza reale il Luogotenente Generale e altre opere provenienti da diversi luoghi della città: dalla Regia Dogana, da Villa Giulia e dai magazzini della Cattedrale. Tra queste, parti di una statua consolare e di una figura danneggiata, e un orologio solare in marmo. A queste si aggiungeva il lascito del Console generale della Nazione Inglese Fagan[16].

Nel marzo del 1822 si deve al Paderni la compilazione del primo inventario della Gipsoteca della Regia Università[17]. Tra il 1826 e il 1828 la Gipsoteca si arricchiva della donazione Finocchiaro, come l'*Apollo del Belvedere* o le copie del Canova il *Perseo* e la *Danzatrice*, e di 14 copie in gesso donate dal re Francesco I, provenienti anche questa volta dal Real Museo Borbonico[18]. Tra questi *Eumachia, Aristide, Druso*, un busto maschile, una testa di cavallo.

Era necessario uno spazio più grande dove poter collocare le ormai numerose opere del Museo dei Gessi. Si scelsero e si ristrutturarono allo scopo i locali dell'ex Stamperia Reale, al primo piano, insieme al gabinetto numismatico e alla raccolta archeologica che si faceva sempre più consistente. Per tutto l'Ottocento infatti numerosi furono gli scavi archeologici effettuati in Sicilia e i reperti recuperati vennero portati dapprincipio all'Università. Per curare questi scavi e i monumenti siciliani venne creata la Commissione delle Belle Arti. Già nel luglio del 1823 il principe di Campofranco, il già citato Luogotenente generale dell'Isola, aveva inviato al Ministro di Stato di casa Reale di Napoli una relazione[19] in cui proponeva l'istituzione di un Istituto di Belle Arti in Sicilia affinché esse potessero risorgere e rifiorire dallo stato di decadenza in cui sui trovavano e soprattutto affinché si promuovesse lo studio della pittura, della scultura e dell'architettura. Il luogotenente, grande collezionista di opere d'arte, prospettava la nascita di un Museo in cui riunire modelli, oggetti d'arte e quanto intanto si andava rinvenendo dagli scavi archeologici, un luogo in cui tali opere e reperti fossero l'oggetto di studio fondamentale per la formazione di giovani artisti, sempre se guidati da buoni maestri e se sottoposti ad un regolare corso di istruzione. Nel museo prospettato sarebbero confluiti, oltre ad alcuni duplicati di reperti provenienti da Napoli, anche i quadri, le sculture e quanto già si trovava nella galleria della Regia Università, i cui spazi si rivelavano insufficienti. Il museo non venne realizzato in tempi brevi e intanto nella sede dei Teatini i lavori per la nuova collocazione delle sculture, così come dei quadri, furono ritardati a causa della carenza di somme da destinare alla pittura delle pareti e alla costruzione dei plinti per i gessi, difficoltà lamentata dalla Commissione al Governo nel giugno del 1828. Nell'agosto dello stesso anno, in un documento inviato al Governo relativo al regolamento della Quadreria e del Museo dei Gessi, la Commissione di Pubblica Istruzione ed Educazione accennava ad un progetto per l'istituzione di un'unica Accademia di Belle Arti[20], ma la questione finì lì e si sarebbe ripresa soltanto diversi decenni dopo.

Basandoci su una pianta dell'Università risalente alla fine del 1833 (fig. 3) si legge che al piano superiore dell'edificio vi era una stanzetta che ospitava il Museo numismatico, il corridoio superiore dell'ala destra del cortile interno era destinato alle statue dei gessi e alla raccolta di stampe, una parte del piano inferiore era destinato al Museo delle Statue di marmo e agli oggetti di antichità, mentre nella parte superiore vi era la Galleria dei Quadri che terminava con una "Stanza di quadri". Sotto di essa, al piano inferiore, vi era la Scuola del Nudo. L'ala sinistra del cortile era occupata dai Padri Teatini[21]. Trovandosi a piano terra, la Scuola del Nudo aveva un ingresso indipendente da Rua Formaggi (oggi via dell'Università) nei locali dell'attuale biblioteca della Facoltà e del Circolo Sampolo, dal quale accedevano direttamente i modelli[22]. Una parte del corridoio del primo piano fu adibito a lungo come deposito di sculture in gesso, stampe e disegni. Al secondo piano, oltre alla già citata Quadreria donata dal principe di Belmonte, vi erano il Museo di Storia Naturale con diverse collezioni, non solo naturalistiche ma comprendenti anche reperti archeologici e epigrafici, il teatro anatomico in cera, i laboratori di chimica e il Gabinetto delle macchine di Fisica[23]. Durante le insurrezioni nel gennaio del 1848 una bomba danneggiò una parte della Quadreria e dei gessi. Grazie all'inventario delle opere compromesse redatto da C. Paderni, si sa che vennero rovinati, oltre ad alcuni pezzi di sculture poste su alcuni scaffali, dodici gessi: la *Venere dei Medici*, la *Venere Callipigia*, il busto di *Pallade*, *l'Ermafrodito*, il *Torso di Psiche*, il *Torso di Laocoonte*, una *Venere accovacciata*, un busto di *Apollo* e uno di un giovane, parte di un cavallo, la *Psiche* di Antonio Calì e *Ebe* di Canova[24].

Tre anni dopo il Paderni compariva col titolo di Custode Maggiore del Reale Museo di Palermo per svolgere un incarico relativo al concorso del pensionato di Belle Arti di Roma. Alla sua morte (1854), la custodia del Museo viene affidata al fratello Francesco Paderni e, dal dicembre del 1861, a Don Geatano Loforte[25]. Intanto l'Università acquistava alcune statue dagli eredi del pittore Giuseppe Velasco, due medaglieri negli anni '20 dell'Ottocento e, negli anni '60, la Raccolta etrusca Casuccini[26].

Fig. 4 - Salvatore Valenti, *Ritratto di F. Paolo Perez*, donato dall'autore nel 1891; ABA Palermo, Palazzo

Il Regio Istituto di Belle Arti

Con la cacciata dei Borboni molti artisti e intellettuali siciliani si lamentarono con Giuseppe Garibaldi sullo stato degli studi dedicati alle Belle Arti avanzando la proposta di ricostruire questi studi in una sede indipendente, secondo nuove basi e metodi moderni. In effetti, il Collegio delle Arti, facoltà che comprendeva la Scuola di Disegno, l'Accademia del Nudo, la Scultura e l'Architettura, si era praticamente smembrato[27].

Si sopperì con l'articolo n. 23 del Decreto prodittatoriale (n. 263) di G. Garibaldi dell'ottobre 1860, a firma di A. Mordini, che istituiva «a Palermo un Istituto di Belle Arti ed una Accademia di Belle Arti con Museo

e Gallerie»[28]. Nello stesso decreto veniva garantito un edificio indipendente per l'istituto e veniva fondata la Scuola d'Applicazione per Ingegneri e Architetti.

Dal 1867 al 1886 le Scuole del Disegno e del Nudo si trasferirono, compresi i gessi, nell'ex Monastero della Martorana. Nel 1867 invece la Scuola di Scultura ebbe sede nello studio di Nunzio Morello presso il Convento di Sant'Isidoro[29]. Questa dispersione tra sedi, insegnamenti e opere certo non facilitava lo studio e la formazione degli studenti che, per completare la loro istruzione artistica, dovevano recarsi altrove.

Nonostante il decreto, sta di fatto che fino al 1879, i fondi destinati al nuovo Istituto di Belle Arti vennero impiegati in altro modo. Nel novembre del 1879 infatti, grazie all'opera del nuovo Ministro della Pubblica Istruzione, il concittadino F. Paolo Perez (fig. 4), venne promulgato un secondo Real Decreto più restrittivo rispetto al precedente, relativo alla creazione di un R. Istituto di Belle Arti di Palermo.

Ancora una volta, tra i problemi da affrontare, quello dei musei: nel decreto l'Istituto di Belle Arti veniva fondato senza le annesse Gallerie. Il Museo delle Statue e la Quadreria erano già stati trasferiti nell'ex Casa dei Padri Filippini a formare il Museo Archeologico (oggi Museo Archeologico "Antonio Salinas") nel quale confluirono il museo di San Martino delle Scale e ciò che rimaneva del museo Salnitriano. Gli studenti dunque non avrebbero più avuto la possibilità di disporre in sede di tutte quelle opere d'arte che fino a qualche decennio prima erano riunite ai Teatini.

L'altro problema, fondamentale, era quello della sede: ancora nel 1881 non si sapeva se scegliere per il nuovo istituto l'ex Convento dei Padri Agostiniani al Molo, quello dei Domenicani, quello delle Vergini o quello della Martorana[30]. Nel 1883 il Municipio di Palermo, il quale doveva farsi carico della sede, accetta la proposta di permuta da parte dell'Opera Pia Fernandez, di un edificio da adibire ad infermeria presso l'Oratorio della Compagnia del Sangue di Cristo, sul piano del Papireto, in cambio di altri terreni vicini (piano Santa Rosalia). I lavori fino ad allora realizzati si limitavano al primo piano ed erano stati interrotti da parte dell'Opera a causa del terreno instabile. L'Ufficio Tecnico del Comune affidò il progetto per il completamento dell'edificio a G. Damiani Almeyda, il quale, dopo tre anni di lavori, nel 1886, lo consegnò al Commissario ministeriale G. Battista Filippo Basile[31]. Palazzo Fernandez era finalmente pronto ad ospitare il R. Istituto di Belle Arti. Per l'occasione giungevano come materiale didattico dall'Istituto di Belle Arti di Roma, per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, sedici copie in gesso tra cui le copie della *Venere di Milo*, il *Torso di Dioniso* e il *Fauno Borghese*. Nella nuova sede venivano trasferiti i gessi che si trovavano nel Convento della Martorana. Salvatore Valenti ne fu il primo direttore; egli incrementò l'Accademia con l'acquisto di grandi particolari architettonici in gesso, poi vennero comprati diversi modelli di particolari anatomici e piccole sculture. Alcuni gessi in mostra all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891 vennero in principio portati al museo archeologico e, nel 1896, donati all'Accademia dal Ministro della Pubblica Istruzione, tra questi *Carlo d'Angiò* di Arnolfo di Cambio[32].

Nel 1923, con R. decreto, l'Istituto di Belle Arti prendeva la denominazione di Accademia di Belle Arti, ad essa veniva annesso il Liceo artistico e venne aggiunta la vicina sede del cinquecentesco Palazzo Molinelli di S. Rosalia. All'inizio del 1900 giungevano in Accademia alcune parti decorative del Teatro Massimo, come il gesso del capitello di Mario Rutelli, e gessi di fregi e altri elementi di Ernesto Basile. Nella seconda metà del secolo, dopo il trasferimento del liceo che segnò una perdita per alcuni gessi rivendicati dalla scuola, l'Accademia si arricchiva di gessi come quelli originali di A. Campini o di S. Cuffaro. Attualmente risultano circa centosessanta gessi storici e ventitré gessi ad uso didattico. Numerosi sono stati gli altri artisti legati all'Accademia in tempi più recenti, tra i quali O. Tomaselli, E. M. Bergler, E. Basile, M. Rutelli, Pippo Rizzo, Guttuso, Consagra, Sanfilippo.

Dopo una serie di ulteriori acquisti e donazioni, di restauri di alcune opere, di spostamenti legati ad esigenze didattiche o di ristrutturazione di locali, nel marzo del 2015 i gessi storici della Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo sono stati finalmente riuniti a Palazzo Fernandez e riposizionati secondo l'attuale sistemazione, con l'intento di valorizzarli e renderli più fruibili sia agli studenti che ai visitatori esterni. Queste attività sono indispensabili oggi come in passato, perché i gessi storici costituiscono uno strumento didattico utile per diverse discipline e attività laboratoriali rivolte agli studenti. Esse costituiscono un'occasione in più per l'ideazione e realizzazione, da parte degli stessi studenti, di tesi, di percorsi e di prodotti didattico-divulgativi destinati a diverse tipologie di fruitori. Rispetto al passato in cui le copie in gesso assumevano un ruolo esclusivamente didattico per gli studenti interni, oggi tali azioni offrono anche la possibilità, sia agli allievi che a un pubblico più vasto, di conoscere le opere della gipsoteca in autonomia attraverso l'osservazione diretta e mediante il Web. Queste attività rappresentano quindi un ulteriore strumento per valorizzare e divulgare una parte del patrimonio storico e artistico della città.

Note

1. F. Meli, 1941, p. 12.
2. R. Graditi, 2003, p. 11. Sul modello del Salnitriano il benedettino Salvatore Maria Di Blasi organizzerà il museo di San Martino delle Scale nel 1744.
3. Graditi, cit., pp. 13,14.
4. *Ibid.*, p. 16.
5. Meli, cit., p. 14.
6. *Ibid.*, appendice I, p. 67.
7. *Ibid.*, pp. 69,70.
8. O. Cancila, 2006, pp. 150, 151.
9. Per la storia dell'Università vedi L. Sampolo, 1887, e Cancila, cit..
10. Meli, cit., pp. 37, 38.
11. A. La Ciura, 2013, p. 273.
12. In realtà le casse dovevano essere spedite nel 1818 e i reperti non si limitavano ai gessi ma avrebbero dovuto comprendere anche dipinti, pietre incise e statue. A tal proposito cfr. F. Pipitone, 2004, p. 47.
13. Pipitone, cit., pp. 49-53.
14. *Ibid.*, p. 53.
15. *Ibid.*, p. 65.
16. *Ibid.*, p. 55.
17. Il Paderni, insieme al Villareale, compila anche l'inventario della Quadreria, delle stampe e dei disegni, cfr. Pipitone, cit., p. 55.
18. La donazione comprendeva 36 quadri, più di 50 vasi, numerosi oggetti e utensili in terracotta e bronzo e reperti provenienti da Pompei. Cfr. Pipitone, cit., pp. 56-57.
19. M. C. Di Natale, 2012, p. 85.
20. Pipitone, cit., pp. 58-61.
21. Cancila, cit., pp. 70-71.
22. A. Purpura, 2007, p. 90.
23. *Ibid.*, pp. 43- 44.
24. Per la dichiarazione della descrizione dei quadri, delle stampe e dei gessi danneggiati del Paderni, vedi *Appendice Documentaria*, trascrizione di M. Cucchiara, in *Neoclassicismo...*, 2004, pp. 105-106.
25. G. Lo Iacono, C. Marconi, 2002, p. 28.
26. Meli, cit., p. 39.
27. La Ciura, cit., p. 274.
28. Meli, cit., p. 40, Appendice XXXI, p. 109.
29. La Ciura, cit., p. 274
30. Meli, cit., p. 42.
31. La Ciura, cit., p. 275.
32. *Ibid.*, pp. 281-282.

Arte contemporanea e patrimonio storico, un binomio necessario

Daniela Bigi

Il fatto che l'Accademia di Palermo abbia deciso di dedicare una cospicua energia al recupero della preziosa Gipsoteca della quale, con alterne vicende, si è dotata a partire dai primi anni dell'Ottocento, tra donazioni, legati testamentari e acquisti[1], permette di fermarsi a riflettere su alcune questioni che riguardano l'identità e il ruolo che rivestono oggi questi antichi luoghi di formazione artistica all'interno del mobile e vasto panorama dell'arte contemporanea.

La prima riflessione si lega alla fisionomia sempre più dinamica e articolata che le Istituzioni di Alta Formazione, in Italia e in alcune aree dell'Europa, stanno via via assumendo come centri propulsori di una cultura complessa, tutt'altro che slegate dal mondo reale – come è accaduto per diversi decenni nel corso del Novecento – e quotidianamente impegnate, grazie alla connessione con molteplici campi del sapere e del saper fare, nella ricerca di un equilibrio sofisticato tra una dimensione laboratoriale/progettuale e una più propriamente vocata agli studi di ambito teorico e storico.

Le accademie di belle arti sono divenute dei centri in cui il momento formativo viene strettamente coniugato con quello della produzione culturale, in un tandem all'interno del quale non importa discernere cosa derivi dal portato del corpo docente e cosa da quello del corpo discente, ma al contrario è divenuto programmatico procedere con un'operatività che veda docenti e studenti applicati in progetti condivisi e in situazioni di alto profilo. È in quei contesti che l'insegnamento e l'apprendimento estendono le proprie possibilità, trovandosi ad accogliere, inevitabilmente, quei modelli di *self-education* così spesso citati nel dibattito internazionale sulla formazione[2].

All'Accademia di Palermo, la dedizione prodigata nel recupero della Gipsoteca è stata preceduta da un identico atto conservativo e di valorizzazione rivolto dapprima alla Biblioteca, con la ricomposizione del Fondo storico e l'ingente acquisizione di titoli recenti, e successivamente all'Archivio storico. Tre passaggi determinanti per comprendere cosa è divenuta, oggi, un'Accademia di Belle Arti, un luogo dove l'apertura ai nuovi saperi, che derivano per la maggior parte da una matrice tecnologica, poggia sulla salvaguardia e sul rilancio del proprio patrimonio storico, in un connubio che va ancora approfondito e modulato, ma che di certo si profila come una risposta concreta al tecnopolio imperante.

Restituire dignità e centralità di ricerca alla Gipsoteca, così come è avvenuto per la Biblioteca e per l'Archivio (e come si farà prossimamente per il resto del patrimonio, costituito da disegni, stampe, bronzi, terrecotte e dipinti) significa voler andare a rileggere la propria storia di istituzione e, in quanto tale, capire in che senso essa sia stata espressione della storia di un territorio; leggere tra le righe delle acquisizioni condotte lungo il tempo significa rintracciare il susseguirsi delle proiezioni ideali riferibili non solo ai fondamenti dell'insegnamento di una o più discipline, ma alla visione del mondo che sottendeva e intendeva orientare quelle discipline. Ogni biblioteca, così come ogni archivio, ogni gipsoteca – e il discorso riguarda qualsiasi collezione pubblica o privata di beni materiali o immateriali – sono, come è ben noto, dispositivi di interpretazione della realtà e, come tali, esprimono le configurazioni di senso di chi ne è stato committente o ordinatore. Andare a fondo tra queste pieghe costringe ad interrogarsi sul proprio passato, il che non può rappresentare un mero esercizio erudito, o di pratica storiografica, ma deve diventare un passaggio indispensabile per la costruzione di un'identità credibile come luogo di produzione di cultura contemporanea.

La questione del rapporto tra passato presente e futuro è tutt'altro che risolta in questa nostra fase storica, anzi, potremmo dire che è tutta da riscrivere, e parlare di affondo nella storia mentre si pensa al contemporaneo è tutt'altro che ovvio.

Come leggere, dal mondo dell'arte contemporanea, un intervento di recupero della gipsoteca all'interno di un'accademia? Fino a una quindicina di anni fa, un atto di questa natura sarebbe stato letto sotto una luce molto diversa rispetto a quella che oggi lo illumina, sarebbe stato rubricato nella categoria degli "atti amministrativi dovuti", inventariato tutt'al più tra le pratiche virtuose di amministratori diligenti, tra l'indifferenza dei più.

La sbandata tecnologica che negli anni Novanta sembrava aver pervaso ogni angolo della cultura ha rischiato di infliggere il colpo di grazia alle istituzioni accademiche, già tradizionalmente contestate a partire dai primi del secolo (non credo sia necessario ripercorrere la sequenza di insulti presenti nei manifesti futuristi e più in generale nella pubblicistica delle avanguardie, oppure, prima ancora, rammentare il

Accademia di Belle Arti di Palermo, una delle sale della gipsoteca, Palazzo Fernandez, I° piano

disprezzo tardo ottocentesco maturato negli ambiti più avanzati della cultura internazionale). La pervasività di quella visione tecnocentrata aveva relegato le accademie nell'angolo buio e marginale della attardata trasmissione di saperi obsoleti, inducendo la maggior parte di questi luoghi dell'alta formazione artistica a rinnegare i propri contenuti per assecondare le nuove esigenze di competitività espresse dal mondo professionale globalizzato. Una sorta di furia innovatrice che sembrava dover spazzare via definitivamente secoli di sapienza manuale, di tecniche artigianali oltre che di pensiero progettuale. In quel contesto, il recupero di una gipsoteca avrebbe confermato l'obsolescenza di un'istituzione incapace di rispondere alle "sfide" di un mondo cambiato.

Di fatto, nel volgere di poche stagioni, complice sicuramente la profonda crisi di modelli culturali oltre che di risorse economiche che si è abbattuta sull'Occidente, quella visione di stampo tecnocratico ha perso molto del proprio appeal. E non è necessario aver letto il sociologo americano Richard Sennett, o l'intellettuale francese Serge Latouche, per capire che l'*uomo artigiano* sta tornando a popolare gli orizzonti collettivi non solo in termini di risposta economica ma fondamentalmente come necessità esistenziale[3].

È divenuto lampante per tutti, così come già lo era stato negli anni Settanta ma poi curiosamente dimenticato, che la risposta alla crisi andasse cercata altrove, in una direzione distante da quella corrente.

In ambito artistico internazionale, la *ricerca delle risposte* è cominciata con l'occuparsi di formazione anche in quei settori nei quali per anni era stata ignorata, o comunque relegata all'ambito pedagogico della didattica museale. Mi riferisco proprio ai musei, anch'essi colpiti da una severa crisi di ruolo e di prospettive. È dentro i musei, e soprattutto tra i curatori, e in seconda istanza tra gli artisti, che verso la metà degli anni Zero si comincia a parlare sempre più spesso di *Educational Turn*[4], di svolta educativa, vedendo nell'ambito della formazione, nei luoghi e nelle possibilità infinite offerte dalla formazione, una risorsa eccellente dalla quale ripartire per discutere non solo questioni interne all'arte, alle sue istituzioni, ai suoi protagonisti, ma soprattutto le potenziali ricadute di tutto questo nel terreno del sociale, di cui i musei, da una certa fase storica in poi, hanno cominciato a farsi carico sempre più sensibilmente, soprattutto in Europa. E non è certo un caso che un progetto molto impegnativo realizzato al Van Abbemuseum di Eindhoven nel 2006 titolasse proprio *Academy*[5].

L'Accademia, negli anni in cui si dibatteva dell'*Educational Turn*, diveniva metafora del libero esercizio della creatività, della sperimentazione di forme e di idee, della formulazione di un pensiero libero, capace di contemplare anche l'errore, una risorsa formidabile in qualsiasi percorso di crescita e di ricerca e, invece, sempre più esorcizzato nei robotici modelli imposti all'esistenza contemporanea.

I musei volevano diventare luoghi di formazione *strictu sensu* (in senso più ampio lo sono sempre stati, ovviamente) e mutuare dalla pratica d'accademia una prospettiva dalla quale rilanciare nuove modalità operative e di ricerca.

Questo contribuisce a testimoniare come i luoghi della formazione artistica rappresentino oggi, a dispetto del passato, dei centri di elaborazione culturale nevralgici, perché proprio attraverso l'educazione passa la costruzione di nuovi modelli, ovvero di nuove visioni del mondo, di cui l'arte può essere incubatore quando non addirittura motore, così come tutta la dimensione del pensiero. Ma questa centralità progettuale, dentro una storia che non è più "vertebrata"[6], ovvero non più sostenuta da quelle spinte utopiche che hanno motivato l'agire umano per circa due secoli, va tarata su nuove necessità e su nuovi orizzonti temporali, va intrisa di pensiero critico, va innervata della consapevolezza sviluppata in ambito decostruzionista, o nei tavoli di lavoro dell'*Institutional Critique*, altrimenti rischia di rimanere intrappolata in una strumentalizzazione celata dietro l'ancòra lusinghiera chimera dell'innovazione o, per dirla con una parola cara all'Ottocento e al Novecento, del progresso.

È in un momento storico così delicato che un'accademia di belle arti può lavorare, come di fatto fa, alla formulazione di una visione del mondo *divergente*[7], promuovendo, attraverso la ricerca e attraverso il fare, dei percorsi di alterità.

La valorizzazione di una gipsoteca, la concentrazione sul patrimonio storico, possono giocare, in questo scenario, un ruolo del tutto inedito. E questo va molto oltre *l'Educational Turn*, che seppure ha riportato la necessaria attenzione sul valore e i metodi dell'educazione trasformandoli in contenuti tematici su cui impostare le pratiche curatoriali, le strategie museali, l'arte stessa, di fatto ha continuato a muoversi su quel terreno sdrucciolevole, quando non proprio franoso, che ha privilegiato le strategie discorsive rispetto al pensiero dell'opera e alla costituzione dell'opera. L'azione di salvaguardia e di studio di una gipsoteca, che da un certo tipo di orizzonti potrebbe semplicisticamente essere liquidato come il seme di un ipotetico *ritorno all'ordine*, con il tabù che questo riferimento porta con sé, può diventare invece momento simbolico per ragionare su un ampliamento, e non una riduzione, delle pratiche artistiche contemporanee, ma soprattutto un ampliamento del pensiero dell'arte.

Nel corso del Novecento, il costante e necessario susseguirsi di istanze contestatrici, di sperimentazioni utopistiche, di slanci antiumanisti e pratiche decostruzioniste, ha ripetutamente messo in discussione i luoghi della formazione e della conservazione, le accademie e i musei, simboli per eccellenza del sapere/potere. E le accademie in particolare, con quel loro bagaglio polveroso di gessi, calchi, lastre incisorie, libri antichi, vecchi strumenti, tecniche vetuste hanno rappresentato per decenni il concentrato di quella cultura conservatrice e miope contro la quale si sono scagliati, generazione dopo generazione, gli artisti e gli intellettuali del XX secolo. Ma questa lunga battaglia non è stata combattuta invano. I frutti di un secolo corrosivo sono davanti ai nostri occhi, formano le nostre stesse coscienze. Questo non significa però che si debbano perpetuare *ad libitum* le stesse modalità e gli stessi assunti, che per altro, paradossalmente, il tardo capitalismo è riuscito ad assorbire, a far propri, piegandoli alle sue mire totalitarie.

Non può sfuggire la necessità espressa dalle nuove generazioni di riallacciarsi alla storia, di poter beneficiare del confronto con la memoria. Il recupero di una gipsoteca, oggi, assume un valore simbolico, oltre che storico, precipuo.

Mai come in questi ultimi anni i laboratori in cui si insegnano le tecniche tradizionali sono diventati centrali nel quotidiano degli studenti. Mai, negli ultimi venti anni, sono stati così frequentati i corsi in cui si lavora con le mani, in cui si studiano i comportamenti dei materiali, in cui si usano strumentazioni e metodi della tradizione. Tornano spesso nelle aule di laboratorio addirittura alcuni ex studenti per apprendere processi e tecniche sui quali nel percorso curriculare non si erano soffermati. E se allarghiamo lo sguardo alla scena artistica internazionale, apparirà chiaro come attraverso mezzi espressivi anche molto diversi si stia ragionando sulla necessità di riappropriarsi di qualcosa che si è perso, o si è in procinto di perdere.

Il senso della perdita, che abita molti lavori recenti, si mescola però al desiderio di interrogare le forme del passato, di *volgere gli occhi indietro*[8]. È un'istanza forte, precisa, che si respira soprattutto in Europa, quella *vecchia* Europa la cui storia, ad un certo punto del XX secolo, mentre si traghettava oltreoceano verso il nuovo con addosso lo sgomento per l'orrore massimo cui si era assistito, diveniva così ingombrante, così stantia.

Quella storia, anzi quella «trama di storie»[9], risulta necessaria. I giovani, ancora incapaci di capire come realmente procedere, hanno chiaro il desiderio di recuperare la perdita. Proprio loro, che vivono sulla propria pelle la desertificazione del futuro, hanno capito che per immaginare una nuova vegetazione possibile nel deserto non è sufficiente la tecnologia avanzata, occorre il nutrimento di quel sapere millenario di cui sono stati privati e che intendono riscoprire.

Ancora nei secondi anni Novanta, al divampare della febbre tecnologica e delle immagini *liquide*, si assisteva all'estremizzazione di quel pragmatismo di marca americana che esauriva nel presente dell'azione i destini e il senso di ogni fare. La concentrazione era fissata tutta sul presente, in una orizzontalità che, del passato o del futuro, poteva al massimo consumare qualche icona, svuotata di qualsiasi reale portato concettuale, in quel grande mix che la degenerazione del postmoderno ad un certo punto aveva assunto come vessillo.

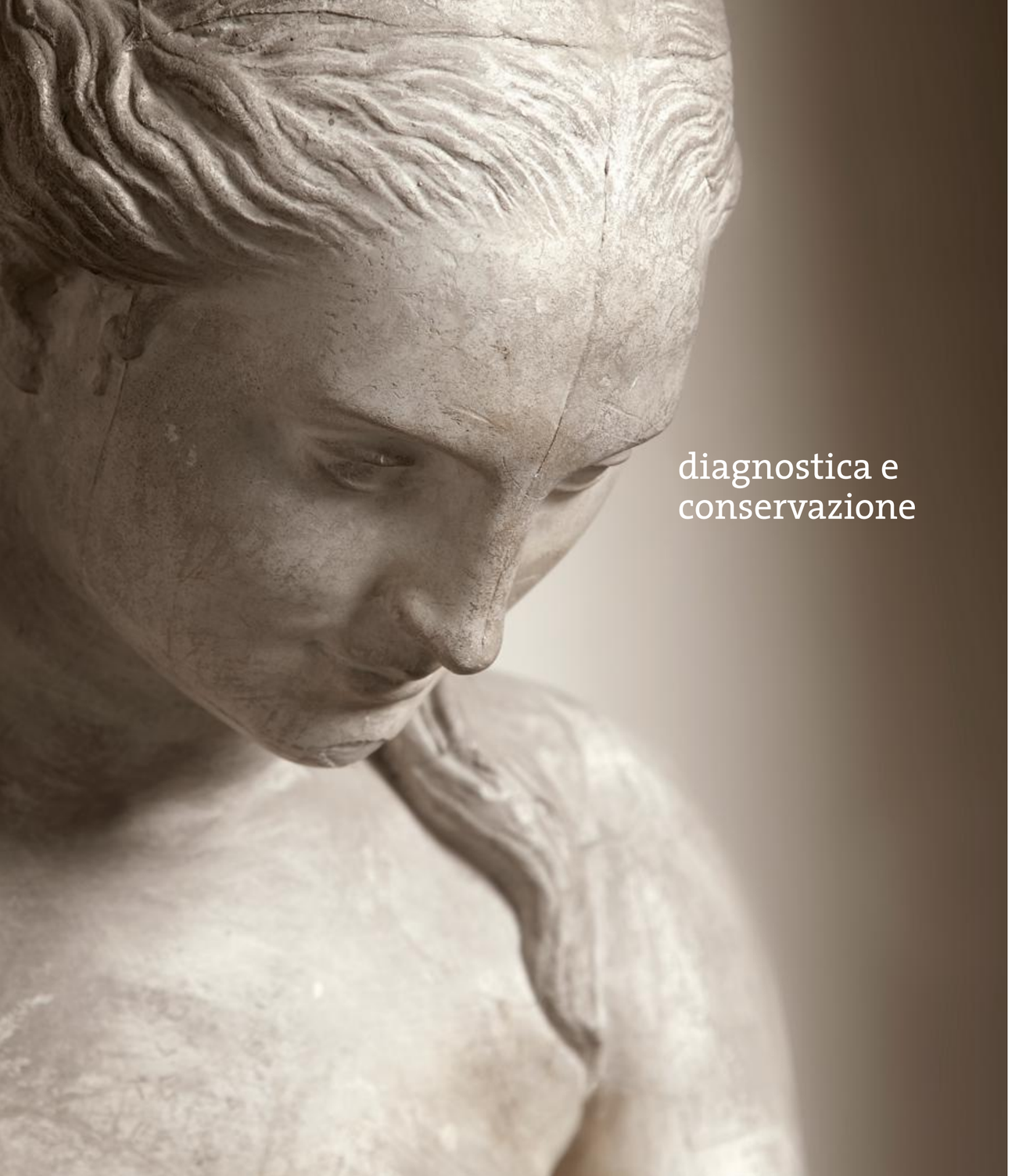
Oggi il panorama è più chiaro, forse perché le condizioni generali in questi venti anni sono precipitate.

Sarebbe fin troppo facile ascrivere l'interesse che i giovani artisti provano oggi per il passato – quello secolarmente distante ma anche quello recente, di qualche decade fa – a un inevitabile e prevedibile desiderio di rifugiarsi nei lidi rassicuranti della tradizione. Non penso si possa trattare di una semplice attitudine revivalistica. O di una tendenza che possa velocemente esaurirsi e perdersi tra le tante che ormai si avvicendano spasmodicamente nella *giostra* del sistema dell'arte. Molto dipenderà dalla velocità e dalla violenza con la quale, semmai, tale interesse potrebbe essere represso, soffocato. Il gioco è molto più delicato e importante di quanto non si voglia, o possa, ancora riconoscere.

La portata della rilettura della storia, delle storie, è ancora imponderabile. Le accademie possono rappresentare un luogo assolutamente nevralgico per questa partita.

Note

1. Prima che in questo volume, una ricostruzione degli atti formali e delle conseguenti acquisizioni che hanno permesso la costituzione della Gipsoteca dell'Accademia di Palermo è stata pubblicata nel volume G. Cassese (a cura di), *Accademie/ Patrimoni*…2013, a firma di Angela La Ciura.
2. Vengono in mente innanzitutto il progetto di Free International University al quale lavorò alacremente Joseph Beuys e, prima ancora, i metodi sperimentali di Bazon Brock, tra gli anni Sessanta e Settanta, o, in Ungheria, dell'architetto, artista e filosofo Miklós Erdély. E su questa strada si possono menzionare le molte *free universities* fiorite negli ultimi anni nell'Est europeo oltre che in ambito americano.
3. Mi riferisco in particolare al testo di R. Sennett, 2013 e ai tanti saggi di Serge Latouche sulla decrescita felice, tra i quali, in particolare: S. Latouche, 2007 o Id., 2011.
4. Sulla questione dell'Educational Turn si vedano in particolare: P. O'Neill, M. Wilson, 2010; J. Rancière,1991; N. Sternfeld, 2010; I. Rogoff, 2008; F. Allen, 2011.
5. *Academy* è un progetto svoltosi al Van Abbemuseum di Eindhoven tra settembre e novembre 2006, incentrato su una riflessione intorno al potenziale dell' "Accademia" nella società. È stato articolato attraverso una serie di mostre internazionali, di progetti e di eventi promossi da Siemens Arts Program e realizzati nella collaborazione tra diverse istituzioni: il Kunstverein di Amburgo, il Department of Visual Cultures del Goldsmiths College a Londra, il Museum van Hedendaagse Kunst di Antwerpen, e il Van Abbemuseum di Eindhoven.
6. L'immagine è di Bodei, in R. Bodei, 2004, p. 20.
7. Il primo a parlare di pensiero divergente, in alternativa al pensiero convergente, fu Guilford negli anni Cinquanta. Cfr. J. P. Guilford, *Creativity*, in "American Psychologist", vol. 5, Issue 9, September 1950, pp. 444-454.
8. *Rivolgere gli occhi indietro verso la storia* è il titolo di un'opera di Francesco Vezzoli presentata nel 2016 presso il Museion di Bolzano all'interno della prima antologica sul suo lavoro curata da Letizia Ragaglia, dal titolo *Museo Museion*. Vezzoli, uno degli artisti italiani mid-career più stimati nel mondo, che per oltre un decennio si è concentrato, con i suoi video e i suoi ricami, nell'indagare il mondo delle star cinematografiche e televisive, da qualche anno ha cominciato ad introdurre calchi o sculture antiche all'interno delle sue installazioni, spostando esplicitamente la riflessione sul terreno del rapporto con l'antico.
9. Cfr. F. Rella, 2004, pp. 113-121.



diagnostica e
conservazione

Il lungo recupero della gipsoteca (1972-2015)

Salvatore Rizzuti

Quando, nel 1972, mi sono iscritto al Corso di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, frequentando il corso di Tecniche del marmo tenuto dal prof. Antonino Lo Piccolo, non ho potuto fare a meno di notare con quanta dedizione egli si dedicasse alla cura e al "restauro" dei gessi storici. Ancora a quel tempo quei gessi mantenevano la funzione originaria per cui erano nati, una funzione didattica che consentiva agli allievi di studiarli esercitandosi sia nel disegno che nella modellazione. In molte occasioni ho avuto modo, così, di collaborare con il prof. Lo Piccolo al "restauro" di quei gessi, non soltanto apprendendo una tecnica, ma soprattutto entrando in strettissimo contatto con la grande scultura del passato e comprendendone meglio il valore, nonostante si trattasse solo di semplici riproduzioni. Quella esperienza mi ha sensibilizzato a tal punto che nel 1980, divenuto docente di Scultura, ho continuato quel lavoro di "restauro" dei gessi, anche perché "fuori moda" in quel tempo.

Nel 2000, con l'avvio del restauro di Palazzo Fernandez, sede storica dell'Accademia fin dalla sua fondazione, mi è stato affidato l'incarico di sovrintendere al trasloco dei gessi presso la sede temporanea dei Mulini Virga, dove era stata trasferita anche la cattedra di Scultura. Il trasloco è stato un inevitabile trauma per le opere, tante delle quali erano già in condizioni precarie. Per tale ragione, sia durante la loro permanenza in quella sede, sia dopo il loro ritorno a Palazzo Fernandez, ho dovuto intensificare gli interventi di restauro, avvalendomi anche della collaborazione di alcuni allievi. Tutti i miei interventi di "restauro" si sono concentrati soprattutto sul consolidamento strutturale e sulla ricostruzione di alcune parti mancanti. L'aspetto strutturale è stato quello più drammatico, poiché la maggior parte dei gessi, soprattutto quelli più antichi, sono stati realizzati pieni, dunque pesanti e maggiormente soggetti alla rottura rispetto all'oscillazione di quanto non lo siano quelli realizzati cavi, come si fa nel tempo attuale. Dei restauri effettuati fino al 1993, anche quelli eseguiti dal prof. Lo Piccolo, non esiste purtroppo alcuna documentazione, né descrittiva né fotografica. È dal 1994 in poi che ho potuto sistematicamente documentare gli interventi con una scheda tecnica, corredata di immagini fotografiche.

Nel 2000 avevo assegnato a una mia allieva, Tindara Martella, una tesi di diploma accademico proprio sulla gipsoteca storica dell'Accademia di Palermo. Martella fece un'ottima ricerca d'archivio, ricostruendo le vicende storiche dei gessi, buona parte dei quali entrati in possesso dell'Accademia già nel terzo decennio dell'800, cioè quando si chiamava ancora Accademia del Nudo e vi insegnava Scultura Valerio Villareale. Grazie allo stimolo di quella tesi ho potuto anche stilare una prima catalogazione dei gessi (151 in totale), numerandoli in ordine di acquisizione da parte dell'Accademia. È questo l'input che ha dato maggiore consapevolezza di un patrimonio di grande interesse, un'autentica gipsoteca alla quale prestare la massima attenzione e la massima cura. Infatti, nel 2004, una volta riportati nella sede storica di Palazzo Fernandez, i gessi non sono più stati disposti alla rinfusa come prima, ma con un certo criterio espositivo. Una parte cospicua della gipsoteca è composta dai calchi di elementi architettonici di monumenti palermitani, realizzati sia in occasione dell'Esposizione Nazionale, svoltasi a Palermo nel 1891-92, sia durante il periodo Liberty.

Questi gessi, di grandi dimensioni, non sono stati mai spostati dalle pareti a cui sono fissati fin dalla fine dell'800, nemmeno durante il restauro di Palazzo Fernandez svoltosi dal 2000 al 2004, e rappresentano un patrimonio prestigioso e unico nel suo genere. L'Accademia di Palermo ha anche il privilegio di possedere ben quattordici opere originali in gesso di Archimede Campini, docente di Scultura nella stessa Accademia negli anni '40 del secolo scorso. Come è risaputo, nel XVI secolo le grandi scoperte archeologiche portarono alla luce la statuaria antica, di cui fin da subito furono realizzate sia le copie in marmo, per il prestigio di principi e regnanti europei, che i calchi in gesso, finalizzati alla didattica nelle nascenti Accademie d'arte. Con la svolta epocale del "sessantotto", anche la didattica nelle Accademie subì un cambiamento radicale, e le centinaia di calchi riproducenti le opere del passato, sui quali si erano formate generazioni di artisti, furono considerate di colpo ingombranti e obsolete, simboli per eccellenza del dispregiativo "accademismo": prevalse la stolta convinzione che l'albero poteva crescere anche senza le radici. Conseguentemente, nella maggior parte delle Accademie i calchi in gesso caddero nell'oblio e nell'abbandono; in alcune, come quella di Palermo, seppure non più utilizzati a scopo didattico, rimasero comunque e per fortuna custoditi, anche se ormai svuotati di valore e di interesse. Solo chi, come me e pochi altri, crede ancora che gli alberi crescano con le radici, ha mantenuto un interesse, ed è questa la ragione per cui mi sono impegnato a "accudirli" come meglio ho potuto per più di un quarantennio. La storia sedimenta e tanti valori, caduti in disgrazia, prima o poi riaffiorano. Ed ecco che quei gessi, nati in tempi lontani, riconquistano adesso il valore e l'interesse negati per decenni, divenendo patrimonio storico da custodire e mantenere in vita come bene culturale e artistico di tutti. Questo progetto, fortemente voluto e promosso da una Direzione e da un gruppo di lavoro di persone illuminate, ne è la dimostrazione.

Apollo del Belvedere
I cocci della testa sono stati riassemblati e le parti mancanti sono state riconfigurate ex novo con forme semplici sottolivellate di un paio di millimetri

Perseo trionfante
Sono state eseguite l'imperniatura e la tassellatura fra i pezzi, realizzando un'armatura metallica inglobata in essa e saldata alla struttura delle gambe

Gladiatore Borghese
L'opera presentava metà della base e l'arto sinistro, circa a metà coscia, letteralmente staccati e altre rotture nella caviglia del piede sinistro. Tutte le parti sono state rinsaldate con imperniature di aste filettate zincate

Problematiche conservative

Indagini di diagnostica e interventi di pulitura

Sophie Bonetti, Ambra Giordano, Maria Luisa Saladino, Giuseppe Traina

Introduzione

Lo studio delle problematiche conservative, coadiuvato dal supporto scientifico per la parte di diagnostica, è stato fondamentale per la conoscenza dei manufatti in gesso, sia come caratterizzazione tecnica degli stessi gessi che come studio degli aspetti conservativi, contribuendo da un lato a ricostruire le vicissitudine storiche dei singoli pezzi, dall'altro alla sperimentazione e messa a punto di approcci metodologici innovativi. Per questo motivo sono state scelte quattro opere con tipologie differenziate di degrado che fossero rappresentative della condizione della maggior parte dei gessi. Prima di descrivere l'approccio metodologico utilizzato nell'ambito di questo progetto e di riportare brevemente i risultati, per una migliore comprensione delle scelte effettuate, è indispensabile riportare un breve excursus sulle tecniche di realizzazione delle opere in gesso, sulle tipologie di degrado da cui sono affette nonché sulle principali problematiche conservative.

Tecniche di realizzazione delle opere in gesso e loro degrado

Le opere oggetto di studio sono principalmente sculture a tutto tondo e bassorilievi dell'800 e del primo '900, ottenute con la tecnica tradizionale dei calchi a tasselli con gesso da presa: sull'opera da riprodurre, che poteva essere in qualunque materiale, venivano create delle "sezioni" ideali su cui applicare il gesso in modo che i tasselli così ottenuti fossero di facile estrazione. Il gesso, applicato semi-liquido, solidificandosi rapidamente, veniva rifinito in spessori uniformi e dotato di "chiamate" cioè incastri maschio-femmina per ancorare i tasselli gli uni agli altri e con la loro controforma esterna, una gettata di gesso che veniva applicata esternamente su tutto l'insieme dei tasselli, che serviva a tenerli insieme, chiamata "camicia".

I tasselli, essendo rigidi, non dovevano trovare ostacoli nella loro rimozione dall'opera, ed in caso di sottosquadri o parti nascoste, cioè di parti interne dovevano essere creati tasselli tanto più piccoli quanto più minuto era il sottosquadro da riprodurre.

Naturalmente per estrarre i tasselli di gesso dalle opere in fase di calcatura era necessario applicare delle sostanze "distaccanti" che ne agevolassero il distacco. Si utilizzavano più strati di saponi di potassa e olii o grasso animale: per le opere in gesso, lo strato di sostanza distaccante era massiccio, altrimenti il gesso dei tasselli, senza l'opportuno strato separatore, si sarebbe facilmente ancorato al gesso delle superfici da riprodurre.

Questo spiega come i marmi più noti e riprodotti, da quelli dell'antichità classica alle opere Rinascimentali, sono stati macchiati in maniera indelebile dalle operazioni di calcatura, avvenute già a partire dal XVI secolo.

I materiali oleosi venivano applicati sulla superficie da calcare per separare i tasselli tra di loro e dalla rispettiva "camicia" esterna. Una volta che l'operazione di calcatura era conclusa, si rimuoveva per prima la "camicia" cioè il guscio esterno che poteva essere in due o più valve e, successivamente, si estraevano uno ad uno i tasselli che venivano ricollocati al loro posto entro la "camicia". A questo punto era pronto il negativo dell'opera, formato da un numero variabile di tasselli, tenuti insieme dalla controforma esterna: dopo aver opportunamente trattato la superficie con i distaccanti si cominciava con la realizzazione del calco: si applicava il gesso liquido con varie tecniche fino a creare lo spessore desiderato. A seconda della forma da riprodurre, cioè bassorilievo o scultura a tutto tondo, vi erano vari modi per applicare il gesso: spennellatura, spatola, colaggio. Sempre a seconda delle dimensioni e forme, spesso il gesso veniva "armato" con l'inserimento di tela, strutture metalliche, barre, reti. Una volta che il gesso aveva fatto presa si apriva il "guscio" della controforma e si staccavano i tasselli, liberando così l'opera in gesso. Eventuali linee di commettitura tra i tasselli venivano eliminati successivamente, e la superficie veniva di norma "patinata". Concluso l'excursus sulle tecniche di realizzazione dei gessi e tipologie di degradi strutturali, è necessario affrontare l'aspetto dei trattamenti superficiali.

Anche in questo caso si rileva come la tecnica di trattamento della superficie dei singoli esemplari abbia inciso sulla loro conservazione: per esempio un'opera rifinita nelle parti piane con raspe a tratto incrociato può determinare un diverso accumulo della polvere, che si accumula maggiormente nei solchi incisi, come nel calco della *Fortezza* di Serpotta.

Essendo il gesso un materiale fortemente poroso ed igroscopico, se la superficie non viene "protetta" con una patina, che può essere trasparente o leggermente pigmentata, rischia in breve tempo di ingrigirsi per l'accumulo di particellato atmosferico, la semplice polvere. La cosiddetta patina o trattamento superficiale consisteva nell'applicazione

Fig.1 - Calco da Valerio Villareale, *Psiche*; dettaglio della superficie che evidenzia minimo spessore del gesso, ABA Palermo

di una sostanza protettiva, di solito cere o oli o trattamenti a base di saponi, per rendere più durevole, in qualche modo impermeabilizzare la superficie dei gessi. Non solo il tipo di patina ma anche lo spessore della superficie, la quantità dei tasselli impiegati, gli attrezzi impiegati per la nettatura o rifinitura dell'opera influiscono sulla loro conservazione.

Presso l'Accademia di Palermo si trova un'ampia casistica di superfici: tra i gessi lasciati senza protezione ve ne sono di più bianchi o più grigi o giallognoli a seconda del tipo di gesso e delle impurità in esso presenti, tra quelli patinati vi sono esemplari più recenti con finiture lucide e trasparenti e sculture antiche con vari strati di protettivi applicati nel tempo, che appaiono assai scuriti e maculati con tonalità dall'ocra al grigio/marrone (si veda la scheda dell'*Apollo del Belvedere*).

In generale, in assenza di trattamenti protettivi si ha il massimo della porosità e quindi la massima assorbenza di ogni singola particella di sporco che vi si deposita, mentre in presenza di patine ben conservate si ha la minima porosità.

In mezzo vi è tutta una gamma di superfici, risultato del sovrapporsi di patine originali e successivi trattamenti cui si aggiungono ingrigimenti dovuti ad accumuli di polvere.

Non va tralasciato un altro frequentissimo trattamento cui sono stati sottoposti i gessi: lo scialbo.

Il ridipingere, con tempere di varia natura, le superfici in gesso per mascherare macchie e imperfezioni, o semplicemente per "nascondere" patine di sporco era prassi comune, specie per i gessi storicizzati.

Aspetti conservativi

Le specifiche caratteristiche delle opere in gesso, morfologia, tridimensionalità, colore bianco, porosità e spiccata igroscopicità, scarsa resistenza meccanica, rendono la superficie di questi manufatti una trappola naturale per lo sporco, risultando estremamente delicata e facilmente alterabile anche con piccole quantità di particolato.

Il particolato è l'inquinante che oggi è considerato di maggiore impatto nelle aree urbane ed è composto da tutte quelle particelle solide e liquide disperse nell'atmosfera, con un diametro compreso tra qualche nanometro fino a decine/centinaia di micrometri (cioè da miliardesimi di metro a mezzo millimetro).

Le particelle (alcune più piccole della lunghezza d'onda della luce) diffondono nell'aria fino al contatto con una superficie a causa dei campi gravitazionali, elettrici e da gradienti termici. Quando le forze attrattive superano l'inerzia che mantiene in aria le particelle, queste si depositano.

Dopo la deposizione iniziale, inoltre, il legame tra la sporcizia e la superficie può essere rafforzato da:

-forze meccaniche che aumentano l'adesione dello sporco alla superficie, per esempio sfregamento, manipolazioni o bloccaggio;

-deposizione di liquidi a causa di condensa, capace di bagnare sia i particolati che la superficie dell'opera incollandoli e solidificandoli;

-fenomeni di agglomerazione, attività cristallina o crescita biologica; Ne consegue che la natura della formazione di pellicole di sporcizia dipende da:

- presenza di inquinanti che impattano sulla superficie;

Fig. 2-Calco da Michelangelo, *Tondo Pitti*; particolare dell'armatura in ferro, ABA Palermo

- tendenza della superficie del manufatto a mantenere inquinanti, ad esempio per la sua adesività, polarità, struttura, permeabilità e in generale, per la sua capacità di reagire chimicamente con lo sporco;
- condizioni ambientali che possono favorire la deposizione, ad esempio differenze di temperatura che inducono la migrazione dell'aria calda facendola impattare su di una superficie fredda e campi elettrici/elettrostatici che inducono le particelle a polarizzarsi e quindi ad essere attratte, da cariche opposte, sulla superficie dell'opera. Anche gli interventi di restauro che possono essersi succeduti nel tempo collaborano a modificare lo sporco rendendolo in alcuni casi più tenace.

Proprio l'elevata porosità e igroscopicità dei gessi sono responsabili della loro spiccata tendenza a trattenere la polvere.

La porosità è generata dalla rapida evaporazione dell'acqua presente nell'impasto in fase di realizzazione dell'opera. Ad evaporazione terminata, all'interno del materiale asciutto restano microvuoti (spazi una volta occupati dall'acqua) microscopicamente visibili sulla superficie come pori. Il contenuto di acqua nell'impasto può variare dal 65% in peso della polvere fino all'85% e con questo la porosità. La caratteristica igroscopicità del materiale, dovuta al solfato di calcio, fa sì che in ambienti con elevata Umidità Relativa (UR) possano verificarsi fenomeni di solubilizzazione del solfato di calcio con conseguente disgregazione del materiale per azione indiretta dell'acqua sugli elementi interni, come il ferro, il legno e/o la tela, utilizzati come strutture di sostegno.

Problematiche conservative delle opere della Gipsoteca

Da un punto di vista strettamente tecnico, due sono le caratteristiche che interessano ai fini della creazione di un valido approccio metodologico per il restauro: tecnica di realizzazione dei gessi e finitura o patinatura delle superfici.

L'aspetto attuale delle opere dipende in parte da questi due aspetti precipui: la tecnica di realizzazione impiegata, ma anche le vicende conservative subite dai gessi, per esempio spostamenti, smontaggi e rimontaggi in diverse sedi e trattamenti di "manutenzione" pregressi.

Anche se ciò non è immediatamente percepibile dall'osservatore, la tipologia di realizzazione dei gessi, all'interno dell'Accademia di Palermo, è alquanto vasta: alcuni dei gessi più antichi, di notevoli dimensioni, sono pieni, cioè il calco in negativo è stato interamente riempito di gesso. La maggior parte sono cavi, per renderli più leggeri quindi maneggevoli, alcuni con pareti molto sottili; altri presentano un'armatura all'interno. Ognuna di queste tipologie di tecnica impiegata ha dato luogo nel tempo a degradi diversi. Sono presenti lesioni o fratture, mancanze di parti strutturali come teste, arti, dita o porzioni di panneggi, buchi nel caso di spessori sottili, come ad esempio in un'opera con gesso applicato molto liquido e spessori ridotti, la *Psiche* di Valerio Villareale (fig.1), o lesioni dovute all'alterazione delle armature.

In caso di sollecitazioni meccaniche, un'armatura in ferro risulta molto più' tenace che non il gesso che la ingloba ed, avendo i due materiali diversi coefficienti di elasticità è più facile che, in presenza di sollecitazioni meccaniche un gesso si spacchi o si danneggi in prossimità di un ferro, come si nota nel *Tondo Pitti* (fig. 2).

La diversa provenienza, da acquisizioni ottocentesche a donazioni di scultori o di privati, implica già in partenza una differenziazione anche in termini di finitura: le opere calcate nei musei e donate dai Borboni alle istituzioni cittadine (dapprima Regia Università poi Accademia di Palermo) per esempio, essendo già nate con l'intento di opere didattiche, cioè destinate ai corsi di disegno e di scultura, sono più' facilmente state oggetto di patinatura per una più prolungata conservazione nel tempo. Le opere donate da scultori che sono spesso stati docenti o direttori di Accademia, come Villareale o Campini, sono prive di qualsiasi "protezione" superficiale essendo nate come bozzetti per poi realizzare l'opera finita in altro materiale, e non con finalità didattiche. A questa prima macro differenziazione tra opere con patine o finiture ed opere lasciate "al naturale" va aggiunta un'altra osservazione. Le opere che presentano patinature, a seconda della loro età, si presentano più o meno scurite. Più la superficie del gesso è scabra ed irregolare, maggiormente assorbe la polvere di conseguenza aumenta lo scurimento. Non a caso infatti, facendo un primo confronto visivo su alcune opere dell'Accademia, si nota immediatamente

Fig.3 - Calco da Donatello, *Testa di cavallo*; dettaglio dei profondi graffi sulla superficie

che quelle con patinature compatte, ove la superficie risulta quasi impermeabilizzata, risultano in uno stato di conservazione decisamente migliore rispetto ad altre opere lasciate "al naturale" poiché la polvere non viene così facilmente assorbita (si veda la scheda di diagnostica sull'*Allegoria della Sicilia* di Campini, dove il gesso, non patinato, ha assorbito un massiccio strato di polvere). Spesso i gessi maggiormente utilizzati a scopo didattico, manipolati con frequenza, sono stati rimaneggiati o trattati a più riprese, di fatto i più' antichi sono senz'altro i più' macchiati. Sotto il profilo meramente conservativo bisogna infatti distinguere tra lo stato della superficie e l'integrità strutturale di un manufatto; quest'ultima riguarda la struttura portante dell'opera ed è strettamente correlata alla tecnica di realizzazione.

Si può constatare che le opere che sono state "esposte" al pubblico, ma non musealizzate, per esempio in ambienti tipici delle Accademie e Istituti d'Arte, sono sovente danneggiate da piccole o grandi scheggiature o mancanze, dovute per lo più' a danni antropici, o a urti meccanici avvenuti durante la movimentazione. La movimentazione di grosse opere d'arte è un'operazione rischiosa e potenzialmente traumatica per ogni tipologia di materiale, se non effettuata con le dovute cautele: è facile comprendere i danni che possono aver subito negli anni questi gessi durante gli spostamenti, considerate solo opere di studio e movimentate più volte da mani non esperte.

A ciò si aggiunge il vandalismo: scritte, incisioni e graffi sono riscontrabili in molte opere, specialmente quelle al centro di luoghi di ritrovo, all'interno dell'Accademia stessa, come ad esempio sulla monumentale *Testa di cavallo* (fig. 3).

Questo aspetto, nel caso dell'Accademia di Palermo, come peraltro in tutte le Accademie d'Italia ove i gessi non siano musealizzati, è sicuramente tra le principali cause di degrado. Un altro tipico fattore di degrado dei gessi è legato al clima: alti tassi di umidità relativa e le relative oscillazioni tra clima asciutto ed umido possono danneggiare le opere sia in superficie che strutturalmente. Importante rilevare che a Palermo i danni legati alle condizioni climatiche ed in particolare all'umidità non sono tra le cause di degrado.

Diagnostica: approccio metodologico e risultati

L'approccio scientifico, attraverso analisi strumentali, consente di conoscere i materiali costitutivi di un manufatto e di interpretare i cambiamenti subiti da un'opera per effetto del trascorrere del tempo e/o di eventi naturali o accidentali, fino alla comprensione della tecnica esecutiva, della storia conservativa dell'oggetto e del suo stato di conservazione.

L'approccio metodologico prevede una prima fase di screening mediante l'uso di tecniche non invasive e strumentazione portatile.

Solo se necessario e possibile, in una seconda fase, si

eseguono, mediante una corretta pianificazione basata sui precedenti risultati, dei microprelievi. La scelta delle tecniche da utilizzare viene operata in funzione delle problematiche presentate dall'opera.

Obiettivo generale, che è andato di pari passo con la sperimentazione di metodi di pulitura, è stato quello di fornire le informazioni utili a creare una metodologia d'intervento organica che possa essere un giorno applicata in maniera sistematica sull'intera raccolta di gessi, nell'ottica di un *restauro open space*.

Scopo delle indagini, effettuate con tecniche non invasive e non distruttive[1], è stata l'individuazione dei materiali costituivi originali, oltre che delle sostanze presenti nella patina dovute a interventi di restauro precedenti e depositi superficiali. L'osservazione e la ripresa in luce diffusa hanno permesso di individuare la morfologia del gesso impiegato, distacchi di materia, perdita di parti superficiali del modellato, variazioni di colore, e attacco di agenti biologici.

L'osservazione e la ripresa in luce ultravioletta ha permesso di mettere ben in evidenza le disomogeneità e le aree in cui sono presenti delle sostanze nella patinatura superficiale. Sulla base dei risultati ottenuti con le due tecniche sopracitate, sono stati individuati i punti su cui sono state effettuate ulteriori indagini mediante spettroscopia IR, fluorescenza raggi X e campionamento microbiologico di superficie.

La spettroscopia infrarossa ha consentito il riconoscimento delle sostanze inorganiche e organiche presenti sulla superficie come patine originarie o materiali formatisi a seguito di un processo di degrado chimico o biologico o sovrammessi in restauri precedenti. La fluorescenza raggi X ha consentito di identificare

gli elementi chimici, permettendo di risalire agli additivi inorganici utilizzati nel processo di realizzazione dell'opera o ai componenti presenti nella patina superficiale.

La tecnica di campionamento microbiologico di superficie ha permesso l'isolamento e l'identificazione di funghi e batteri, conosciuti come potenziali biodeteriogeni. Spettroscopia IR e colorimetria sono state utilizzate per valutare il trattamento di pulitura e per ipotizzare un meccanismo di azione. In particolare, la colorimetria ha fornito una misura oggettiva del colore. Il monitoraggio ambientale (termoigrometrico e aerobiologico) ha permesso di valutare la qualità dell'aria degli ambienti in cui sono conservate le opere.

Una breve descrizione delle tecniche e delle apparecchiature utilizzate nonché i risultati ottenuti per ciascuna opera analizzata sono riportati nelle schede di diagnostica.

L'osservazione e ripresa in luce ultravioletta ha evidenziato una risposta disomogenea di colore e di intensità nelle differenti aree delle opere, in alcuni casi dovuta allo sporco, in altri, come nel caso di *Pio IV* dovuta ad uno strato protettivo di natura organica a cui è associato particellato atmosferico e sporco grasso. Macchie e abrasioni del materiale originale, attacchi di tipo biologico, scolature e tracce di sostanze, localizzate in aree ben definite e circoscritte, sono stati messi in evidenza.

La spettroscopia infrarossa e la fluorescenza raggi X hanno permesso di individuare, oltre al gesso, tracce di apatite, calcite, silicati e di ossalato di calcio monoidrato (*whewellite*).

Tra quelle analizzate, la statua di *Pio IV* si è dimostrata la più complessa in quanto sulla sua superficie è stata individuata una cera paraffinica o microcristallina.

Pulitura: approccio metodologico e risultati

Il problema della pulitura delle sculture in gesso è un tema particolarmente complesso, poco trattato in letteratura e non pienamente risolto dal punto vista operativo. La complessità della materia data dalla natura chimico-fisica del materiale obbliga ad approcci trasversali che mettano in campo tecnologie, materiali diversi, specifici al fine di trovare un procedimento adatto ad affrontare l'intervento nel rispetto del principio cardine del minimo intervento ovvero mirare al massimo successo conservativo attraverso interventi di restauro minimamente invasivi per l'opera.

Fig. 4 - Preparazione dell' agar

La progettazione di un intervento di pulitura su di un manufatto in gesso non può in alcun modo trascurare le caratteristiche specifiche di questo materiale: principalmente, la scarsa durezza, che si traduce in scarsa resistenza alle azioni meccaniche non controllate, l'elevata igroscopicità, la porosità.

L'impiego di miscele solventi e soluzioni a base acquosa può infatti favorire la penetrazione nelle micro-porosità dei materiali estranei presenti in superficie (sporco, polvere, sostanze applicate in passati restauri) e conseguentemente provocare la formazione di macchie, efflorescenze e distacchi[2].

I metodi tradizionalmente usati per le puliture dei gessi possono essere raggruppati in 3 categorie: metodi umidi, peeling/strappo con acetato di polivinile e metodi a secco con pulitura laser. Studi di settore hanno mostrato già da diverso tempo come tali trattamenti una volta ritenuti idonei oggi possiedano grossi limiti applicativi e metodologici. Di seguito è riportata una breve descrizione dei metodi sopracitati.

Metodi umidi: La pulitura con metodi umidi abbraccia un ampio ventaglio di miscele a base d'acqua applicate sull'opera attraverso supportanti di diversa natura (polpa di cellulosa, carta velina, sepiolite, laponite...ecc.). La superficie trattata viene poi ripulita dai residui di sporco solubilizzato con un'azione meccanica esercitata da un tamponcino di cotone.

Studi recenti[3] dimostrano che l'acqua possiede un forte potere penetrante, bassa volatilità e forte potere solubilizzante nei riguardi dello sporco superficiale cosicché quando è utilizzata in forma libera e localizzata in maniera incontrollata o mediamente controllata (attraverso supportanti) su di una superficie porosa può indurre cambiamenti irreversibili nel manufatto. L'intervento umido, se applicato su gessi non in perfetto stato, rischia di indebolire gli strati superficiali del manufatto. Infatti, l'azione finale esercitata meccanicamente con il batuffolo in cotone leviga la superficie erodendone il profilo naturale[4].

Peeling/strappo: La pulitura peeling /strappo con acetato di polivinile consiste nell'applicazione sulla superficie in gesso di vinavil, una resina vinilica dispersa in acqua. Questa, dopo una breve asciugatura, forma un'uniforme pellicola vinilica che durante la rimozione distacca lo sporco per azione adesiva. Tale trattamento mostra oggi seri limiti come la presenza di residui del prodotto (tensioattivi, plastificanti, ecc.) sulla superficie delle opere trattate; distacchi delle aree decoese a causa della forza adesiva che può risultare particolarmente aggressiva. Inoltre, la tossicità in ambienti chiusi o scarsamente ventilati ne sconsiglia l'utilizzo, a causa della presenza di vapori acetici; il pH acido del prodotto non è compatibile con la sicurezza del manufatto.

Pulitura laser: Il laser, ormai ampiamente utilizzato nell'ambito della conservazione delle opere d'arte[5], permette di operare a secco e quindi rappresenta una valida soluzione nel

trattamento di materiali particolarmente sensibili all'acqua, come il gesso. La pulitura laser, se attentamente calibrata e testata, si è dimostrata un metodo efficace e molto preciso nella rimozione dei depositi superficiali su sculture in gesso. Relativamente al fatto che l'irraggiamento laser non genera alterazioni cromatiche, vi sono opinioni contrastanti che lasciano aperto il dibattito[6]. In alcuni casi, il laser permette di agire in maniera selettiva e controllata, rispettando la presenza di finiture superficiali originali e non alterando le caratteristiche morfologiche del gesso, in altri si è osservato un marcato ingiallimento della superficie.

La pulitura con gel rigidi di agar

La ricerca condotta nell'ambito di questo progetto ha previsto il confronto tra i sistemi pulenti tradizionali applicati sulle opere della gipsoteca in passati interventi di restauro e il moderno sistema di pulitura con gel rigido di Agar. Recenti studi[7] hanno, infatti, dimostrato come i materiali polisaccaridici a base di Agarosio possiedano una grande versatilità per molteplici impieghi ed in particolare mostrino una straordinaria efficacia nella pulitura di manufatti in gesso. L'Agar, estratto da alcune specie di alghe rosse (*Rodophicie*), è un idrocolloide naturale con proprietà addensanti, costituito da una miscela di sostanze, principalmente Agarosio e Agaropectina. È usato per operazioni di pulitura superficiale e di rimozione/rigonfiamento di sostanze idrofile su manufatti artistici suscettibili all'acqua. Caratteristica fondamentale dell'Agar è quella di dare gel rigidi neutri termoreversibili preformati in stampi.

L'Agar in polvere non è solubile in acqua a temperatura ambiente. Perché avvenga la reticolazione delle catene polimeriche, la temperatura deve salire fino agli 85°C, il successivo raffreddamento al di sotto dei 40°C porta alla formazione del gel rigido (fig. 4). Fornendo calore al gel durante la preparazione, le catene polimeriche passano in una conformazione a "gomitolo causale" formando una soluzione fluida, che può essere colata. Con il raffreddamento le catene si ordinano disponendosi a elica e formando così dei tubi in cui le molecole d'acqua sono fortemente trattenute. La parte terminale di questi tubi rimane invece disordinata. I terminali si legano a terminali di catene vicine, formando delle strutture responsabili del caratteristico gel rigido e all'interno delle quali le molecole d'acqua possono muoversi.

È proprio questa frazione di acqua "mobile" che può essere espulsa dal gel. È possibile che l'acqua abbia due livelli di mobilità: quella più vicina alle catene polisaccaridiche è legata fortemente, e concorre alla struttura a palizzata che dà "rigidità" al gel, mentre la maggior parte dell'acqua può muoversi liberamente all'interno di queste strutture, e quindi solubilizzare lo sporco idrosolubile con cui viene a contatto. I gel di Agar sono stabili sia in condizioni di acidità che di alcalinità e sono completamente atossici e naturali[8].

La straordinarietà di tale idrocolloide è quella di dare forma dopo il raffreddamento ad un reticolo capillare che permette il passaggio dell'acqua e di richiamare al proprio interno lo sporco disciolto secondo un processo di gradiente di concentrazione.

Nell'ambito dei questo studio sono stati effettuati dei saggi di pulitura, essendo il restauro e la valorizzazione delle opere uno degli obiettivi del progetto. In particolare, sono state eseguite prove campione su tre opere con problematiche specifiche che fossero rappresentative della condizione della maggior parte dei gessi, al fine di mettere a punto una metodologia d'intervento attuabile su larga scala che risolvesse in maniera critica le problematiche comuni all'intera raccolta. Le prove di pulitura hanno previsto l'utilizzo di Agar alimentare in concentrazioni dal 3 al 5%.

L'applicazione è avvenuta quando il gel era ancora in fase fluida/semisolida (40 °C circa) con pennello piatto morbido in modo da sfruttare la sua capacità di plasmarsi perfettamente sulle forme tridimensionali della scultura creando un'impronta della scultura ed una riserva d'acqua a diretto contatto con la superficie che estrae lo sporco trattenendolo al proprio interno. Le prove sono state eseguite preventivamente su un provino realizzato *ad hoc* che riproducesse le caratteristiche delle opere in gesso della gipsoteca su cui è stato applicato sporco artificiale, in modo da provare e valutare la metodologia prima dei test sulle opere. L'Agar è stato applicato stratificato sulle zone da trattare con spessore variabile da 0.5 a 1 cm (in base alla compattezza dello sporco da rimuovere) con tempi di applicazione di 4 min circa (Fig. 5). La scelta dello spessore da conferire al gel è stata effettuata in base alla compattezza dello sporco da rimuovere e alla profondità con cui questo era penetrato all'interno del gesso; le capacità di distacco/assorbimento dell'Agar hanno mostrato come spessori inferiori sono stati preferiti in quei casi dove si necessita di un effetto peeling, mentre dove il materiale era ben adeso e spesso, dove si voleva ottenere un effetto più ammorbidente dello sporco è stato preferito uno spessore non inferiore al centimetro. I tempi di applicazione non hanno superato i 4 minuti poiché, dopo tale periodo di tempo, l'area trattata appariva già completamente pulita. Il trattamento con Agar ha consentito di sfruttare le proprietà dell'acqua, il solvente per eccellenza di molti materiali idrofili ed in particolare indispensabili nei trattamenti di pulitura dei gessi. L'Agar consente all'acqua di esplicare la sua funzione solvente ma, allo stesso tempo, limita la diffusione all'interno dell'opera che viene in tal modo preservata da eventuali danni dovuti alla solubilizzazione del gesso stesso. L'Agar, inducendo la migrazione dello sporco all'interno del sistema confinato, agisce in maniera selettiva. Di questa migrazione è responsabile l'acqua libera. L'acqua va infatti a bagnare l'interfaccia tra la superficie e il gel rigido, penetrando lentamente e in modo limitato nella struttura porosa del materiale, fatto di particolare importanza per

Fig.5 - Applicazione della metodologia di pulitura sulle opere della gipsoteca.

substrati porosi e sensibili all'acqua, come quella del gesso.

La possibilità di stendere l'agar con un pennello ha permesso di seguire perfettamente le forme, le irregolarità e le scabrosità della superficie intervenendo anche su zone più difficili da trattare. Dopo aver rimosso la pellicola di gel la superficie non necessitava di alcuna manipolazione, conservando il profilo naturale e le tracce di lavorazione. Eventuali residui di gel rimasti sulla superficie si sono staccati autonomamente dopo l'essiccazione. La sperimentazione condotta ha messo in evidenza il ruolo dei parametri quali temperatura della soluzione al momento dell'applicazione, spessore del gel applicato e tempo di contatto. Spettroscopia infrarossa e colorimetria hanno messo il evidenza come i gel utilizzati siano efficaci per la pulitura delle superfici trattate anche nel caso dell'opera *Pio IV* che presentava la peculiarità di una patina di cera, senza alterare significativamente il colore.

Il risultato positivo di questa sperimentazione permette di affermare che l'uso dell'Agar si è dimostrato risolutivo su differenti tipologie di sporco risultando sicuro per i restauratori, efficace e minimamente invasivo sulle opere in gesso della gipsoteca.

Considerazioni finali

La metodologia individuata mira ad adottare metodi, sia di indagine che di pulitura, sempre meno invasivi per l'opera, meno tossici per gli operatori e l'ambiente. Le indagini diagnostiche effettuate hanno consentito di caratterizzare non soltanto le sostanze presenti sulla superficie delle opere, come patinature e prodotti di degrado, ma di caratterizzare i parametri ambientali valutando la qualità e la quantità di particelle microbiche presenti nell'aerosol della gipsoteca. Si può affermare che, incrociando i dati ottenuti dal monitoraggio ambientale e di superficie, risulta che la qualità dell'aria all'interno della gipsoteca, attualmente, non sembra presentare alcun rischio per la contaminazione delle statue in gesso.

Il lavoro svolto rappresenta uno studio pilota che evidenzia l'importanza di un approccio integrato di monitoraggio microbiologico, chimico-fisico, microclimatico ambientale del prezioso patrimonio culturale, previsto nell'ambito di un programma di conservazione preventiva per poter ridurre al minimo i possibili rischi di degrado delle statue nel tempo.

L'approccio interdisciplinare utilizzato nel presente progetto, attraverso il lavoro combinato di storici dell'arte, restauratori e diagnostici, volto alla creazione di una metodologia d'intervento utilizzabile su tutte le opere, traccia un quadro d'insieme entro cui si auspica siano inseriti i futuri interventi conservativi.Non va dimenticato che ogni opera ha caratteristiche a sé stanti, presentando problematiche specifiche, legate ad una personale storia conservativa. È evidente che l'intervento olistico-scientifico deve diventare un riferimento costante nelle future operazioni di pulitura dei gessi, nel rispetto delle singole opere, costituendo un dato certo ed incontrovertibile che "fotografi" lo stato dei gessi ad oggi. L'aspetto innovativo del progetto risiede nella sua interdisciplinarietà che tiene naturalmente conto della valenza didattica del modello applicato: sono state coinvolte molteplici professionalità interne ed esterne all'Accademia, con il coinvolgimento di docenti e studenti di vari corsi con un approccio il più interdisciplinare possibile. Il confronto tra diverse professionalità quali restauratori, esperti di diagnostica dei beni culturali, storici dell'arte, fotografi, ha consentito di ottimizzare al massimo i risultati raggiunti: il lavoro di squadra è stato articolato nell'alternanza di indagini diagnostica e sperimentazione di sistemi di pulitura, mirato al raggiungimento di risultati il più possibile esaustivi. Il modello di lavoro messo in atto è stato sperimentale e potrà essere applicato su larga scala anche su altre tipologie di opere facenti parte di collezioni storicizzate.

Note

1. Le indagini di Spettroscopia IR, Fluorescenza raggi X e Colorimetria sono state condotte con le apparecchiature del Gruppo "Sintesi e caratterizzazione di materiali nanostrutturati per applicazioni nell'ambito dei BB.CC" diretto dal Prof. Eugenio Caponetti del Dipartimento Scienze e Tecnologie Biologiche Chimiche e Farmaceutiche - STEBICEF dell'Università di Palermo
2. L. D'Alessandro, F. Persegati, 1987
3. R. Wolbers, 2004. P. Cremonesi, 2012
4. M. Sokhan, P. Gaspar, D.S. Mc -Phail, A. Cummings, L. Cornish, D. Pullen, F. F. Hartog, C. Hubbard, V.Oakley, J.F. Merkel, 2003, pp. 230-236.
5. C. Pelosi, D. Fodaro, L. Sforzini, A.R. Rubino, A. Falqui, 2013, pp. 1006-1017
6. D. Fodaro, C. Pelosi, L. Sforzini, 2014; M. Anzani, M. Berzioli, M.Cagna, E.Campani, A.Casoli, P.Cremonesi, 2008; A. Sansonetti, M. Casati, J. Striova, C. Canevali, M.Anzani, A. Rabbolini, 2012
7. E. Campani, A. Casoli, P. Cremonesi, I. Saccani, E. Signorini, 2007. M. Anzani, A. Rabbolini, 2009. P. Baraldi, M.G. Barberini, D.Fodaro, L.P.M. Martino, C. Pelosi,.L. Sforzini, 2013, pp. 75-83
8. Cfr. Agarart: l'acqua meno liquida : http://www.ctseurope.com/dettaglio-news

Schede di diagnostica

Apollo del Belvedere

seconda metà del II sec. a.C.

Originale in marmo: Musei Vaticani, Città del Vaticano

Copia in gesso: ABA, Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

A sinistra: ripresa generale dell'opera; dettaglio della colonna, del ginocchio e dei piedi

Stato di conservazione

L'opera è in mediocri condizioni sia dal punto di vista strutturale che dello stato della superficie. Le grandi dimensioni, il notevole peso ed i numerosi spostamenti subiti nel tempo ne hanno più volte danneggiato la struttura; è stata oggetto di restauro strutturale, con il riassemblaggio delle parti fratturate ed il rifacimento di alcune parti mancanti da parte del prof. Salvatore Rizzuti. I rifacimenti in gesso sono stati lasciati di colore bianco, essendo quindi pienamente riconoscibili rispetto alla patina scura della superficie. Attualmente l'Apollo, cui manca per intero l'avambraccio destro, mostra una patina disomogenea, con zone scure di colore bruno, tracce di nastro adesivo.

Osservazione e ripresa in luce diffusa

Campionamento di superficie in 5 punti diversi

Indagini biologiche

In relazione alla irregolarità delle superfici, il campionamento sulla statua di gesso è stato eseguito mediante tamponi sterili, in 5 punti diversi della statua, TA (fig.1), successivamente utilizzati per inoculare terreni agarizzati (colture in vitro su Nutrient agar, Sabouraud). Tutte le piastre contenenti Nutrient agar sono state incubate per 24-36 ore a 30°C. Le capsule Petri contenenti agar Sabouraud (terreno selettivo per funghi il cui valore del pH e l'antibiotico presente inibiscono la crescita batterica) sono state incubate a 30 °C, per più di 3 giorni. La caratterizzazione dei taxa microbici è stata effettuata mediante osservazioni al Microscopio Ottico (M.O.) sia della morfologia delle colonie che dei microrganismi, direttamente per campioni batterici (esame a fresco), o dopo colorazione con reattivo di Lugol per i funghi, utilizzando il metodo adhesive tape. Il reattivo di Lugol mette in evidenza la presenza di conidi/conidiofori fungini (strutture riproduttive), attraverso le quali è possibile effettuare un riconoscimento di genere/specie della colonia osservata. L'osservazione al microscopio ottico della

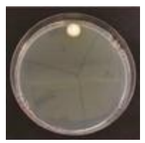
morfologia delle colonie e dei conidi/conidiofori, ha permesso di identificare Cladosporium sp., esclusivamente presente nella coltura in cui il terreno è stato inoculato con il tampone TA5; per lo stesso campione l'esame a fresco, effettuato sulle colonie batteriche cresciute, rivela la presenza di stafilococchi. Per i campioni TA2, TA3, TA4 non è stata osservata alcuna crescita microbica.

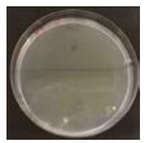
Dai risultati analitici ottenuti, risulta evidente che la carica microbica sia batterica che fungina presente sulla statua in esame è molto ridotta, o totalmente assente in alcuni dei punti campionati. È stato possibile identificare solo una specie fungina appartenente al genere Cladosporium sp. , la stessa riscontrata nell'analisi del particellato aerodisperso, noto come potenziale biodeteriogeno per il patrimonio culturale, ma comune e presente spesso in tutti gli ambienti confinati.

I risultati del monitoraggio puntuale dell'aerosol e dei parametri termo-igrometrici, vista anche la limitata quantità di colonie microbiche isolate e non uniformemente distribuite su tutta la superficie, non evidenziano condizioni di rischio per il biodeterioramento del manufatto.

Si raccomanda comunque una periodica manutenzione conservativa dell'opera e un monitoraggio in continuo dei parametri ambientali.

Ripresa generale dell'opera mediante la fluorescenza UV, con lampada di wood





Colonie microbiche isolate dai tamponi TA1, TA4

Campione	Conta microbica totale
TA1	1 colonia
TA2	NC*
TA3	NC
TA4	NC

*NC= Nessuna crescita

Tab: Numero di colonie microbiche cresciute su terreni di coltura idonei. Evidenzia una limitata presenza di batteri e funghi

Colonia di Cladosporium sp. isolata dal tampone TA4

Osservazione e ripresa fotografica della fluorescenza UV

Le riprese fotografiche della fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta evidenziano una risposta disomogenea sia in termini di colorazione (bianco, verde, viola-azzurro) che di intensità. La fluorescenza UV mette in evidenza: particellato atmosferico e sporco grasso, macchie e abrasioni del materiale originale, materiale organico sovrammesso utilizzato per incollare e ricomporre le varie parti dell'opera e differenti tipologie di gesso.

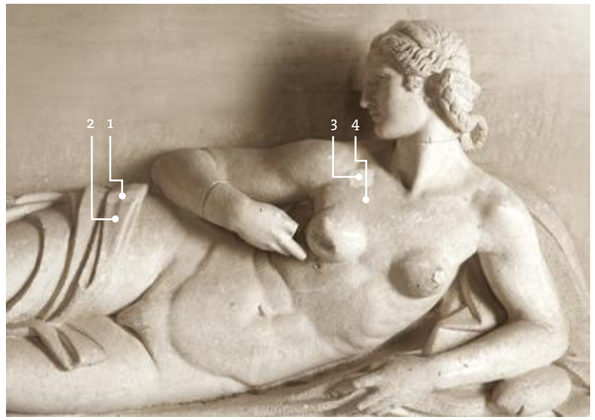
Allegoria della Sicilia

Archimede Campini, 1935

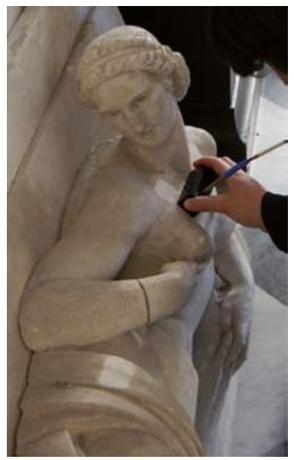
Bozzetto in gesso: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Stato di conservazione

L'opera, un bassorilievo di figura umana distesa su fondo piatto, è in discreto stato di conservazione: è sostanzialmente integra sotto il profilo strutturale, tranne la mancanza delle dita della mano sinistra, che dovevano poggiare sul petto, come si evince dalla forma rimasta impressa sul seno. La stessa mano sinistra, sopra al polso, risulta separata in maniera netta dal braccio, essendo probabilmente stata realizzata a parte e poi inserita con un pernio. Il collo presenta una lesione. L'aspetto estetico è fortemente alterato da una spessa coltre di polvere. Il deposito grigio impedisce di vedere le condizioni della superficie sottostante: non sembra essere presente una patinatura, e non è mai stata oggetto di manutenzioni in precedenza.

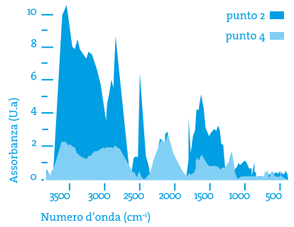


Mappa dei punti analizzati: 2-4 pre-pulitura; 1-3 post-pulitura

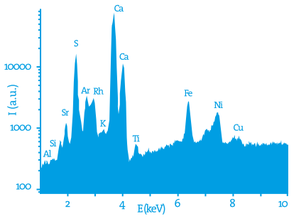


A sinistra: indagine mediante colorimetria.

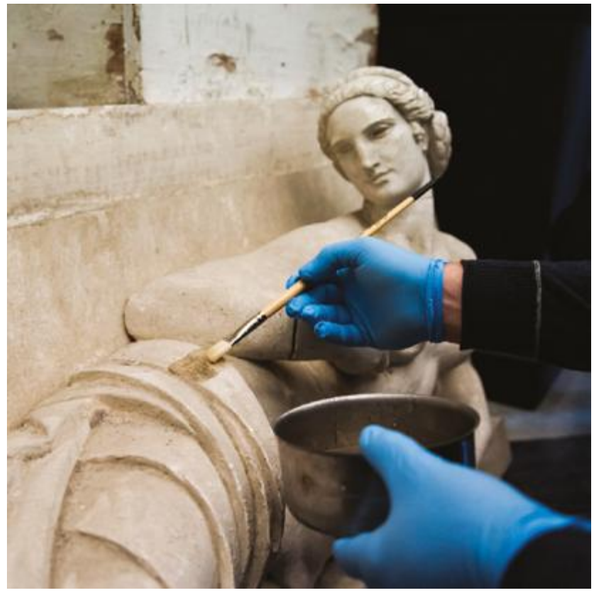
A destra: spettroscopia a infrarossi (IR)



Le analisi FTIR hanno permesso d'individuare i segnali del solfato di calcio biidrato ovvero gesso come principale materiale costitutivo della scultura e quelli della calcite, di silicati (quarzo + argilla) e di ossalato di calcio monoidrato (whewellite).



I segnali riferibili ad argon (Ar) e rodio (Rh) sono dovuti allo strumento. I segnali riferibili a zolfo (S) e calcio (Ca), la cui elevata intensità è indice di un componente maggioritario, sono dovuti al gesso (in rosso). I segnali di alluminio (Al), silicio (Si), stronzio (Sr), potassio (K) e ferro (Fe) sono riconducibili al gesso. Il titanio (Ti) potrebbe essere indicativo della presenza di titania che potrebbe essere stata aggiunta nell'impasto o nello strato superficiale. Non si esclude che tali elementi possano essere presenti anche nel particolato atmosferico.



Primo grafico: spettri IR acquisiti sui punti 2 e 4 prima del trattamento di pulitura

Secondo grafico: esempio di Spettro XRF acquisito sull'opera

Test di pulitura attraverso l'applicazione di gel rigidi agar

Pio IV benedicente

Giovan Angelo De Marinis (Angelo Marini), 1560-1564
Originale in bronzo: Sale Borromaiche, Grande Museo del Duomo, Milano
Copia in gesso: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Stato di conservazione

L'opera, forse una delle più antiche dell'Accademia, è in mediocre stato sotto il profilo strutturale, per le numerose lacune e scheggiature, ed in particolare per la mancanza di due dita della mano poggiata sul grembo. L'avambraccio con la mano benedicente è stato fatto separatamente ed imperniato con chiamate. La superficie della statua è molto alterata sotto l'aspetto cromatico, per il sovrapporsi di patinature antiche. Si presenta ingrigita ed ingiallita, mostra una lacuna recente sul piede sinistro, scheggiature lungo il bordo del manto sotto il gomito destro. Su tutta la superficie sono presenti schizzi di varia natura e colore, non ben identificati. Sono presenti anche alcuni tasselli con prove di pulitura, ed alcuni grossolani rifacimenti in gesso.

Spettroscopia infrarossa

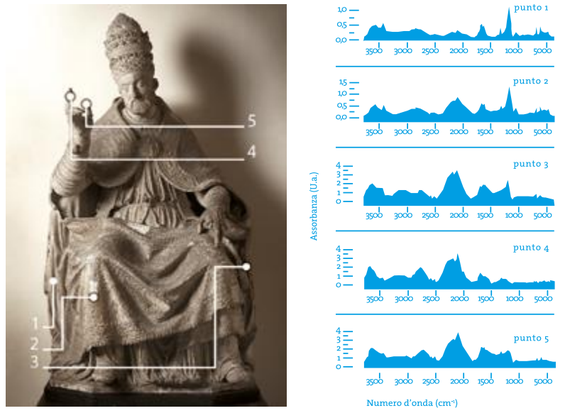
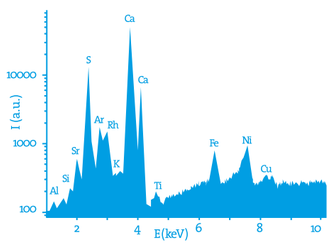


Foto: mappa dei punti analizzati
Grafico: spettri IR

Le analisi FTIR hanno permesso di individuare il solfato di calcio biidrato ovvero gesso come principale materiale costitutivo delle sculture e l'apatite. Tracce di tale minerale sono spesso presenti in associazione al gesso. In tutti i punti analizzati sono presenti i picchi di una sostanza organica che si reputa sia una sostanza cerosa sovrimposta su tutta la superficie della statua. La mancanza di stretching di carbonili ha portato ad escludere le colle animali e la cera d'api. Da un confronto accurato sulle bande relative agli stretching dei legami C-H alifatici, si ipotizza che la sostanza sovrimposta possa essere una cera paraffinica o microcristallina. Per quanto riguarda altre sostanze organiche presenti, il picco intenso a 1321±3 cm-1 suggerisce la presenza di ossalati, probabilmente con componente maggioritaria ossalato di calcio biidrato (Weddellite).

Fluorescenza X



Esempio di Spettro XRF acquisito sull'opera Pio IV benedicente

I segnali riferibili ad argon (Ar) e rodio (Rh) sono dovuti allo strumento.
I segnali riferibili a zolfo (S) e calcio (Ca), la cui elevata intensità è indice di un componente maggioritario, sono dovuti al gesso (in rosso).
I segnali di alluminio (Al), silicio (Si), stronzio (Sr), potassio (K) e ferro (Fe) sono riconducibili al gesso. Il titanio (Ti) potrebbe essere indicativo della presenza di titania che potrebbe essere stata aggiunta nell'impasto o nello strato superficiale. Non si esclude che tale elementi possano essere presenti anche nel particolato atmosferico.

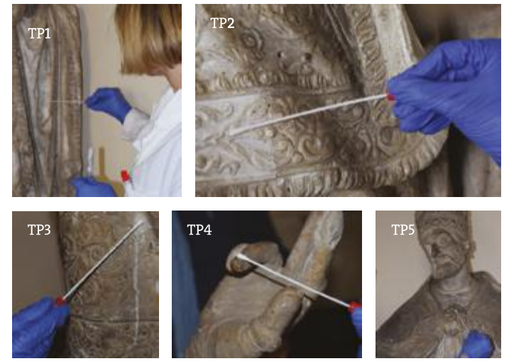
Indagine biologica

Tab. Numero di colonie microbiche cresciute su specifici terreni di coltura

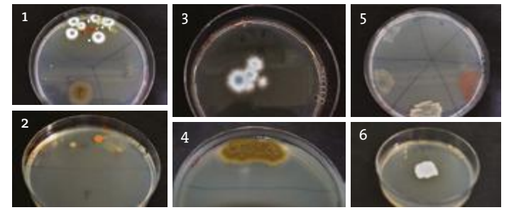
Campione	Conta microbica totale
TP1	15 colonie
TP2	3 colonie
TP3	NC*
TP4	NC
TP5	5 colonie

*NC= Nessuna crescita

Considerando l'irregolarità della superficie della statua di gesso in esame, per il campionamento si è scelto l'utilizzo di tamponi sterili, utilizzati in cinque punti diversi della statua, (TP). I tamponi sono stati utilizzati per colture in vitro, inoculando terreni agarizzati (Nutrient agar, Sabouraud). Tutte le piastre contenenti Nutrient agar sono state incubate per 24-36 ore a 30°C. Le capsule Petri contenenti agar Sabouraud (terreno selettivo per funghi il cui valore del pH e l'antibiotico presente inibiscono la crescita batterica) sono state incubate a 30 °C, per 3 giorni. Il genere di appartenenza delle singole colonie è stato determinato mediante osservazione al Microscopio Ottico (M.O.) sia della morfologia delle colonie sia dei microrganismi, direttamente per campioni batterici (esame a fresco), o dopo colorazione con reattivo di Lugol per i funghi, utilizzando il metodo (adhesive tape). Il reattivo di Lugol, evidenzia le strutture di conidi/conidiofori fungini (strutture riproduttive), attraverso le quali è possibile effettuare un riconoscimento di genere/specie della colonia osservata. Dopo opportuna incubazione delle piastre, l'analisi del campionamento di superficie ha rivelato la presenza di batteri e in minor misura di funghi, con valori della conta totale piuttosto ridotti, tranne per il campione TP1(Tab). L'osservazione al microscopio ottico della morfologia delle colonie e dei conidi/conidiofori, ha permesso l'identificazione di specie fungine appartenenti ai generi Penicillium sp. e Alternaria sp., esclusivamente presenti sui terreni dove sono stati inoculati i tamponi TP1 e TP2, rispettivamente; l'esame a fresco effettuato sulle colonie batteriche rivelate negli stessi campioni ha messo in evidenza la presenza di bacilli, streptobacilli, diplobacilli, cocchi e attinomiceti. Sui campioni TP3 e TP4 non è stata osservata alcuna crescita microbica. Sul campione TP5 è stata osservata la presenza di streptococchi, coccobacilli e diplobacilli. Dai risultati ottenuti, risulta evidente che la carica microbica presente sulla statua in esame è molto ridotta o, per alcuni punti, totalmente assente. Una maggiore crescita microbica è stata registrata sul campione TP1, probabilmente per la presenza sulla superficie di residui di materiale organico che, probabilmente, ha favorito la moltiplicazione microbica. Inoltre, sono state rilevate molte specie microbiche diverse tra loro; tale diversità potrebbe essere dovuta a inquinamento antropico, legato a frequenti manipolazioni della statua. Tra le specie fungine sono state identificate Penicillium sp. e Alternaria sp., le stesse riscontrate nell'analisi del particellato aerodisperso, che sebbene rappresentano potenziali biodeteriogeni per il patrimonio culturale, sono comuni funghi presenti nella quasi totalità degli ambienti confinati. Comparando i risultati ottenuti dal campionamento dell'aerosol con i valori termoigrometrici, considerando i ridotti valori di carica microbica, con colonie non uniformemente distribuite su tutta la superficie, non si rivela un rischio di deterioramento imputabile alla componente microbica. Si raccomanda, comunque, una periodica spolveratura/manutenzione del manufatto e un monitoraggio (possibilmente in continuo) dei parametri ambientali.



Campionamento di superficie eseguito in cinque punti diversi della statua



Figg.1-2: colonie microbiche isolate dai 5 punti campionati.
Fig.3: colonie fungine di Penicillium sp.
Fig.4: alternaria sp., isolate su Nutrient agar.
Fig.5: sub-colture di colonie batteriche isolate dai campioni TP1, TP2.
Fig.6: sub-coltura di colonia di attinomiceti isolata dal campione TP1.

Osservazione e ripresa in luce ultravioletta

Le riprese fotografiche della fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta evidenziano una risposta disomogenea di colore viola-azzurro differenziata nelle differenti aree dell'opera.
La colorazione e la sua intensità, anch'essa altamente differenziata nelle differenti parti dell'opera, è indicativa del fatto che la superficie è rivestita da uno strato di finitura o di protettivo di natura organica a cui è associato particellato atmosferico e sporco grasso.
La fluorescenza UV mette inoltre in evidenza macchie e abrasioni del materiale originale, attacchi di tipo biologico, scolature e tracce di sostanze, localizzate in aree ben definite e circoscritte, presumibilmente dovute a precedenti interventi di restauro.

Ripresa generale dell'opera mediante indagine UV, con lampada di wood.

Psiche

Valerio Villareale, 1845

Copia in gesso: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

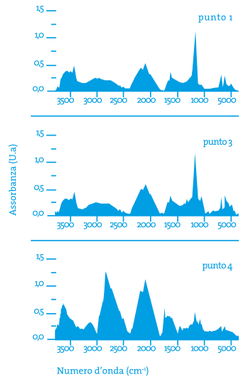
Stato di conservazione

L'opera presenta un'iscrizione: Val Villareale P.S. 1845; si presenta strutturalmente integra ma la superficie è in mediocri condizioni, risultando disomogenea e macchiata. Le alterazioni cromatiche, in parte grigie in parte giallastre sono dovute a patinature, interventi di ripristino pregressi, tracce di nastro adesivo. Inoltre, ben visibili sono le tracce dei tasselli durante la messa in opera. Presenta alcuni rifacimenti lungo i bordi ed una lesione di circa 12 cm sul ginocchio destro. Sono presenti alcuni fori di circa 4-7 mm che evidenziano uno spessore del gesso molto limitato.

Foto: mappa dei punti analizzati

Grafico: spettri IR

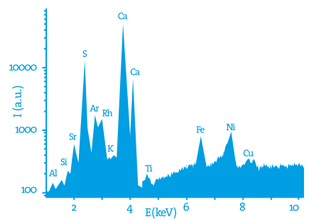
Spettroscopia infrarossa



Le analisi FTIR hanno permesso d'individuare il solfato di calcio biidrato ovvero gesso come principale materiale costitutivo della scultura e l'apatite. Tracce di tale minerale sono spesso presenti in associazione al gesso. Nelle zone di colorazione giallastra (il petto ed il braccio destro), oltre a gesso e apatite, sono stati individuati i segnali di ossalato di calcio monoidrato (whewellite) e di un minerale argilloso (presumibilmente illite). Non sono presenti sostanze organiche. Nel punto 4, dove è evidente un residuo di nastro adesivo si riscontra la presenza di un segnale carbonilico estereo e segnali molto intensi attribuibili a stretching di C-H, caratteristici dello scotch.

Fluorescenza X

Spettro XRF



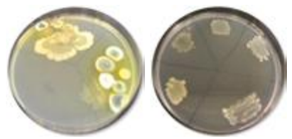
Campionamento di superficie in tre punti diversi della statua

I segnali riferibili ad argon (Ar) e rodio (Rh) sono dovuti allo strumento. I segnali riferibili a zolfo (S) e calcio (Ca), la cui elevata intensità è indice di un componente maggioritario, sono dovuti al gesso. I segnali di alluminio (Al), silicio (Si), stronzio (Sr), potassio (K) e ferro (Fe) sono riconducibili al gesso. Il titanio (Ti) potrebbe essere indicativo della presenza di titania che potrebbe essere stata aggiunta nell'impasto o nello strato superficiale Non si esclude che tale elementi possano essere presenti anche nel particolato atmosferico.

Indagine biologica

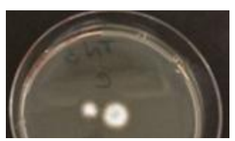
Sulla statua di gesso in esame, viste le superfici irregolari, il campionamento è stato eseguito mediante tamponi sterili, in tre punti diversi della statua (TN1-TN2-TN3). I tamponi sono stati utilizzati per le colture in vitro, inoculando terreni agarizzati (Nutrient agar, Sabouraud). Tutte le piastre contenenti Nutrient agar sono state incubate per 24-36 ore a 30°C.
Le capsule Petri contenenti agar Sabouraud (terreno selettivo per funghi il cui valore del pH e l'antibiotico presente inibiscono la crescita batterica) sono state incubate a 30 °C, per tre giorni.

La caratterizzazione del genere di appartenenza delle singole colonie è stata eseguita mediante osservazione al Microscopio Ottico (M.O.) sia della morfologia delle colonie che dei microrganismi, direttamente per campioni batterici (esame a fresco) o dopo colorazione con reattivo di Lugol per i funghi (utilizzando il metodo adhesive tape). Il reattivo di Lugol, permette di evidenziare conidi/conidiofori fungini (strutture riproduttive), attraverso i quali è possibile effettuare il riconoscimento di genere/specie della colonia osservata.



Campione	Conta microbica totale
TN1	6 colonie
TN2	NC*
TN3	9 colonie

*NC= Nessuna crescita



Dopo osservazione della morfologia delle colonie e dei conidi/conidiofori al Microscopio ottico, è stata rilevata la presenza di specie fungine appartenenti ai generi Penicillium sp. in entrambi i tamponi (TN1 e TN3 e Cladosporium sp.) esclusivamente presente sul terreno inoculato con il tampone TN3; l'esame a fresco effettuato sulle colonie batteriche cresciute dai campioni TN1 e TN3 ha messo in evidenza la presenza di bacilli, streptobacilli, diplobacilli.
Dai risultati analitici ottenuti, risulta evidente che la carica microbica presente sulla statua in esame è molto ridotta, o totalmente assente in alcuni dei punti campionati. Inoltre sono state rilevate specie microbiche diverse tra loro, riconducibili probabilmente a un inquinamento antropico, legato a frequenti manipolazioni della statua.
Tra le specie fungine sono state identificate Penicillium sp. e Cladosporium sp., le stesse riscontrate nell'analisi del particellato aerodisperso, che sebbene potenziali biodeteriogeni per il patrimonio culturale, risultano comunque funghi comuni presenti in tutti gli ambienti indoor. Comparando i risultati ottenuti dal campionamento dell'aerosol con i valori termoigrometrici, considerando i ridotti valori di carica microbica, con colonie non uniformemente distribuite su tutta la superficie, non si rivela un rischio di deterioramento imputabile alla componente microbica.
Si raccomanda, comunque, una periodica spolveratura/manutenzione del manufatto e un monitoraggio (possibilmente in continuo) dei parametri ambientali.

Ripresa generale dell'opera mediante indagine UV, con lampada di wood

A sinistra: colonie microbiche isolate dai tamponi TN1, TN3.
A destra: colonia di Penicillium sp. isolata dal campione TN3

Tab: l'analisi dei campioni di superficie ha rivelato la presenza di batteri e funghi, variamente distribuiti, con ridotto numero di colonie microbiche

Colonia di Penicillium sp. isolata dal campione TN3

Osservazione e ripresa fotografica della fluorescenza UV

Le riprese fotografiche della fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta evidenziano una risposta disomogenea di colore viola-azzurro indicativa del fatto che la superficie è rivestita da uno strato di particellato atmosferico e sporco grasso. La fluorescenza UV mette in evidenza macchie e abrasioni del materiale originale.

Colonia di Cladosporium sp. isolata dal campione TN3

schede delle opere

Apollo del Belvedere

Copia romana della seconda metà del II sec. a.C. da originale in bronzo (perduto) di Leocare (IV sec. a.C.)
Originale: marmo, h. 224 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano

Copia in gesso, h. 240 cm
Provenienza: la copia fu donata dal Finocchiaro al Museo della R. Università di Palermo nel 1826
Collocazioni dell'opera: 1822-1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867-1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2004: Villa San Cataldo, Bagheria, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
F. Haskell, N. Penny, 1984, pp. 189-194, n.9; T. Martella, a.a. 2000-2001, pp.15, 20; P. Moreno, 2001, pp. 223-236; *Storia Oxford. L'Arte Classia*, 2007 pp. 139-140, n.133; G. Lajolo, 2009, pp.15-20

La scultura è una copia in marmo della seconda metà del II secolo a. C. di un'opera in bronzo (perduta) di Leocare di Atene del IV secolo a.C. Fu trovata nel 1489 nei giardini di Nerone ad Anzio, quindi non era una statua venerata in un tempio ma solo ornamento per i giardini, e appartenne al cardinale Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II (1503-1513). Nel 1506 si trovava ancora nel giardino del palazzo del cardinale presso SS. Apostoli, finché non fu trasportata nel 1508 in Vaticano, menzionata nel 1509 nel Cortile delle Statue e solo nel 1511 definitivamente collocata insieme alla statua del *Laocoonte* e alla *Venus Felix* in una delle tre nicchie nella parete principale del cortile del Belvedere, da cui la statua trae l'appellativo, che fa parte dei Musei Vaticani. Da questo podio la statua cominciò ad attirare su di sé l'attenzione ammirata del gran pubblico. L'importanza di questa statua nella storia dell'arte sta nel fascino e nell'influsso che ha esercitato nel corso dei secoli, spesso replicata e adattata per altre figure. A pochi anni dalla sua scoperta Albrecht Dürer (1471-1528) vi si ispirò per l'incisione a bulino *Adamo e Eva*, tre secoli dopo Antonio Canova (1757-1822) per *Perseo trionfatore*, o Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), considerato il teorico del Neoclassicismo. La statua dell'*Apollo Pitio*, detto *del Belvedere*, in marmo bianco, rappresenta il dio, che avanza dopo aver ucciso Pitone, un drago-serpente di grandi dimensioni proveniente da Delfi. Tra gli dei pagani Apollo era, per vari motivi, il più raffigurato. Tra le molte statue veniva rappresentato dinamico e sorridente, efebico e sensuale, ma è proprio in riferimento all'*Apollo del Belvedere*, che si è costituita la qualifica di "bellezza apollinea", a significare un volto perfetto o un corpo di mirabili proporzioni. È completamente nudo ma porta un mantello che ricade sul braccio sinistro; l'impostazione è un'evoluzione di quella policletea, con un corpo sottile e dai tratti piuttosto femminili. «Nell'Apollo il carico non prevale nettamente sull'una rispetto all'altra gamba, perché sta passando dall'arto portante a quello arretrato. La gravità si attenua con la flessione del ginocchio avanzante, che dà slancio a tutto il corpo. La movimentazione del torso e delle spalle sostiene la viva proiezione delle braccia e del drappo nello spazio» (P. Moreno, 2001, p. 230). Il volto ornato da fluidi boccoli cinti da una fascia ornamentale e che ricadono sul collo, presenta un'elaborata acconciatura per Apollo, che tradizionalmente aveva i capelli lunghi, introducendo una nuova concezione del dio olimpico. Nel 1532-1533 fu restaurata da Giovanni Angelo Montorsoli (1507 ca-1563) che rimosse alcune parti e aggiunse la parte inferiore del braccio sinistro quello con la clamide e la mano destra, mancanti al momento del ritrovamento, come si può vedere nel disegno del Codice Escurialense. Bertel Thorvaldsen (1770-1844), che rimase a Roma dal 1797 al 1838, aveva calchi in gesso di statue antiche e il suo studio era sempre aperto ad artisti, studenti e viaggiatori provenienti dalla Danimarca. Nei primi anni della sua carriera si occupò della produzione di copie, nella sua collezione erano presenti gessi dell'*Apollo del Belvedere:* la statua intera, la testa, la mano sinistra e un enorme ginocchio (J. Zahle, 2008, p. 94).

Nel 1854 il gesso dell'Accademia di Belle Arti di Palermo fu rinforzato con ferro in diversi punti da Carmelo Vanni, formatore di statue in gesso, a seguito del danno provocato dalla bomba caduta sulla Galleria dell'Università nel 1848. Nel 1867, quando la Scuola di Scultura e l'Accademia del Nudo furono trasferite dalla ex Casa dei padri Teatini alla ex Badia della Martorana, per i danni provocati dal trasporto, il gesso fu restaurato da Vincenzo Ragusa (1841-1927), allora studente del corso di scultura (T. Martella, a.a. 2000-2001, pp. 15, 20).

La conservazione dei calchi in gesso della Gipsoteca dell'Accademia di Palermo mira a far a conoscere le opere dei grandi scultori del passato. Attraverso le copie gli studenti provenienti da diversi corsi imparano ad avere dimestichezza con la tridimensionalità, la tecnica realizzativa, il disegno dal vero, la riproducibilità, la resa fotografica e il loro allestimento.

Valeria Di Piazza

Venere Anadiomene Landolina

Copia romana della seconda metà del II sec. d.C. da originale del II sec. a.C.
Originale: marmo, h. 170 cm, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Siracusa

Copia in gesso: h. 170 cm
Provenienza: acquistata dal R. Istituto di Belle Arti nel giugno 1897 dal formatore Gioacchino Brocia
Collocazioni dell'opera: 1897-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, piano terra

Bibliografia
T. Martella, a.a. 2000-2001, p. 44; C. Ciurcina, 2006, p. 25, fig. 4

La *Venere Landolina* è una scultura marmorea, copia romana del II sec. d.C, da un originale di scuola rodio-asiatica della prima metà del II secolo a.C., conservata nel Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" di Siracusa. Fu trovata nel 1804 da Francesco Saverio Landolina in un ninfeo negli Orti Bonavia, nell'ambito del "Giardino Spagna", dal nome della famiglia proprietaria, e oggi sede dell'attuale Ospedale Civile.

L'Opera, ispirata ad una creazione prassitelica, dalla sensualità del nudo prosperoso, è stata molto celebrata; nel 1885 Guy de Maupassant passando da Siracusa la descrisse in modo entusiasmante, ed è considerata una delle più importanti del Museo Archeologico di Siracusa. Dal Catalogo Generale dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892 risulta una copia in gesso della *Venere Landolina* (cfr. *Catalogo Generale*..., 1891). La Martella riferisce che nel 1896 la Direzione dell'Istituto di Belle Arti di Palermo prendeva accordi con il formatore Gioacchino Brocia per eseguire la forma tassellata sull'originale della *Venere* conservata a Siracusa. Delle sei riproduzioni della statua, al prezzo di £ 120 ciascuna, l'Accademia di Torino e l'Istituto di Belle Arti di Venezia acquistarono una copia ciascuno, due copie quella di Firenze, una copia fu acquistata dall'Istituto di Belle Arti di Palermo e una regalata dal formatore (T. Martella, a.a. 2000-2001, p. 44).

La statua non ha la testa e il braccio destro. È quasi nuda, solo il bacino è coperto da un leggero tessuto a pieghe trattenuto dalla mano sinistra. Il panneggio si allarga dietro come gonfiato dal vento a formare una specie di conchiglia, sulla quale si appoggia a sinistra un piccolo delfino, con la coda e la testa in basso verso la base della statua.

Il braccio destro rotto doveva essere piegato al gomito e appoggiato sul petto per coprirlo, come suggeriscono gli appoggi rimasti sul torace, sul braccio sinistro e sul seno. Si conoscono varie versioni della statua, tra cui una completa della testa, ma di fattura più tarda, conservata al Museo Archeologico Nazionale di Atene. Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato, anch'esso come la scultura originale, con la tecnica a tasselli. Il metodo esecutivo si evince dai segni dei tasselli, presenti in varie zone della superficie.

Nell'insieme presenta molteplici e sparse scalfitture in tutta la superficie, depositi di sporco e incrostazioni. Vi sono delle scritte dovute ad atti vandalici sul lato sinistro nella parte posteriore. Il braccio sinistro è spezzato nella parte superiore e all'altezza del polso. Risulta spezzata in due parti all'altezza delle gambe, sotto i glutei. Non si registrano interventi di restauro documentati.

Valeria Di Piazza

Venere di Milo

II sec. a.C.
Originale: marmo pario, h. 202 cm, Museo del Louvre, Parigi

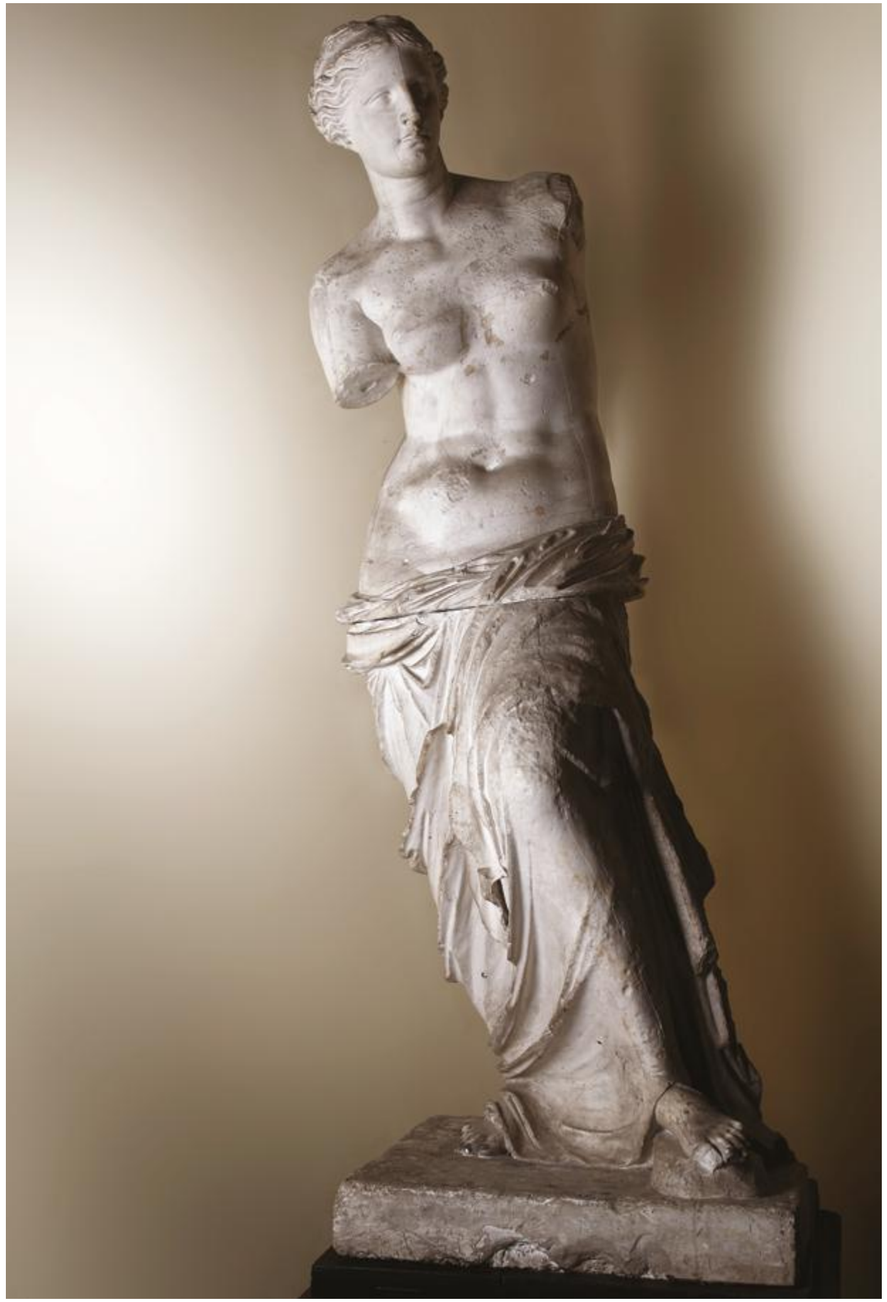
Copia in gesso: h. 205 cm
Provenienza: formato dai fratelli Gheraldi di Roma e spedito dal direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma in occasione dell'apertura dell'Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1886 per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione.
Arriva a Palazzo Fernandez il 31 gennaio del 1887 (v. A.S.B.A.Pa., 1923, n. 195, p. 74)
Collocazioni dell'opera: 1887 - 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000 - 2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, piano terra

La statua fu rinvenuta nel 1820 nell'isola greca di Milo, vicino alla proprietà del principe ereditario Luigi di Baviera e acquistata dai francesi per farne dono a Luigi XVIII, che a sua volta la donò al Museo del Louvre a Parigi, dove venne esposta nel 1821. La statua venne trovata in due pezzi principali, di fatto era scolpita in due diversi blocchi, che vennero ricongiunti troppo in fretta e in modo errato e si dovettero risistemare nel 1871. Un disegno ottocentesco della statua la raffigurava includendo il basamento originale andato perduto, basamento firmato da un certo Agesandro di Antiochia sul Meandro, e venne registrato in un disegno della statua eseguito da un allievo del barone Gros per il pittore francese in esilio David (F. Haskell e N. Penny, 1984, p. 494).

Si tratta di una scultura di marmo pario, priva delle braccia e del basamento originale, conservata nel Museo del Louvre a Parigi e datata al II secolo a.C . La statua fu realizzata in due parti congiunte all'altezza delle anche. Il drappeggio increspato presenta una resa meccanica, mentre la parte superiore del corpo, nuda, è lavorata con grande sensibilità con fianchi larghi che indicano la maturità sessuale e con piccoli seni che invece sono segno di giovinezza. La testa, sia nella espressione che nella pettinatura riprende in maniera molto ligia i canoni dell'arte classica.

Bibliografia
A.S.A.B.A.Pa.,1923, n. 195, p. 74; F. Haskell, N. Penny, 1984, p. 494; *Storia Oxford. L'arte classica*.., 2007, pp. 192-193, n. 191

Valeria Di Piazza



Gladiatore Borghese

Agasia di Efeso
I sec. a.C. - I sec. d.C. ca.
Originale: marmo pentelico, h. 199 cm; Museo del Louvre, Parigi

Copia in gesso: h. 162 cm
Provenienza: acquistata dalla R. Università di Palermo nel 1825.
Collocazioni dell'opera: 1825 -1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867-1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-2000: Palazzo, Fernandez, Palermo; 2000-2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

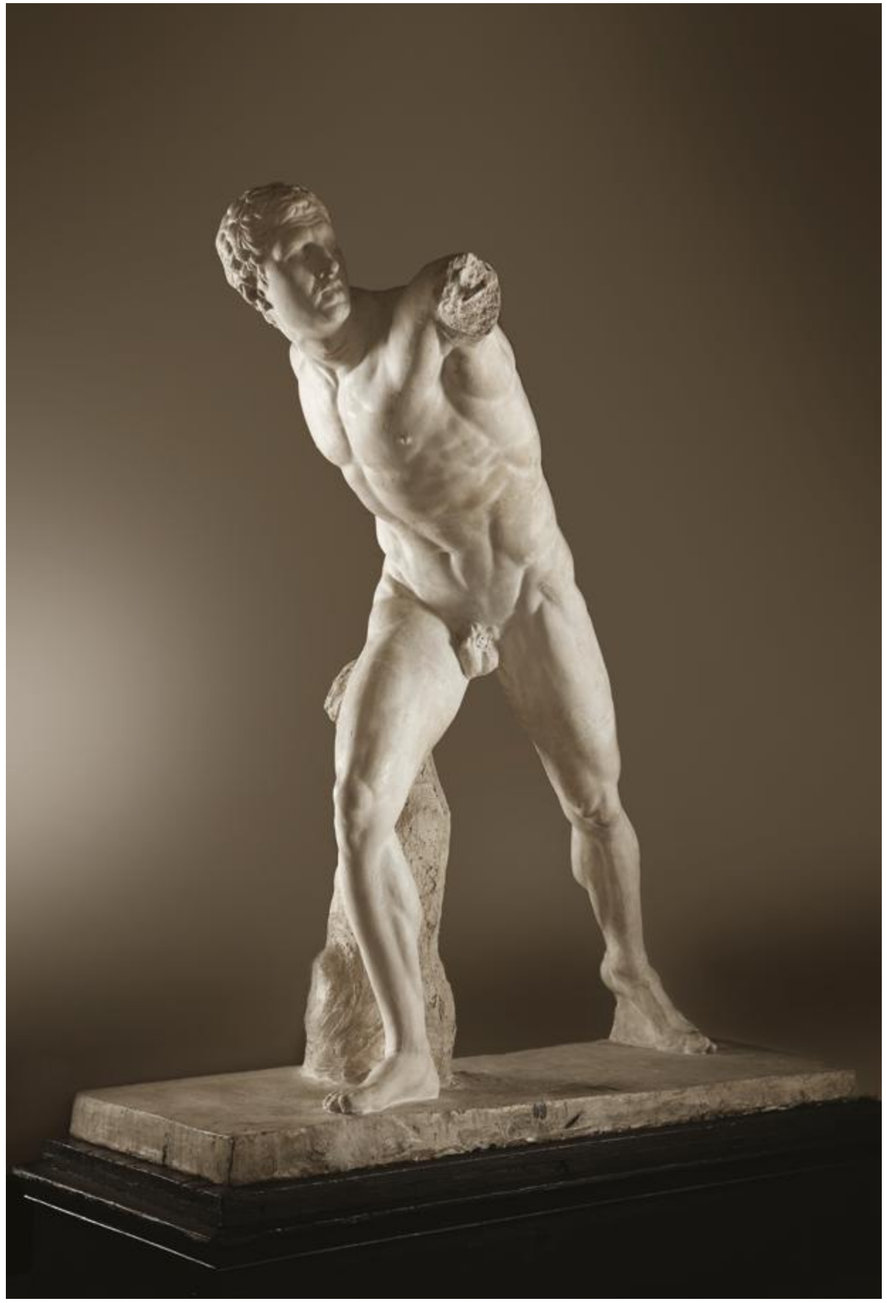
Bibliografia
A.S.Mu.Arc.Pa., 1857, p. 66, n. 25, F. Haskell, N. Penny, 1984, pp. 321-327, n. 47; ***La stanza del Gladiatore***..., 2004; ***I Borghese e l'antico***..., 2011, p. 169; A. Coliva 2011, p. 28; M.L. Fabréga-Dubert, 2011, p. 133; F. Leone, 2012, pp. 140-143, cat.II.1

La statua sembra provenire dall'unico scavo promosso in prima persona dal cardinale Scipione Caffarelli Borghese (1576-1633), nipote di papa Paolo V Borghese (1552-1621), scavo intrapreso a Nettuno, vicino Anzio, nel 1609, in prossimità del luogo dove, cent'anni prima, era stato rinvenuto l'*Apollo del Belvedere* (A. Coliva 2011, p. 28). Dopo il ritrovamento la statua fu verosimilmente restaurata da Nicolas Cordier detto il Franciosino (1567-1612). Dal 1621 La statua fu collocata nella sala, che da essa ebbe la titolazione, nel terzo ambiente dell'appartamento a tramontana, sala ricavata nel corpo angolare nord-ovest del piano terra della Villa Borghese fuori Porta Pinciana (*I Borghese e l'antico*, 2011, p.169). Considerata una delle principali sculture della villa, continuando ad essere l'opera antica più ammirata per i due secoli successivi in cui vi restò, nel 1807 fu venduta dal principe Camillo Borghese, marito di Paolina Bonaparte, a Napoleone insieme alla maggior parte dell'inestimabile collezione di antichità, e trasferita l'anno successivo a Parigi, dove è conservata al Museo del Louvre. Ennio Quirino Visconti (1751-1818), antiquario di fama e uomo di rara erudizione, fu incaricato da Napoleone di stimare la collezione Borghese in vista del suo acquisto, acquisizione eccezionale, la più importante della storia delle raccolte d'arte antica del Louvre (M.L. Fabréga-Dubert, 2011, p. 133). La spoliazione privò la collezione Borghese di centinaia di opere, tra cui alcune delle più celebri sculture esistenti a Roma, e alterò profondamente l'ordine degli ambienti studiato da Antonio Asprucci (1723-1808), architetto di casa Borghese e voluto da Marcantonio IV Borghese (1730-1800).

L'opera di dimensioni monumentali (h. 199 cm), datata al I secolo d.C, e realizzata dallo scultore greco Agasia di Efeso, la cui firma è incisa sul tronco d'albero che le fa da sostegno, rappresenta il Gladiatore e rappresenta uno dei più importanti capolavori di statuaria antica della collezione Borghese, prima della terribile vendita a Napoleone nel 1807. È raffigurato in equilibrio nello spazio, mentre guarda in alto con il gesto di proteggere sé stesso portando avanti il braccio sinistro dall'attacco dell'avversario. La fama della statua, considerata eccellente per la resa anatomica, fu tale che numerose copie, in scala al vero o in piccole proporzioni, in piombo, in bronzo dorato, in terracotta, furono realizzate e collocate in numerose ville in tutta Europa - Salisburgo, Berlino, San Pietroburgo - a tal punto che alla fine del secolo XVIII il principe Borghese vietò che ne traessero ulteriori stampi. Antonio Canova (1757-1822) realizzò due disegni del *Gladiatore Borghese*, una grande accademia del 1780 e un *Nudo virile di profilo atteggiato come il Gladiatore Borghese* del 1794, entrambi conservati nel Museo-Biblioteca-Archivio di Bassano del Grappa, a testimonianza della sua grande ammirazione e dello studio dell'universo classico destinato ad un percorso formativo sull'antico, che lo scultore fece durante l'apprendistato romano (F. Leone, 2012, pp. 140-143, cat. II.1).

Un gruppo importante di gessi faceva parte della collezione di Bertel Thorvaldsen (1770-1844), tra questi lo scultore aveva un gesso della statua del Gladiatore Borghese (J. Zahle, 2010, p. 95). Per la sua fama furono realizzati calchi in bronzo. Nel 1854 il gesso fu rinforzato con ferro in diversi punti da Carmelo Vanni, formatore di statue in gesso, a seguito del danno provocato dalla bomba caduta sulla Galleria dell'Università nel 1848. Nel 1867, quando la Scuola di Scultura e l'Accademia del Nudo sono state trasferite dalla ex Casa dei padri Teatini alla ex Badia della Martorana, per i danni provocati dal trasporto, il gesso fu restaurato da Vincenzo Ragusa (1841-1927), allora studente del corso di scultura (T. Martella, a.a. 2000-2001, pp. 15, 20).

Valeria Di Piazza



Satiro danzante

Copia romana del II secolo d.C. , da probabile originale bronzeo della seconda metà del II sec. o inizio III sec. a.C.
Originale: marmo, h. 216 cm; Sala del Sileno, Galleria Borghese, Roma

Copia in gesso: h. 214 cm
Provenienza: formato dai fratelli Gheraldi di Roma e spedito nel 1886 per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione. Arriva a Palazzo Fernandez il 31 gennaio 1887.
Collocazioni dell'opera: 1887 - 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000 - 2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, II° piano

Bibliografia
A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 193, p. 74; P. Moreno, C. Stefani, 2000, p. 193, n. 14; S. Brusini, 2000, pp. 207-225, n. 12; P. Moreno, A. Viacava, 2003, p. 259, n. 254; C. Gasparri, 2011, p. 84, nota 96

La statua, trovata negli scavi della villa dei *Brutii Praesentes* a Monte Calvo in Sabina nel 1824, fu acquistata dai Borghese nel 1834 e collocata al centro della Sala VIII della Galleria Borghese, nel vano che, prima della vendita della collezione di statue antiche a Napoleone Bonaparte nel 1807, ospitava il *Sileno e Bacco Bambino*, ora al Louvre. Bertel Thorvaldsen (1770-1844) restaurò l'opera non con il tradizionale flauto, ma con i crotali, strumenti musicali simili ai piatti.

Il Satiro, come evidenziano la presenza caratteristica della coda e delle orecchie a punta, è una copia romana in marmo bianco a grana fine del II secolo d.C., da un probabile originale bronzeo, secondo alcuni da riferire alla maniera sicionia (P. Moreno, 2003, p. 259, n.3), da altri all'area dell'Asia Minore, all'interno dell'arte ellenistica che ruota intorno a Pergamo (S. Brusini, 2000, p. 221). La figura, dal corpo reso in forme robuste ma asciutte, ruota intorno all'asse verticale, nella parte inferiore del corpo incrociando le gambe in un passo di danza, in quella superiore torcendo il busto verso sinistra e volgendo la testa dallo stesso lato. Da ciò nasce un movimento a spirale che muta continuamente le prospettive del corpo e per comprendere l'irrequieta spazialità bisogna girare intorno alla statua. È stato più volte osservato che la presenza dell'ingombrante sostegno della copia marmorea disturba le slanciate proporzioni della figura, dimostrando in questo modo la sua estraneità alla concezione del probabile originale bronzeo, che poteva essere appoggiato a terra solo con la punta dei piedi. La resa anatomica è molto accurata in ogni dettaglio, dalla ricercata contrapposizione tra gli arti inferiori e quelli superiori, e dalla notazione dei dettagli del volto, delle ciocche della barba e della capigliatura, trattenuta da una tenia, da cui esce una massa di capelli che ricade sulla spalla (P. Moreno, 2000, p.193). Il calco in gesso, formato dai fratelli Gheraldi di Roma e spedito dal direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma in occasione dell'apertura dell'Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1886 per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, giunge a Palazzo Fernandez il 31 gennaio del 1887 (cfr. A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 193, p. 74).

Valeria Di Piazza

Statua di filosofo

Copia romana della metà del II sec. d.C. da originale probabilmente in bronzo della seconda metà del III sec. a.C.
Originale: marmo, h. 185 cm; Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Galata, Roma

Copia in gesso: h. 183 cm
Provenienza: donato dal Finocchiaro al Museo della R. Università di Palermo nel 1826
Collocazioni dell'opera: 1826-1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867-1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-1933: Palazzo Fernandez, Palermo; 1933-2000: Palazzo Santa Rosalia, Palermo; 2000-2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, II° piano

Bibliografia
P. Baldassarri, 2008, pp. 101-116; M. G. Picozzi, 2010, pp.456-461, n.7; M. G. Picozzi. 2012, p. 285, cat. I.34.10

La statua è una copia romana della prima età antoniniana, da un originale quasi certamente in bronzo probabilmente della seconda metà del III sec. a.C.. È conservata a Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Galata. Proviene dagli scavi del 1701 nella "Villa degli Antonini", situata tra il XVIII e XIX miglio della Via Appia antica nel territorio dell'antica Lanuvium , tra Genzano e Lanuvio, nei possedimenti dei duchi Sforza Cesarini. La statua entrò a far parte della collezione del cardinale Albani e stimata ben 6000 scudi fu venduta al pontefice, papa Clemente XII Corsini (1730-1740) nel 1733 con la denominazione "Zenone filosofo". Si tratta di una statua in marmo bianco a grana fine con venature grigie. La scultura fu restaurata poco dopo il rinvenimento, infatti appare già integrata nei disegni fatti eseguire da Richard Topham tra il 1720-1730 circa. La figura, gravitante sulla gamba sinistra, con la destra lievemente flessa e scartata di lato, rappresenta un uomo anziano, vestito con un pesante mantello dalle ampie pieghe che lascia scoperto il torace, si ripiega intorno all'addome e giunge al di sotto delle ginocchia. Le parti nude mostrano i segni dell'età avanzata con fronte rugosa e occhi piccoli. La testa, inclinata verso il basso e lievemente rivolta alla sua destra, ha una capigliatura corta, con ciocche sottili le cui punte coprono parte della fronte, la barba e baffi folti. La statua dopo il ritrovamento divenne presto famosa e fu spesso disegnata e riprodotta. Bartolomeo Cavaceppi (1715/17-1799) ne realizzò un bozzetto in terracotta, e alla sua bottega, che ne possedeva un calco, va attribuita la copia in marmo attestata nel portico di Palazzo Torlonia, demolito, a Piazza Venezia. Altri calchi noti settecenteschi sono quello dell'Accademia di Bologna, quello della collezione Mengs, quello della Galleria di Palazzo Sacchetti (M.G. Picozzi, 2010, pp. 456-461, n.7). La statua interpretata dapprima come il cinico Diogene, poi come il filosofo Zenone di Cizico, in seguito è prevalsa l'ipotesi che raffiguri un cinico, sulla base di caratteristiche iconografiche riferite agli appartenenti a questa scuola, i quali vestivano un pesante mantello, camminavano scalzi e non curavano la persona. Nel contesto della "Villa degli Antonini", una statua di filosofo aveva sicuramente un suo ruolo, indicativo degli interessi culturali dei proprietari. Il volto della scultura capitolina, la cui fisionomia è fortemente condizionata dal restauro del grosso naso, presenta una concentrazione dell'espressione frequente nei ritratti degli intellettuali del III secolo a.C., con un notevole virtuosismo nel rendere l'età avanzata. Il calco in gesso, è scalfito in vari punti. Presenta alcune parti mancanti: la maggior parte del braccio destro. Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato, anch'esso come la scultura originale, con la tecnica a tasselli. Il metodo esecutivo si evince dai segni dei tasselli, presenti in varie zone della superficie.

Valeria Di Piazza

Fauno ebbro

Copia romana della prima metà del II sec. d.C. da originale ellenistico (perduto)
Originale: marmo rosso antico , h. 167,5 cm; Musei Capitolini, Roma

Copia in gesso: h. 170 cm
Provenienza: donato nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo da Francesco I (v. A. S.Mu.Arc.Pa., 1857, n. 24, p. 66)
Collocazioni dell'opera: 1826 - 1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867 - 1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886 - 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000 - 2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
F. Haskell, N. Penny, 1984, pp. 306-308, n. 42; A. Giubilei, 1995, p. 94; G. Spinola, 1999, p. 158, n.23; M. Cadario, 2010, p. 182, cat. 10; M. Cadario, 2012, p. 303, n. III.5

Il torso del *Fauno Ebbro* , divenuto celebre per l'uso del marmo rosso, fu trovato nel 1736 durante uno scavo clandestino nella Villa Adriana a Tivoli e donato al marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746); poco dopo Generoso Bulgarini ne scoprì altri frammenti, che diede a monsignore Giuseppe Alessandro Furietti (1684-1746), bergamasco. Nel 1746 entrò nelle collezioni capitoline e nel 1817 collocato in una stanza che da esso prese specificatamente il nome (F. Haskell, N. Penny, 1984, p. 306) . Per volere di papa Benedetto XIV Lambertini (1740-1758) tra il 1744 e il 1746 la statua, rivenuta in condizioni frammentarie, fu restaurata da Clemente Bianchi e Bartolomeo Cavaceppi (1715-1717/1799), inserendo gran parte delle gambe e delle cosce, il braccio destro con il grappolo d'uva, la mano sinistra con il *pedum* e una parte della *nebris*, gran parte dei capelli, le orecchie, la coda, la testa, la gamba sinistra, il tronco dell'albero dove è appoggiata la *syrinx*. Nella Villa Adriana fu rinvenuta dal conte Giuseppe Fede anche un'altra replica dello stesso tipo statuario, realizzata nello stesso materiale. Questa statua che faceva parte della collezione realizzata dal conte all'interno del casino di sua proprietà nell'aerea di Villa Adriana, fu acquistata alla sua morte nel 1777 dal Vaticano per il Museo Pio Clementino, ad un prezzo stimato dal Cavaceppi e dall'Hamilton di 3000 scudi. Nel 1778 la versione vaticana fu restaurata da Ferdinando Lisandroni (1735-1811) e quindi collocata nel Gabinetto delle Maschere dei Musei Vaticani dove si trova ancora oggi (A.Giubilei, 1995, pp. 94-95 n.1). La statua raffigura in marmo rosso scuro fittamente granato, per indicare che si riferisce al mondo dionisiaco, un giovane satiro dalla testa arruffata che, in preda all'ebbrezza, solleva sorridendo il braccio destro. La sua natura ferina è riconoscibile dalle orecchie appuntite, dalla testa arruffata e ispida dai ciuffi rialzati e scomposti, dalle due escrescenze alla base del collo e dalla piccola coda. Indossa la pelle del cerbiatto, *nebris*, annodata alla spalla destra, mentre alla spalla sinistra è appoggiato il rustico bastone da lancio, *pedum*. Il Fauno presenta due sostegni, uno figurato con una cesta di vimini piena di frutti (per lo più di restauro) su cui si appoggia un piccolo capro, e dall'altro lato un tronco d'albero in cui è appesa una *syrinx*. È proprio in questo sostegno l'unica differenza significativa dalla replica vaticana, in cui ad un tronco erano appesi una *syrinx* e due cembali, come ben evidenzia l'incisione di Francesco Piranesi (1758-1810) su disegno di Tommaso Piroli (1750-1752/1824) che riproduce la copia vaticana (G. Spinola, 1999, p. 158, n. 23). I due supporti con gli attributi integravano le due figure completando l'immagine del mondo agreste di cui erano rappresentanti. Questa duplicità d'aspetto come quella dei *Centauri Furietti* ha fatto ipotizzare che fossero stati realizzati per essere esposti insieme, applicando un principio frequente nel ricchissimo arredo scultoreo della Villa Adriana (M. Cadario, 2012, p. 303). Le due repliche furono eseguite in età adrianea, forse da parte di scultori di Afrodisia, che erano specializzati nella riproduzione di un linguaggio patetico da un originale da datare molto verosimilmente al tardo ellenismo proprio per la ricchezza di pathos e con la tendenza a sovraccaricare l'immagine dei satiri. Dopo che fu trovato, Il Fauno ebbe molte repliche, copiato in scala al vero in marmo dal Cavaceppi e a scala ridotta, in bronzo dal Righetti e dallo Zoffoli (F. Haskell, N. Penny, 1984, p. 306).

Valeria Di Piazza

Antinoo Farnese

Testa e busto del II sec. d.C.
Originale: marmo, h. 203 cm, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Copia in gesso, h. 203 cm
Provenienza: donata da Ferdinando I nel 1820 al Museo della R. Università di Palermo
Collocazioni precedenti: dal 1820 al 1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; dal 1867 al 1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; dal 1886 al 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; dal 2000 al 2001: Palazzo San Cataldo, Bagheria;
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, II° piano

Bibliografia
C. Gasparri, 2008, pp. 122-151, n.25; F. Coraggio, 2009, pp. 89-91, n. 64, tav. LXII, 1-8; N. Giustozzi, 2012, pp. 109-137, p. 112, fig. 3, cat. 16

La statua in marmo di età adrianea (131-137 d.C.) presenta una testa ritratto su torso antico non pertinente, proviene dalla collezione Farnese ed è conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La testa proveniva dalla collezione padovana del cardinale Pietro Bembo (1470-1547), esponente di spicco di una sofisticata cultura di ambito antiquario, testa ricordata da Marcantonio Michiel già intorno al 1530. Alla morte del cardinale, la testa fu comprata dai Farnese e ricongiunta ad un torso coevo ma non pertinente, di cui si ignora la provenienza.

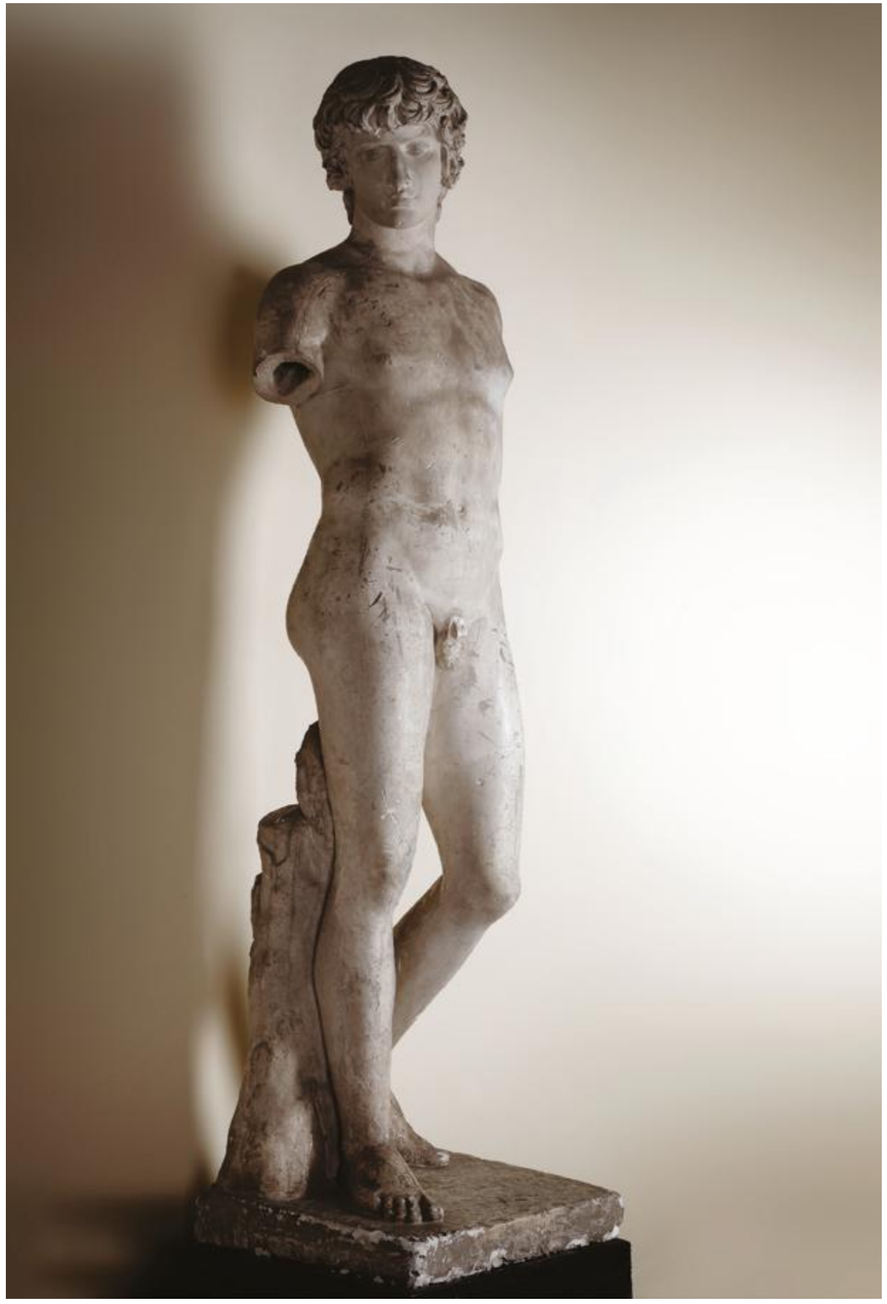
Integrata con braccia e gambe, con restauro reputato eccellente, realizzato da Giovan Battista de' Bianchi, cui all'epoca erano affidati i marmi farnesiani, la statua rappresentò nei due secoli successivi una delle maggiori attrattive della collezione Farnese, collocata in una delle nicchie della Galleria dipinta dai Carracci, nel palazzo a Roma in Campo dei Fiori. Le integrazioni cinquecentesche furono sostituite alla fine del Settecento da Carlo Albacini (seconda metà XVIII sec. - primi XIX sec.), al quale si deve l'aspetto attuale della statua, che restaurata fu spedita a Napoli, dove è conservata nel Museo Archeologico Nazionale (F. Coraggio, 2009, pp.89-91, n. 64, tav. LXII, 1-8).

La testa della statua, un lavoro di altissima qualità, raffigura Antinoo, amato dall'imperatore Adriano (117-138 d. C.) e idealizzato dopo la morte. Il volto levigato, con le guance piene, la bocca carnosa, il naso aquilino e l'espressione imbronciata, incorniciato da una capigliatura dalla trattazione fortemente chiaroscurale con folte ciocche uncinate che ricadono sulla fronte e sul collo, ha tratti idealizzati e tipici del gusto classicistico dell'età di Adriano. Il corpo, al quale mancano le braccia, stante sulla gamba destra e con la sinistra lievemente flessa, riproduce, attenuandone la maturità virile, le forme atletiche del *Doriforo*, la più celebrata creazione di Policleto di Argo (attivo tra il 460-420 a.C.), paradigma e canone del corpo maschile nudo, forse la statua più diffusamente presente nelle residenze e nei grandi complessi monumentali del mondo antico (C. Gasparri, 2008, p. 147). Il tipo iconografico quindi riprende modelli greci del tardo V secolo a.C., ma la trattazione del corpo nudo è molto più morbida, con la muscolatura accennata con lievi passaggi e le proporzioni allungate delle gambe.
Il corpo si avvicina ad una celebre statua proveniente dalla collezione Albani e ora Musei Capitolini di Roma, il cosiddetto *Antinoo Capitolino*, molto simile per ritmo, incarnato molle, pube senza peluria e disegno dei pettorali con i capezzoli appuntiti (M. Papini, 2012, p. 295, cat. II.5).

Dopo la morte del giovane, avvenuta in circostanze incerte per annegamento nel Nilo durante una visita in Egitto con l'imperatore nel 130 d. C., quest'ultimo diede inizio al culto di Antinoo, facendo diffondere la sua immagine in tutte le forme note alla propaganda imperiale: medaglie, monete, sculture a rilievo e a tutto tondo. L'imperatore Adriano commissionò numerose statue nelle quali il giovane bitinio, raffigurato nelle sembianze di Apollo, Dioniso, Hermes, Osiride, incarna l'ideale "classico" di bellezza giovanile maschile, esercitando una forte attrazione sin dagli albori del Rinascimento e divenendo una delle icone indiscusse della reinterpretazione dell'antico (F. Coraggio, 2009, pp. 89-91, n. 64, tav. LXII, 1-8).

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato con la tecnica a tasselli. Il metodo esecutivo si evince dai segni dei tasselli, presenti in varie zone della superficie. Il calco in gesso cavo, probabilmente soggetto a patinatura, è scalfito in vari punti. In alcune zone presenta una decoesione della patina originale, vi sono alcune parti mancanti come le braccia e sull'addome è visibile un intervento di restauro non documentato.

Valeria Di Piazza



Apollo Medici o Apollino

Copia romana dell'Apollo Lykeios di Prassitele
Originale: marmo, h. 148 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze

Copia in gesso: h. 148
Provenienza: donato da Ferdinando I nel 1820 al Museo della R. Università di Palermo
Collocazioni precedenti: 1820- 1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867- 1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886 -2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000 - 2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

L' *Apollino o Apollo Medici* è una copia romana di una scultura ellenistica dell'adolescente dio Apollo Lykeios di Prassitele, conservata oggi alla Galleria degli Uffizi a Firenze (Cfr. F. Haskell, N. Penny, 1984, pp. 187-188). La sua testa ha proporzioni simili a quelle dell'*Afrodite di Cnido* di Prassitele e, quindi, si è sostenuto che fosse una copia di un originale di Prassitele, o almeno del suo ambito. Altri sostengono che è una creazione eclettica di epoca romana, mescolando diversi stili. Il suo braccio sinistro può aver tenuto un arco. Fu rinvenuta a Roma nel XVII secolo, anche se la sua esatta provenienza non è nota. Collocata in origine nella collezione Borghese, fino a quando passò alla collezione Medici a Villa Medici, dove venne registrata nel 1704. A differenza di molte sculture antiche della collezione medicea, non fu portata a Firenze da Cosimo III de' Medici, rimanendo a Roma fino a quando non venne spostata per accompagnare la Niobe Medici nel 1769-1770. La fortuna critica della statua avrà il suo apice lungo tutto il XVIII secolo, considerata come una delle sculture romane più copiate. Fu vista nella Tribuna degli Uffizi dal poeta inglese Percy Bysshe Shelley, che la descrisse così:

«È difficile immaginare qualcosa di più delicato bello che il Ganimede; ma la leggerezza dello spirito simile, la morbidezza, la perfezione fluente di forme dell'Apollino, lo superano. Il volto, anche se squisitamente bello e gentile, non è divino. Attraverso le arti ci sembra scorrere uno spirito di vita che dà loro leggerezza. Nulla può essere più perfettamente bello delle gambe, e l'unione dei piedi con le caviglie, e il venir meno delle linee dei piedi alle estremità delicate. È come uno spirito anche nei sogni. Il collo è lungo ma pieno, e sostiene la testa con la sua profusione dove si annodato i capelli, come se non avesse bisogno di alcun sostegno».

Nel 1840, nella sua collocazione agli Uffizi, l'opera fu danneggiata perché vi cadde sopra un dipinto; in quell'occasione fu restaurata da Lorenzo Bartolini, che ricoprì l'intera statua con uno strato di vernice per mascherare le riparazioni. Oltre a molte copie del XVI e XVIII secolo, nota è quella realizzata in marmo dallo scultore francese Jean-Baptiste Vietty negli anni venti dell'Ottocento, conservato nel giardino del Musée des Beaux-Arts di Lione.

C'è anche un "*Apollino Milani*" a Firenze, conservata presso il Museo Archeologico Nazionale.

Il calco ottocentesco dell'Accademia di Palermo, potrebbe identificarsi con la «Statuetta di uomo nudo con la destra rivolta sul capo, rappresentante Apollo», indicata al n. 26 nel *Notamento de'gessi che debbonsi inviare in Sicilia* del 1819 (cfr. A.S.Na., M. L. R. I., doc. 39, inv. I, b. 999, fasc. 5, inc. 1, 13 febbraio 1819, n. 26; R. Santoro, 2012, p. 251) tra gli ottantanove «Gessi bianchi» selezionati da Michele Arditi (Presicce, Lecce 1746 – Napoli 1838), archeologo e direttore del R. Museo Borbonico di Napoli, e che – secondo la volontà di Ferdinando I di Borbone – dovevano essere inviati a Palermo per la formazione del R. Museo dell'Università, in quel tempo ospitata presso l'ex Casa dei Padri Teatini, dove giunsero nel 1820 (Pipitone, 2004, p. 50, Di Natale, *infra*). Da un'ulteriore indagine documentaria risulterebbe che il calco ottocentesco dell'Accademia di Palermo potrebbe essere tratto dalla copia in marmo dello scultore francese Jean-Baptiste Vietty, oggi conservata al Musée des Beaux-Arts di Lione. La notizia emerge in un inventario precedente del 1823 del Museo di Antichità e Belle Arti dell'Università di Palermo, nel quale vengono citati quattro gessi, originariamente collocati nell'ex Casa dei Padri Teatini di Palermo. L'indicazione inventariale recita: «Ricevo del custode sig. D. Camillo Paderni delli quattro gessi attribuiti a Vietty, tra cui l'Apollo Medici, e ricuperati da' P.P. Gesuiti, alligato ad oggi (?) del 15 giugno 1823» (A.S.Univ.Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 1, 15 giugno 1823, p. 4). Ipotesi, questa, da appurare con ulteriori indagini. Non si hanno, invece, notizie sugli altri tre gessi citati. Il calco in gesso è cavo, probabilmente soggetto a patinatura, è scalfito in vari punti. In alcuni punti presenta una decoesione della patina originale. Il braccio destro risulta mancante a causa del trasporto da Palazzo Fernandez ai Mulini Virga, rottura più antiche sono quelle delle due dita della mano sinistra e ad un dito del piede destro. Tra gli interventi storici si segnala quello di Carmelo Vanni, che interviene nel 1854 riattaccando il collo e il braccio destro, rotture provocate, presumibilmente, in seguito a una bomba caduta sulla Galleria dell'Università nel 1848.

Giuseppe Cipolla

Bibliografia:
A.S.Na., M. L. R. I., Doc. 39, inv. I, b. 999, fasc. 5, inc. 1, 13 febbraio 1819; A.S.Univ. Pa., f. 1362, car. 12, fasc. 1, 19 maggio 1820, 4; F. Haskell, N. Penny, 1984, pp. 187-188; F. Pipitone, 2004, p. 50; R. Santoro, 2012, p. 251

Monumento a Carlo I D'Angiò

Arnofo di Cambio
1277 ca.
Originale: marmo, h. 200 cm, Musei Capitolini, Roma

Copia in gesso, h. cm 210
Provenienza: l'opera fu realizzata prima del 1891 e donata ufficialmente al R. Istituto di Belle Arti di Palermo dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1896
Collocazioni dell'opera: 1891-1892: Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92 (donato dal Municipio di Roma); 1892-1896: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1896- 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2004: Villa San Cataldo, Bagheria, Palermo
Collocazione attuale: da gennaio 2005, ABA Palermo, Palazzo Fernandez, II° piano

Bibliografia
A. M. Romanini, 1983, pp. 203-209; F. Brancato, 1985, fig. 39; I. Bruno, 2004, pp. 263-279; ***Arnolfo di Cambio: una rinascita...***, 2005, pp. 123-126; ***Carlo I d'Angiò...***, 2009

Figura emblematica che incarna gli ideali del linguaggio gotico e del classicismo arcaico della scultura italiana della seconda metà del Duecento, Arnolfo di Cambio (Colle Val d'Elsa 1240/45 ca – Firenze 1302/10), scultore e architetto, si formò al seguito di Nicola Pisano, collaborando al pulpito del Duomo di Siena (1264-67), e all'arca di San Domenico a Bologna (1265-69). Nei primi anni Settanta giunse a Roma, dove lavorò al servizio di Carlo d'Angiò probabilmente iniziando con lavori urbanistico-architettonici.Realizzò a partire dal 1277 capolavori assoluti come il *Monumento a Carlo I d'Angiò* per il tribunale di fianco all'Aracoeli (Musei Capitolini), chiesa di cui progetta le trasformazioni. Nel 1281 è impegnato a Perugia nella *Fontana Minore*, oggi smembrata (Perugia, Pinacoteca Nazionale) e poco dopo nel *Monumento funebre del cardinal de Braye* (Orvieto, San Domenico).

Negli anni seguenti continua la sua carriera con altre opere fondamentali come i Cibori per San Paolo fuori le mura (1285) e Santa Cecilia in Trastevere (1293), il celeberrimo *Presepe* per Santa Maria Maggiore, il *Monumento a Bonifacio VIII* (1296) e la Statua in bronzo di *San Pietro* per la Basilica Vaticana (1300). Sul finire del '200 tornò a Firenze dove Vasari gli attribuisce la progettazione di Santa Maria del Fiore, Santa Croce, Santa Maria Novella e Palazzo della Signoria.

Il *Monumento a Carlo I d'Angiò*, conservato presso i Musei Capitolini di Roma, anticamente collocata probabilmente entro un'arcata polilobata, nella basilica di Santa Maria in Aracoeli, successivamente fu conservato nel Palazzo Senatorio. È considerata un'opera fondamentale, in cui Arnolfo rinnova la tradizione della ritrattistica classica romana in un linguaggio moderno, sensibile a una cultura che si può definire protoumanistica. Realizzata intorno al 1277, l'opera raffigura il sovrano seduto su un trono con protomi leonine, con in mano i simboli regali ben in vista (corona e scettro), in un atteggiamento di maestosa dignità, ma anche di realistica fisicità. L'opera è importante perché dopo gli pseudo-ritratti di Federico II risalenti alla prima metà del XIII secolo e dopo i primi ritratti per monumenti funebri (come quello di Clemente IV di Pietro di Oderisio conservato nella chiesa di San Francesco di Viterbo), Arnolfo fu il primo in Europa a scolpire un ritratto realistico di un personaggio vivente nell'epoca post-classica. Particolarmente notevole è il volto, dove si concentrarono gli sforzi dello scultore per rendere il ritratto solenne ma anche verosimile, rappresentando dettagli fisici quali i solchi del viso. L'opera presenta varie problematiche estetico-visive quali parti mancanti: (l'indice della mano sinistra), graffiata in molti punti, non presenta iscrizioni, presenta varie lesioni, e la più evidente è posta in corrispondenza del busto, mentre la parte terminale del drappo risulta mancante. Presenta vari segni di danni antropici, su tutta la patinatura in zone sparse, nella mano destra manca il pastorale. Uno spesso strato di fuliggine ricopre in maniera evidente viso, veste e copricapo. Gli arti inferiori presentano zone di pulitura, dovute a restauri precedenti. Sono presenti tracce di resina in entrambe le mani, i piedi sono consumati dal degrado e da danni antropici. La conservazione dei calchi in gesso della gipsoteca accademica mira a far conoscere le opere dei grandi scultori della storia dell'arte. La realizzazione del calco in gesso risalirebbe alla fine dell'Ottocento, donato dal Municipio di Roma in occasione dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892. Dalle fotografie storiche dell'Esposizione si evidenzia che l'opera era collocata, assieme al *Leggio* di Scudaniglio, al *Nettuno* di Montorsoli e al *Pio IV* di Marini, nella sala dedicata ai calchi in gesso e agli archetipi in legno della "sezione monumentale e pittoresca", allestita all'interno del Palazzo delle Belle Arti (F. Brancato, 1985, fig. 39; sulla mostra cfr. I. Bruno, 2004, pp. 263-279). Dopo la grande Esposizione, questi gessi furono collocati al Museo Nazionale (attuale Salinas), e donati in seguito al R. Istituto di Belle Arti per fini didattici.

Giuseppe Cipolla

Gruppo di sei formelle della porta nord del Battistero di Firenze

Lorenzo Ghiberti
1403 – 1424
Originale: bronzo dorato, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze (già porta Nord, Battistero S. Giovanni, Firenze)

Copia in gesso: h. 61 cm cad.
1. Sant'Ambrogio
2. San Marco
3. Tentazione nel deserto
4. Annunciazione
5. Gesù davanti a Pilato
6. Disputa nel tempio

Provenienza: Si tratta di sei formelle, acquistate dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nell'agosto del 1892 (v. A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 907, p. 81)
Formatore: Orazio Lelli, Firenze
Collocazioni dell'opera: 1892-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
L. Cicognara, 1813-1818; R. Krautheimer, 1956; Id., ***Ghiberti's Bronze Doors***..., 1971; C. Acidini Luchinat, 1980, II, pp. 523-540; P. Bocci Pacini, 1989, pp. 337-416; B. Agostini, B. Santi, 2013

La porta meridionale del Battistero fu realizzata da Andrea Pisano negli anni Trenta del Trecento con scene dalla vita di San Giovanni Battista. Una settantina di anni dopo l'Arte della Calimala, la quale aveva il patronato del Battistero, bandì un concorso nel 1401 per il completamento di un secondo portale con episodi del Nuovo Testamento. Notoriamente, fu un giovane Lorenzo Ghiberti a trionfare sugli altri artisti partecipanti, tra cui in particolare Filippo Brunelleschi, realizzando una formella con il *Sacrificio di Isacco* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), apprezzata per l'efficace tecnica esecutiva a cera persa e per il linguaggio stilistico che sapientemente coniugava il ritorno all'antico con l'estetica naturalistica tardogotica. Inizialmente le scene del Nuovo Testamento dovevano essere collocate nel portale est, di fronte alla cattedrale, mentre si preferì nel 1452 spostarle nel meno importante lato settentrionale, verso l'area suburbana di San Lorenzo. Nel contratto del 1403 Ghiberti era menzionato insieme al padre Bartolo di Michele, membro dell'Arte della Seta, probabilmente per la sua giovane età, benché lo stesso documento specificasse che fosse Ghiberti a dover sovrintendere il lavoro, eseguendo di propria mano a rilievo le figure, gli alberi e simili. Ultimata nel 1424, la commissione impegnò lo scultore per una ventina di anni e tale ampio arco cronologico di elaborazione abbracciò l'evoluzione stilistica di Ghiberti, segnata da un crescente linearismo decorativo modellato sugli esempi del Gotico Internazionale a discapito del dettato naturalistico degli esordi, seguito da un volgere verso il razionalismo compositivo-spaziale rinascimentale.

1) *Sant'Agostino*: collocato nell'estrema fascia inferiore della porta, fa parte della serie dedicata ai *Padri della Chiesa*, i quali *similmente Profeti* erano raffigurati seduti in uno scranno con accanto un leggìo, secondo il prototipo iconografico dell'intellettuale umanista.

2) *San Marco*: formella collocata tra gli Evangelisti nel secondo ordine a partire dal basso. La possente testa del leone ha evocato confronti stilistici con il *Marzocco* di Donatello del 1419.

3) *Tentazioni nel deserto*: l'episodio fa parte del quarto ordine dal basso e si pensa sia stato realizzato intorno al 1415. Le figure di Cristo e del Diavolo emergono quasi a tutto tondo dal fondo vuoto, unendo il gusto per le forme piene dello stile giovanile di Ghiberti con il gusto linearista della maturità.

4) *Annunciazione*: l'episodio è posto nel terzo ordine a partire dal basso tra le *Storie di Gesù*. La stessa composizione tagliata diagonalmente e la linearità del panneggio fanno pensare a un'esecuzione prossima al saggio per il concorso con il *Sacrificio di Isacco*, suggerendo una collocazione cronologica intorno al 1407.

5) *Gesù dinnanzi a Pilato*: nel secondo ordine a partire dall'alto. Insieme al precedente, questi due pannelli rappresentano l'apice del linearismo gotico raggiunto dallo scultore. Il motivo della cornice viene ripreso armonicamente dalle figure nella composizione la quale acquisisce, in tal modo, una maggiore unità. Chiare reminiscenze donatelliane sono poi visibili nel soldato in primo piano a sinistra.

6) *Gesù tra i Dottori*: nella terza fascia a partire dal basso, in questa formella i riferimenti al Gotico Internazionale oltralpino, evidenti nella caratterizzazione delle figure in primo piano, sono felicemente combinati con le suggestioni offerte dai sarcofagi antichi, mentre le scene sono incorniciate da una quinta architettonica di gusto prettamente rinascimentale.

Nei riquadri del portale settentrionale Ghiberti riprese

il precedente formato a losanga lobata usato da Andrea Pisano in cui sono incluse le 28 scene, incorniciate da foglie d'edera che all'incrocio ospitano le teste di profeti, nonché un autoritratto con turbante dell'artista. Anche l'impostazione iconografica d'insieme non si discosta molto dall'impianto della porta dello scultore pisano, nella quale le *Virtù* sono sormontate da episodi dalla *Vita di san Giovanni*, e, a sua volta, dal precedente modello di Bonanno Pisano. Ghiberti, infatti, realizzò una fascia bassa con i *Padri della Chiesa* e gli *Evangelisti* seguita dai pannelli narrativi. Inizialmente il contratto di allocazione prevedeva storie dal Vecchio Testamento, ma si decise di iniziare dal ciclo principale ovvero le *Storie della Vita di Cristo*, un cambiamento che Krautheimer ipotizzò fosse dovuto al timore di non riuscire a finanziare anche un secondo portale (Krautheimer 1956, pp. 103-105). Rispetto alla successiva *Porta del Paradiso*, le scene sono costruite con poche figure e la suggestione dello spazio è affidata a pochi elementi, e la composizione si caratterizza per una sostanziale staticità, laddove il *pathos* narrativo è affidato non al movimento ma al gioco di sguardi tra i personaggi.

Le porte bronzee del Battistero godettero di una chiara fama sin dal Cinquecento, ma fu soprattutto in età neoclassica che la fortuna di Lorenzo Ghiberti si consolidò nella letteratura artistica. Fu, infatti, il primo artista medievale a essere incluso nella celebre raccolta di gessi di sculture antiche e moderne di Mengs e figurò anche nella collezione di copie di Angelika Kauffmann. Indicato come modello da Sir Joshua Reynolds agli allievi della Royal Academy of Fine Arts seppur con qualche riserva per la sua maniera non ancora completamente moderna, una svolta critica si ebbe con Leopoldo Cicognara che elogiò Ghiberti per il paziente studio sulla statuaria greca e caratterizzò il suo stile per «altissimo concepimento, composizione sagacemente distribuita, espressione vera, giusta, profonda, purità di contorni, grazia di forme ed elegantissima esecuzione» (Cicognara 1813-1818, vol IV, pp. 193-194).

Jennifer Cooke

Gruppo di sei formelle con i Profeti dalla porta del Paradiso del Battistero di Firenze

Lorenzo Ghiberti
1425 – 1452
Originale: bronzo dorato, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze (già porta del Paradiso, Battistero S. Giovanni, Firenze)

Copia in gesso: h. 61 cm cad.
Provenienza: Si tratta di sei formelle, acquistate dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nell'agosto del 1893 (v. A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 907, p. 81)
Formatore: Orazio Lelli, Firenze
Collocazioni dell'opera: 1893-1934: Palazzo Fernandez, Palermo; 1933-2000: Palazzo Santa Rosalia, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

a) Giosuè
b) Profeta
c) Elia
d) Aronne
e) Gedeone
f) Bileam

Bibliografia
R. Krautheimer, 1956; Id., ***Ghiberti's Bronze Doors***..., 1971; C. Acidini Luchinat, 1980, II, pp. 523-540; P. Bocci Pacini, 1989, pp. 337-416; F. Fergonzi, 1997, pp. 193-203; ***Piante e animali*** ..., 2000; ***The Gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance***..., 2007; G.M. Redke, 2013, pp. 32-41

«Condotta con grandissimo studio e disciplina delle mie opere, è la più singolare opera ch'io abbia prodotta, e con ogni arte e misura e ingegno è stata finita», così Ghiberti concludeva la descrizione di quella che, secondo le fonti, Michelangelo avrebbe ribattezzato *Porta del Paradiso*, realizzata tra il 1425 e il 1452. Inizialmente destinata al meno importante lato nord del Battistero, una volta ultimata si decise di collocarla nel più importante fronte orientale antistante la cattedrale, forse in ragione dello stile più aggiornato al moderno clima rinascimentale. Restaurata una prima volta tra il 1943 e il 1948, quindi nuovamente dopo che l'alluvione del '66 ne danneggiò alcuni pannelli, la porta ghibertiana è stata oggetto di un più recente intervento nel primo decennio degli anni Duemila.

Lo scultore in questa seconda commissione scelse di adottare un diverso schema compositivo rispetto alle 28 formelle previste dall'iniziale programma iconografico, dettato da Leonardo Bruni in una lettera del 1424. I pannelli, infatti, furono ridotti a dieci e articolati in un più ampio formato rettangolare in cui Ghiberti poté riunire più scene (furono infatti aumentate a 37). Gli episodi del Vecchio Testamento erano sviluppati secondo una più complessa articolazione spaziale scandita da maestose quinte architettoniche rinascimentali e pittorici brani paesistici, come scrisse lo stesso Ghiberti: «[...] mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i lineamenti che in essa potessi produrre e con egregi componimenti e doviziosi con moltissime figure». Evidente appare l'influenza di Donatello, accanto al quale Ghiberti lavorò nel 1427 alle formelle per il Fonte battesimale di Siena, sia nel parziale uso dello stiacciato negli sfondi, quanto nel dinamismo delle masse compatte di folla che quasi anticipa le soluzioni adottate da quest'ultimo nei rilievi padovani, visibile soprattutto nella formella *L'incontro di Salomone con la regina di Saba* a conclusione del ciclo ghibertiano. Altri pannelli, come quello della *Creazione* o di *Giuseppe* denotano, invece, una sapiente ricerca nella rappresentazione della varietà dei moti e degli affetti posti al centro del 'clima narrativo', come del resto raccomandato da Alberti ne *Della Pittura* (1435).

La critica precedente aveva ipotizzato l'intervento dell'umanista Ambrogio Traversari e di Leon Battista Alberti nella nuova concezione iconografica della *Porta del Paradiso*, ponendo l'accento soprattutto sull'influenza di quest'ultimo nella complessa e articolata concezione spaziale delle formelle (Krautheimer 1956, pp. 162-163, 328-329), una teoria non comprovata e sostanzialmente abbandonata dalla letteratura recente che ha invece sottolineato l'autonomia stilistica e il portato innovatore dello stesso Ghiberti (Redke, Butterfield 2007). La raccolta di calchi della *Porta del Paradiso* non presenta tanto le scene narrative, quanto alcuni personaggi dalla serie di 20 profeti, eroine e sibille che si alternato alle 24 teste aggettanti (tra le quali è celebre l'autoritratto dello stesso Ghiberti) collocate nei montanti. I personaggi s'inscrivono entro edicole con catino a conchiglia di gusto pienamente rinascimentale. La postura di alcune figure (*Elia*? specialmente), i panneggi e i dettagli delle loriche denotano lo studio sui modelli antichi che emerse con maggiore evidenza nella maniera matura

dell'artista. Nell'originale programma di Leonardo Bruni i *Profeti* avrebbero dovuto occupare la fascia inferiore del portale, mentre Ghiberti li collocò a lato per dare maggiore respiro agli episodi narrativi. Studi recenti hanno, inoltre, rilevato delle corrispondenze iconografiche tra la flora e fauna della decorazione esterna e le figure nelle nicchie, per esempio tra la pernice e il profeta Geremia, il quale nelle scritture menzionò l'inaffidabilità dell'uccello che sottrae le uova da altri nidi (Levi d'Ancona, Signorini, Chiti-Batelli, 2000, p. 73).

I calchi con i profeti e personaggi veterotestamentari sono stati interessati, nel complesso, da numerose cadute nelle parti ad alto rilievo (braccia, teste).

Le porte bronzee ghibertiane furono ampiamente elogiate dai contemporanei e la loro fama tramandata nella letteratura artistica a partire dal Cinquecento (da Vasari, Borghini, Cellini a Baldinucci, Milizia e Cicognara), consegnando Lorenzo Ghiberti alla schiera di artisti illustri. Ghiberti fu, infatti, il primo artista medievale a essere incluso nella celebre raccolta di gessi di sculture antiche e moderne di Mengs, il quale richiese a Pietro Leopoldo nel 1769 la licenza per i calchi delle formelle della *Porta del Paradiso*, e anche Angelica Kaufmann ne possedette delle copie. Sir Josua Reynolds, a sua volta, raccomandava lo studio sui calchi delle porte agli allievi della Royal Academy of Arts nel 1780, quantunque lo stile dello scultore toscano non potesse dirsi compiutamente moderno (Acidini Luchinat, 1980, p. 533). In Italia, l'Accademia di Brera nel 1806 si procurava i calchi delle formelle della Porta del Paradiso (Fergonzi, 1997, p. 194), mentre pochi anni dopo nella sua *Storia della Scultura* Cicognara consacrava lo scultore all'estetica neoclassica quale pioniere, accanto a Donatello e Brunelleschi, della riscoperta dell'antico. Come osservato da Acidini Luchinat, tuttavia, la fortuna di Ghiberti rimase legata alla perizia esecutiva di abile orafo dimostrata nella commissione per il Battistero, mentre la restante attività di architetto e scultore fu posta in ombra rispetto ai più innovatori Donatello e Brunelleschi, sulla scorta del severo giudizio vasariano (Acidini Luchinat, 1980).

Jennifer Cooke

San Giovanni Battista

Donatello
1450-57
Originale: bronzo, h. 185 cm; Duomo, Cappella di San Giovanni Battista, Siena

Copia in gesso: h. 185 cm
Provenienza: acquistato dall'Istituto di Belle Arti nell'agosto 1892 da Orazio Lelli. Dal 2005 al 2006 si sposta dalla Villa San Cataldo di Bagheria ai Mulini Virga. Nello stesso anno, in seguito a un restauro torna a Palazzo Fernandez
Collocazioni dell'opera: 1892-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Villa San Cataldo, Bagheria
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, 1° piano

Bibliografia
A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 921, p. 82; Castelfranco 1963, p.165, figg. 161-162; A. Parronchi, 1980; C. Avery, 1991, n. 76, pp. 132-133; J. Pope-Hennessy, 1993

La scultura originale è un bronzo eseguito da Donatello tra il 1450 e il 1457 (C. Avery, 1991, n.76, pp. 132-133).

Attualmente è custodita nella cappella dedicata al santo, all'interno del Duomo di Siena. (cfr. A. Perronchi, 1980, pp. 245-260). La statua è stata realizzata a Firenze. Nel 1457 l'artista spostandosi a Siena la porta con se, incompiuta e smembrata. Nel 1466 Papa Pio II la depone nella cappella mediana della sagrestia del Duomo, allora in costruzione al fine di ospitare la reliquia di San Giovanni Battista: il braccio destro. Nel 1482 Alberto Aringhieri fa costruire una cappella appositamente dedicata al santo, ubicazione odierna della statua. Si tratta di un bronzo alto 185 cm, ottenuto tramite la tecnica a tasselli. Il retro, lasciato quasi grezzo, dimostra che la statua era destinata ad essere collocata in un tabernacolo o contro una parete (cfr. Pope-Hennessy, 1993, p. 228).

In principio l'artista aveva lasciato l'opera incompiuta, l'avambraccio destro era assente. Ludovico De' Vecchi provvide al restauro e al completamento dell'opera facendo aggiungere il pezzo mancante. L'immagine del santo non tradisce l'iconografia classica: in piedi, il volto emaciato, vestito di pelli, in mano ha una croce e una pergamena in cui si legge "Ecce Agnus Dei". Iconograficamente può essere affiancato ad un'altra scultura di Donatello; la *Maddalena lignea*. Seppure la tecnica scultorea sia diversa, a un primo sguardo si notano proprio similitudini stilistiche. Le pelli di San Giovanni sono state realizzate analogamente alla folta chioma della *Maddalena*. Andando più a fondo nel confronto tra le due opere si coglie un'analogia comportamentale nei tratti somatici del volto dei due santi che descrive la fatica della vita ascetica (cfr. Pope-Hennessy, 1993, pp. 278-279). Un altro possibile confronto si può effettuare tra il San Giovanni Battista senese e quello veneziano, del 1455, ubicato nella Chiesa dei Frari. Il soggetto assume la medesima postura, ognuno dei tratti iconografici distintivi si ripete. La differenza sostanziale sta nel metodo esecutivo, l'opera veneziana è realizzata in legno policromo che forse dona più morbidezza ai tratti spigolosi del volto ossuto del Santo (cfr. G. Castelfranco, 1963, p.165, figg. 161-162).

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato, anch'esso come la scultura originale, con la tecnica a tasselli. Il metodo esecutivo si evince dai segni dei tasselli, sul braccio destro all'altezza del gomito, e sulle gambe.

L'opera è cava, probabilmente soggetto, in origine, a patinatura, risulta scalfita in vari punti. In alcuni punti presenta una decoesione della patina originale. Presenta alcune parti mancanti: le dita della mano destra e la croce che avrebbe dovuto impugnare. La gamba destra e la pergamena presentano segni invasivi di colla, probabilmente appartenente a strati di scotch strappati via. Presenta tracce di sporco e di pittura color terra di Siena bruciata. Sul busto, in corrispondenza del braccio destro una traccia di sporco nera. Sul naso, tracce di resina e di sporco. Ai piedi del basamento si trova un'iscrizione "921", riferita al numero d'ordine dell'inventario d'entrata presso l'Istituto palermitano.

La conservazione dei calchi in gesso della gipsoteca accademica mira a far conoscere le opere dei grandi scultori del passato. Tramite le copie gli allievi imparano ad avere dimestichezza con la tridimensionalità, la tecnica realizzativa e il disegno dal vero. Questo particolare gesso può essere preso a confronto per lo studio dei soggetti sacri della storia dell'arte e dei loro tratti iconografici distintivi.

Giuseppe Cipolla

Testa di Cavallo

Donatello
ante 1471
Originale: bronzo, h. 160; Museo Archeologico Nazionale, Napoli

Copia in gesso: h. 160 cm
Provenienza: donato all'ex Casa dei Padri Teatini di Palermo da Francesco I nel 1827, dal 1867 rimane in custodia nell'ex Monastero della Martorana di Palermo. Dal 1886 al 2000 viene ubicato a Palazzo Fernandez, sede dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. In seguito, per cinque anni rimane alla Villa San Cataldo di Bagheria, e nel 2005 viene riportato a Palazzo Fernandez
Collocazioni dell'opera: 1827-1867: Ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867-1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Villa San Cataldo, Bagheria
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
G. Vasari, 1550, 2 voll.; G. Vasari, 1568; A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 165, p. 82; F. Caglioti, n. II.6, 2003, p. 198-200; F. Paolucci, n. II.5, 2003, p. 198, con bibl.; S. Rizzuti, 2015

Si tratta del calco in gesso del bronzo riferito a Donatello attualmente conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. È menzionato per la prima volta in una lettera del 1471, in cui Diomede Carafa, conte di Napoli, ringrazia Lorenzo il Magnifico per il dono scultoreo. Il bronzo venne collocato nel cortile di Palazzo Carafa.

Vasari, nella prima edizione delle *Vite* (1550) ne parla come di un reperto archeologico. Nella seconda edizione, del 1568 la attribuisce a Donatello. Dal Cinquecento all'Ottocento l'opera è stata considerata collocabile nel II-I secolo a. C. e probabilmente perché l'autore prese spunto proprio dalla testa di cavallo antica collocata a Palazzo Medici (cfr. F. Paolucci, n. II. 5, 2003, p. 198, con bibl.). Forse proveniente da Roma, la testa di cavallo doveva far parte di un monumento equestre antico. La datazione dell'opera era molto dibattuta. Di recente, la tecnica della doratura e lo stile del modellato hanno fatto propendere la critica a collocare la testa di cavallo verso la fine dell'età ellenistica, dunque anteriore al I sec. a.C. Entrata nelle collezioni medicee nel XV secolo, fu probabilmente ammirata e studiata da scultori come Donatello e Verrocchio attivi presso i Medici. Nel 1495 al momento della confisca da parte del governo repubblicano, la testa era in Palazzo Medici, nel giardino, come attesta il decreto. Il bronzo di Firenze ha notevoli somiglianze con l'altra testa di cavallo ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli riferita a Donatello (di cui il gesso dell'Accademia ne è la riproduzione) il quale deve essersi ispirato direttamente al famoso pezzo archeologico in casa Medici. Del resto questo potrebbe essere stato anche un modello ispiratore dei monumenti equestri dello stesso Donatello (*Gattamelata* a Padova) e di Verrocchio (*Colleoni* a Venezia).

La testa di cavallo del Museo di Napoli, faceva probabilmente parte di un monumento equestre che Donatello avrebbe iniziato per Alfonso V d'Aragona, re di Napoli dal 1442 al 1458. Nel 1453 stipularono un accordo di committenza. Gli era stato commissionato un lavoro simile al monumento padovano del *Gattamelata*, per la realizzazione del portale di Castel Nuovo, una delle opere più imponenti e ambiziose del primo Rinascimento italiano, improntata a un profondo interesse per l'antico. Desideroso da tempo di avere Donatello a Napoli per impegnarlo nella realizzazione del portale di Castel Nuovo, iniziato nel 1453, Alfonso riuscì a raggiungere l'artista grazie all'appoggio del mercante fiorentino Bartolomeo Serragli, agente di tante commissioni ad artisti fiorentini per committenti napoletani e di acquisti sul mercato antiquario per collezionisti di Firenze. Nel febbraio del 1453 il Serragli inviò un proprio intermediario a Padova per stipulare un accordo con Donatello e pagargli un anticipo per «un cavallo di bronzo ancora da fare». Nell'autunno del 1456 il Serragli effettuò altri pagamenti all'artista, che doveva aver portato a buon punto la parte superiore del monumento. Motivo ispiratore dell'opera fu, come accennato, la testa di cavallo antica che Donatello aveva visto a Firenze nel giardino di Palazzo Medici. Di lì a poco però lo scultore dovette abbandonare l'opera bronzea non riuscendo a far fronte alle troppe commissioni, e nel 1457 andò a Siena, per poi tornare a Firenze solo nel 1461. Nel frattempo nel 1458 morirono sia re Alfonso che il Serragli. Il monumento di Donatello per Castel Nuovo rimase incompiuto, anche perché il successore sul trono di Napoli, Ferrante I, non aveva l'interesse e il denaro per portare avanti i lavori dell'immane portale, ripresi solo nel 1465 e conclusi nel 1471. Intanto Donatello era morto nel 1466. Nell'aprile del medesimo anno Lorenzo il Magnifico visitò Napoli e certamente vide il portale di Castel Nuovo, ancora in corso d'opera e privo del monumento equestre ad Alfonso d'Aragona. Si può ritenere che il Magnifico, una volta tornato a Firenze, abbia recuperato la scultura incompiuta di Donatello e l'abbia fatta adattare a protome equina a se stante per poi inviarla a Diomede Carafa, quale massimo rappresentante della corte aragonese. L'opera infatti giunse a Napoli nel 1471, proprio l'anno della conclusione del portale. Da allora il bronzo rimase nel cortile di Palazzo Carafa (poi Santangelo), edificato nel XV secolo sull'attuale via San Biagio de' Librai, in una zona corrispondente alla antica città greco-romana. L'immane scultura era circondata da vari pezzi

scultorei, altrettanto degni di ammirazione, per la maggior parte antichi. Nel 1787 Goethe, nel suo soggiorno a Napoli, ammirò l'opera in bronzo ancora nel cortile di Palazzo Carafa, allora posta in una nicchia vicina ad una fontana.

La bellissima testa è quella di un cavallo che nel tentativo di rimuovere il morso, si gira bruscamente verso sinistra. La tensione dei muscoli, le vene turgide, gli orecchi mobili, obliqui e asimmetrici, le froge del naso dilatate, danno la percezione di un animale vitale impetuoso e recalcitrante. Il taglio del collo induce a pensare che la testa sia stata ricavata da un monumento più grande, concepito per essere visto da lontano e dal basso.

La riproduzione ottocentesca, realizzata in gesso, rivela il metodo esecutivo a tasselli poiché presenta il solco di un tassello orizzontale sul muso. L'opera è cava, unita da un perno in legno all'interno. Il gesso è danneggiato e graffiato in vari punti. Parte della narice sinistra è mancante. Alla base è rovinato da scalfiture e tracce di vernice nera. Tra il 2009 ed il 2011 è stato sottoposto ad una pulitura (rimozione degli strati di deposito, come polvere o patine), da Sophie Bonetti insieme agli allievi del corso di restauro dei gessi dell'Accademia di Belle Arti di Palermo. (cfr. S. Rizzuti, 2015).

Giuseppe Cipolla

Testa del David

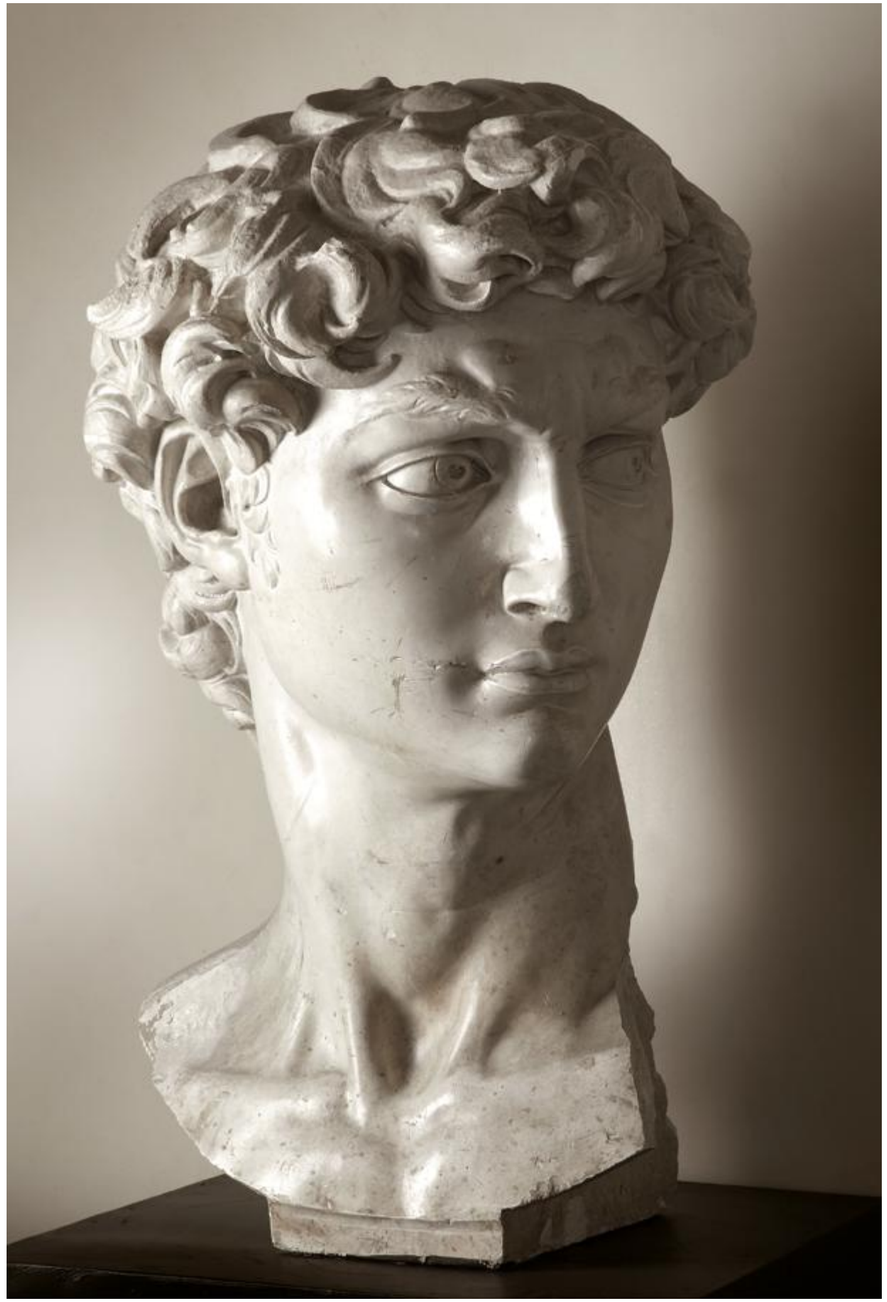
Michelangelo Buonarroti
1501-1504
Originale: marmo bianco di Carrara, h. 486 cm (la sola figura); Galleria dell'Accademia, Firenze

Copia in gesso, h. 133 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nell'agosto del 1896 (v. A.S.A.B.A.Pa., n.1213 p. 84).
Formatore: Orazio Lelli, Firenze
Collocazioni dell'opera: 1896 - 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
Michelangelo nell'Ottocento: il centenario del 1875, 1994; *Michelangelo nell'Ottocento: Rodin e Michelangelo*, 1996; C. Acidini Luchinat, 2005, pp. 70-83, 301-302; F. Petrucci, 2014, pp. 106-112; *Der Göttliche...*, 2015

Celebrato da Vasari come l'opera che «ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche, o latine che elle si fussero», il *David* fu realizzato da Michelangelo su commissione dell'Opera del Duomo datata 16 gennaio 1501, intervenendo su un colossale blocco di marmo denominato 'il gigante', già parzialmente lavorato da Agostino di Duccio (1464) e Bernardo Rossellino (1476) ma abbandonato per la cattiva qualità e fragilità (la superficie era infatti rovinata da venature e cavità). Il *David* fu mostrato ai fiorentini in fase di ultimazione il 23 giugno 1503 e Michelangelo lo portò a compimento entro il marzo 1504, mentre fu ufficialmente svelato l'8 settembre 1504. Sebbene la committenza fosse legata al Duomo, la destinazione della statua in piazza della Signoria fu decisa da una commissione formata dai massimi artisti allora attivi a Firenze e, allorché giunse nel luogo prescelto, Michelangelo completò il *David* con lumeggiature dorate alla fionda e al tronco su cui poggia la gamba destra. Contrariamente alla tradizione iconografica di David adolescenti e pastori, a cui si ascrivevano pure i precedenti di Verrocchio e Donatello, l'artista privilegiò una rappresentazione del figlio di Jesse privo di connotazioni legate alla narrazione biblica, realizzando un nudo virile adulto espressione dell'ideale classico di eroe guerriero. Michelangelo, inoltre, scelse di ritrarlo non nel più consueto momento di celebrazione della vittoria ma nel punto di massima tensione, in cui David, dopo aver incrociato lo sguardo di Golia, si concentra sullo sforzo necessario a compiere la torsione per lanciare la pietra. Lo scultore quindi tornava a sviluppare il tema del nudo dopo la *Battaglia dei Centauri* e, quantunque nella finitezza dell'atletica figura non vi sia traccia del 'non finito' proprio delle opere della maturità, l'analisi tecnica condotta nel 2003 ha permesso di apprezzare quella sottile varietà nel trattamento delle superfici che costituisce la cifra stilistica dell'artista. Colto nel 'prendere le misure' per colpire l'avversario, il *David* michelangiolesco sarebbe in questo senso un analogo dell'attività dello scultore, come del resto suggerito dal celebre verso dello stesso Michelangelo "Dauitte cholla fromba et io cho-ll'arco" vergato sul disegno del Louvre (DAG inv. 714). Già colpita da un fulmine nel 1512 e mutilata nel corso dei sollevamenti che portarono alla cacciata dei Medici nel 1527, nonché danneggiata dalla secolare esposizione agli elementi naturali, dopo alcuni trattamenti di restauro in situ a inizio Ottocento, si decise di portare la statua all'Accademia nel 1873 dove tutt'oggi è collocata. Sebbene la sua fama fosse già consolidata nella letteratura artistica del XVI secolo, la consacrazione del *David* a icona della modernità avvenne a partire dal XIX secolo, quando, dopo il trasferimento alla Galleria dell'Accademia, fu posta al centro dei festeggiamenti per il quarto centenario michelangiolesco del 1875. Nell'intento di costituire un "Museo Michelangelo", sul modello di quello dedicato a Thorvaldsen di Copenhagen, il *David* fu esposto accanto a fotografie, disegni e calchi in gesso delle opere custodite a Roma e Firenze, tra i quali il *Mosé*, le allegorie della Sagrestia Nuova, le *Pietà* di San Pietro e *Rondanini*, i due *Schiavi* del Louvre, offrendo ad artisti e visitatori un panorama completo della produzione dello scultore, non senza sollecitare una riflessione sulla differenza tra calco e originale (Firenze 1994, p. 18). Non a caso, come rimarcato da Fergonzi, a seguito della mostra ci fu una crescente richiesta di immagini fotografiche dei gessi, probabilmente perché questi mettevano meglio in evidenza gli aspetti compositivi del linguaggio michelangiolesco rispetto all'originale. Sul modello fiorentino, l'Ecole des Beaux-Arts parigina nel 1876 inaugurò un museo delle copie michelangiolesche esponendo, oltre alla propria collezione realizzata dall'Atelier des Moulages, anche una nuova serie richiesta a Firenze nella cornice scenografica della Cappella di Margherita di Valois (Firenze 1996, pp. 122-124). Fu così che dopo il primo calco di Clemente Papi (1847) numerose furono le copie in gesso che andarono ad arricchire le collezioni di modelli delle Accademie di tutta Europa e d'Oltreoceano. Nel 1873, anno in cui il *David* fu portato in processione trionfale all'Accademia, sul piazzale intitolato a Michelangelo veniva collocata una copia in bronzo nuovamente di Papi, mentre nel 1910 la replica in marmo di Luigi Arringhetti fu posta sul luogo originario in cui la statua sorgeva in piazza della Signoria. Le copie in gesso nell'allestimento dell'Accademia fiorentina, invece, furono rimosse da Corrado Ricci nel 1909, lasciando spazio agli originali quattro *Prigioni*, il *San Matteo* e la *Pietà di Palestrina*.

Jennifer Cooke



Tondo Pitti

Michelangelo Buonarroti
1503-1505 ca
Originale: marmo di Carrara , 85,5 x 82 cm;
Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Copia in gesso patinato, d. 92 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel maggio del 1891 (v. A.S.A.B.A.Pa, n. 818, p. 80).
Formatore: Orazio Lelli, Firenze
Collocazioni dell'opera: 1891 - 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, Scalone

Bibliografia
H. Wölfflin, 1952 (ed. or. München 1899); C. de Tolnay, 1969, pp. 160-161; P. Barocchi, 1982; C. Elam, A. Hughes, 1996, vol. XXI, pp. 431-436; P. Barolsky, XXII, 2, 2003, pp. 10-12; C. Acidini Luchinat, 2005, pp. 94-96, 302; *I grandi bronzi del Battistero...*, 2008

Vasari parlò di due opere «egregie e mirabili» riferendosi ai due tondi in marmo che Michelangelo «abbozzò e non finì» nel suo primo periodo fiorentino, accennando a un terzo appena incominciato. Entrambi gli altorilievi, datati dalla maggior parte della critica tra il 1503 e il 1505, rappresentano una Madonna con Bambino e san Giovannino, secondo un'iconografia tipica della devozione domestica fiorentina, sebbene il tondo scolpito rappresenti una soluzione meno consueta di quello dipinto. Il rilievo in oggetto fu commissionato da Bartolomeo di Silvestro di Roberto Pitti, Operaio di Santa Maria del Fiore, facendo dunque ipotizzare un collegamento con la commissione degli *Apostoli* per la cattedrale fiorentina. Verso la metà Cinquecento, ricordava Vasari, il tondo fu donato dal figlio Fra Miniato Pitti, «intendente e raro nella cosmografia et in molte scienzie e particolarmente nella pittura», all'amico Luigi Guicciardini. Nel 1823 il governo lorenese acquistò l'opera dall'antiquario Fedele Acciai per la Galleria degli Uffizi, dove rimase esposta accanto ai bassorilievi di Donatello e Luca della Robbia sino al 1873, quando passò al Bargello e fu collocata insieme a *Bacco*, *David-Apollo* e *Bruto*. Rispetto alla tradizione iconografica tardo-quattrocentesca, Michelangelo scelse di raffigurare la Madonna con il Bambino a figura intera. Lo scultore, poi, mostrò di prediligere la tipologia della Madonna dell'Umiltà nel collocare la Madonna su un basso sedile (secondo Acidini Luchinat forse un'allusione alla pietra angolare della *Mater Ecclesia*), come già fatto nella precedente *Madonna della Scala*. Il tema della lettura delle Sacre Scritture e dell'educazione di Cristo è evocato dal libro tenuto aperto da Maria su cui poggia il braccio scorciato dell'Infante, dettaglio che ha indotto a vedervi un riferimento al mistero dell'Incarnazione, ovvero alla parola letteralmente fatta carne (Barolsky 2003). La solidità e monumentalità della figura materna appare fortemente debitrice dei rilievi antichi e specialmente della mediazione donatelliana, qualità felicemente coniugate con la tradizione fiorentina del XII e XIII secolo delle ancone dipinte. Altre reminiscenze del XV secolo sono poi visibili nell'acconciatura della Madonna e del san Giovannino e, soprattutto, nel nervoso grafismo delle linee del panneggio, quest'ultimo ispirato alla *Prudenza* di Jacopo della Quercia nella Fonte Gaia (Tolnay 1969, p. 160). Rispetto alla grazia quattrocentesca, invece, la monumentalità del capo della Vergine, che si staglia con decisione dal contorno del tondo e le forme solide dei dettagli del volto, gli occhi grandi, le guance larghe e il mento, segnò la genesi di un nuovo tipo di bellezza femminile (Wölfflin 1952, pp. 43-44). Il dinamismo del gruppo della *Vergine e Bambino*, inoltre, si ritrova in analoghe composizioni di Leonardo, il cui cartone per la *Sant'Anna* esposto alla Santissima Annunziata nel 1501, del resto, destò grande ammirazione tra gli artisti. Echi del tipo della Vergine del *Tondo Pitti* sono stati riscontrati in alcune elaborazioni grafiche di Raffaello, mentre lo stesso Michelangelo lo riprese nella *Sibilla delfica* della Sistina (Tolnay 1969, p. 161). Dopo la finitezza della *Pietà* e del *David*, Michelangelo tornò a lavorare le forme a scalpello come nella giovanile *Battaglia dei Centauri*, ottenendo quel caratteristico effetto di non finito che si coniuga a una perfetta traduzione dei passaggi chiaroscurali della coeva produzione grafica nella sottile trama tratteggiata.

Lo stato incompiuto dell'opera, secondo alcuni unicamente dovuto alle circostanze materiali di interruzioni del lavoro (Hughes 1996, p. 435), è stato visto dalla critica come un'elaborazione *in nuce* di quel procedimento di liberazione della forma dalla 'prigione' della materia, che in quegli anni trovò pieno sviluppo nel *San Matteo* dell'Accademia. Nel 1848 Ranalli fu il primo a riprodurre il tondo, riscoperto dalla critica insieme al compagno londinese soprattutto grazie ai festeggiamenti michelangioleschi del 1875. In quella occasione, nell'*enfilade* di copie in gesso che accompagnavano l'esposizione del *David* all'Accademia, infatti, figurava anche una riproduzione del *Tondo Pitti* realizzata da Ulisse Cambi, che segnò l'avvio di una notevole fortuna critica dell'opera, i cui calchi circolarono ampiamente nelle accademie e in edifici privati (Scheda n. 42, in Firenze 1994, p. 49). Il gesso dell'Accademia di Palermo presenta consistenti cadute lungo il lato destro e parziali mancanze nel margine sinistro, nonché qualche lieve scalfitura superficiale, soprattutto in prossimità dei bordi, da cui si possono scorgere gli elementi in ferro dell'armatura.

Jennifer Cooke

Tondo Taddei

Michelangelo Buonarroti
1504-1505 ca
Originale: marmo, d. 106,8 cm, Royal Accademy of Fine Arts, Londra

Copia in gesso patinato: d. 110 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel novembre del 1887 (v. A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 295, p. 76)
Formatore: E. Pierotti, Milano
Collocazioni dell'opera: 1887 - 1933: Palazzo Fernandez, Palermo; 1933-2000: Palazzo Santa Rosalia, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, Scalone

Bibliografia
A. Smart, CXV, 5135, 1967, pp. 835-862; C. de Tolnay, 1969, pp. 162-163; R.W. Lightbown, n.s., 83, 1969, pp. 22-31; J. Wilde, XCV, 600, 1953, pp. 65-77; M. Easton, XXXII, 1969, pp. 391-393; E. Panofsky, 1975 (ed. or. New York 1939); J. Larson, CXXXIII, 1065, 1991, pp. 844-846; *Michelangelo nell'Ottocento: Rodin e Michelangelo...*, 1996; M. Seidel, 2003, II, pp. 577-626; C. Acidini Luchinat, 2005, pp. 96-98, 302; M. Hirst, CXLVII, 1229, 2005, pp. 548-549

Insieme al *Tondo Pitti* evocato da Vasari quali opere «egregie e mirabili», il rilievo in questione fu commissionato da Taddeo Taddei e rimase nella casa fiorentina della famiglia fino all'inizio del XIX secolo quando passò nella collezione di Jean-Baptiste Wicar a Roma. Grazie alla mediazione di Antonio Canova, nel 1822 Sir George Beaumont acquistò la scultura per poi donarla nel 1830 alla Royal Academy di Londra dove tutt'oggi si trova. Michelangelo realizzò l'opera durante il primo periodo fiorentino, in prossimità del *Tondo Doni* (Uffizi) e del *Tondo Pitti* (Bargello). Rispetto a quest'ultimo, il soggetto della Madonna con Bambino e san Giovannino in questo rilievo fu sviluppato da Michelangelo in una chiave di maggiore tensione a prefigurazione della Passione di Cristo.

Il marcato contrapposto del Bambino, che pure si trova in coevi esempi leonardeschi e signorelliani, come in un gesto di ritorsione, ha indotto parte della critica a pensare a leggervi la paura di fronte al proprio destino, a cui si accompagna l'atteggiamento ammonitore della Madonna (Smart,1967, pp. 840-841). Altri hanno invece sottolineato il volto sereno e giocoso del Cristo in realtà incuriosito dall'uccellino tra le mani del san Giovanni (Tolnay, 1969, p.162; Wilde,1953, p. 69). Del resto, né Vasari né la letteratura critica successiva notaro mai un Bambino 'spaventato' e versioni successive del tema, pure ispirate dai rilievi in marmo michelangioleschi, come la *Madonna del cardellino* di Raffaello, non ne colsero mai il senso tragico (Easton,1969).

Del resto, anche Leonardo nel primo cartone della *Sant'Anna* avrebbe suggerito negli atteggiamenti sfuggenti dei personaggi il tentativo della Madonna di sottrarre il Figlio alla Passione, come si evince da lettera di un agente di Isabella d'Este, il quale non nascose peraltro la perplessità della Chiesa rispetto a tali iconografie (Acidini Luchinat, 2005, p. 96). Il piccolo san Giovanni porta con sé i simboli del futuro romitaggio nel deserto e porge a Gesù un pettirosso o cardellino (simbolo della Crocifissione) e un oggetto rimasto allo stato di abbozzo, variamente identificato come una corona di spine (Larson, 1991, p. 845) oppure un cartiglio recante la scritta "Ecce Agnus Dei" (Acidini Luchinat, 2005, p. 96). Gli studi hanno ipotizzato una rielaborazione del rilievo non finito in una fase successiva, probabilmente coprendo il seno della Vergine, dettaglio che indurrebbe a pensare a un originario riferimento alla Madonna allattante, simbolo di carità (Seidel, 2003). La ripresa dei prototipi leonardeschi fu combinata da Michelangelo con evidenti riferimenti all'antico, come nella postura semisdraiata prona del Bambino ricorrente nel sarcofago di Medea di Berlino.

Tale evocazione di modelli classici è qui inserita in uno schema compositivo rigidamente ortogonale, funzionale a ottenere un effetto di forte dinamismo impresso dal contrasto con le direttrici oblique (Panofsky, 1975, pp. 238-239).

Il bordo irregolare, lo spessore variabile delle superfici, la fessurazione nel profilo della Vergine, alcuni pentimenti e il fondo abbozzato caratterizzano il rilievo londinese come un esempio di non-finito ancor più palese del tondo del Bargello. Michelangelo, infatti, sembra aver trattato la superficie del marmo come un foglio di carta sul quale tracciare un'idea compositiva.

Questi elementi sono stati variamente ricondotti alla partenza da Firenze dell'artista, all'insoddisfazione dello scultore per la fessurazione del marmo oppure ancora a un risultato formale intenzionale. Un esame materiale dell'opera in occasione della sua pulitura nel 1991 ha rilevato sul verso le lettere 'L A' e la presenza di fori lasciati dai colpi di un strumento da taglio di un altro scultore o del mercante da cui l'artista acquistò il blocco di marmo, identificato nello scalpellino Lapo d'Antonio di Lapo, il quale potrebbe essere il responsabile per la sopraggiunta fessura nel volto della Vergine in corso d'opera (Larson, 1991 e Hirst, 2005). Infine, raffronti stilistici con Leonardo, Raffaello e con le figure femminili della Sistina hanno fatto oscillare la datazione del *Tondo Taddei* tra il 1502 e il 1508, ma gli studiosi non sono ancora giunti a una determinazione conclusiva, propendendo comunque per una cronologia successiva al *Tondo Pitti*. Inizialmente esposto nella casa di Beaumont a Grosvenor Square, il tondo fu subito riprodotto da numerosi artisti, tra cui Wilkie e Constable, consolidando una fortuna critica che crebbe esponenzialmente nel corso del XIX secolo. Fatto tradurre da Beaumont in gesso per mano dell'allievo di Canova Antonio Sarti, nel corso

del secolo furono tratti numerosi calchi, per esempio per il Fitzwilliam Museum di Cambridge (*ante* 1884) e il Victoria and Albert Museum di Londra (1902), tanto da lasciare sull'originale tracce del sapone e olio anneriti usati per facilitare la rimozione della forma in gesso (Larson, 1991). Nell'insieme, il gesso dell'Accademia di Palermo ha una buona struttura. Si presenta scalfita in diversi punti, soprattutto in prossimità dei bordi, da cui si possono scorgere gli elementi in ferro dell'armatura.

Jennifer Cooke

La Notte

Michelangelo Buonarroti
1526-1531
Originale in marmo, 150x155 cm, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze

Copia in gesso: 130 x 197 cm
Provenienza: acquistata dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel giugno 1917
Collocazioni dell'opera: 1917-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
U. Baldini, 1973; A. Grömling, 2000; M. Alvarez Gonzáles, 2007

La celebre *Notte* di Michelangelo Buonarroti, databile al 1526-1531, fa parte della decorazione della Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze. In particolare è una delle quattro allegorie delle *Parti* della *Giornata*, e si trova a sinistra sul sarcofago della tomba di Giuliano de' Medici duca di Nemours. La Notte fu tra le prime sculture ad essere conclusa e gode di una straordinaria fama grazie anche a una nota quartina di elogio di Carlo Strozzi, in cui la statua veniva invitata a svegliarsi per farsi vedere animata. Fonti antiche (Doni) dicono che il maestro dovette rifare il braccio sinistro della statua due volte, a causa di un danneggiamento.

La *Notte* è rappresentata come una personificazione femminile, semidistesa e nuda, come le altre statue della serie. La posizione sdraiata, con la gamba sinistra piegata, la testa reclinata, ricordano da vicino la *Leda e il cigno* di un perduto cartone michelangiolesco del 1530 circa. Il braccio sinistro sta piegato dietro la schiena e quello destro regge la testa appoggiandosi alla coscia sinistra.

Ciò provoca una torsione che ruota il busto in favore dello spettatore. I capelli sono lunghi, raccolti in trecce e in testa indossa un diadema col crescente e una stella.

Tra le varie letture iconologiche proposte, si è vista la statua come emblema dell'Aria o dell'Acqua, del temperamento flemmatico della teoria umorale, della fecondità della notte. Le allegorie del *Giorno* e della *Notte*, come quelle dell'*Aurora* e del *Crepuscolo*, sono concepite come immagini della forza distruttrice del tempo. La *Notte*, circondata da simboli del buio e del sonno, si mostra levigatissima, riflettendo la luce con autentici bagliori lunari. La statua del *Giorno* fu lasciata scabra e appositamente non finita (soprattutto nel volto, che sembra non ancora completamente riemerso dal sonno) in modo che la luce si rapprenda sulla superficie. Michelangelo sfoggia in questa scultura la sua piena maturità artistica con una posa plastica ripresa forse da un cartone, *La Leda e il Cigno* da lui dipinto in precedenza e poi andato perduto di cui esistono solo copie. Colpisce come in quasi tutte le sue sculture, la gigantesca maestosità manierista della muscolatura del soggetto, la perfezione dei particolari anatomici trasferiti in una struttura sicuramente inconsueta in qualsiasi modella del tempo, eppure così aggraziata, proporzionata, anatomicamente funzionale nonostante sia una interpretazione personalissima del corpo femminile.

Risaltano le clavicole, le pieghe dell'addome, la possanza mascolina delle spalle in contrasto con la sfrontatezza dei capezzoli, modellati nel marmo con una morbidezza palpabile che li rende nonostante la durezza del materiale impiegato, carnosi e ispiratrici di una prova tattile per sondarne l'effettiva sensuale consistenza. Dai seni turgidi e sodi, le cosce marmoree ma piene di vita e calore su cui appoggia il suo gomito perfetto, la *Notte* riposa, crucciata, con il volto stranamente impersonale, i lineamenti canonici di dea, così classici e inusuali nelle sue opere, non approfonditi da una indagine psicologica fisiognomica caratterizzante.

È forse la più bella e definita rispetto alle altre statue guardiane dei sarcofagi, l'unica a mostrare oggetti simbolo del suo stato di divinità notturna come contorno del giaciglio cui è posta: la civetta, la maschera, un mazzo di fiori. Michelangelo che non si prodiga nella ricercatezza barocca dello scolpito nella chioma, si esalta invece nella plasticità degli arti, fino alla sublime prova di eccelso scultore nella particolareggiata, scomposta e vitale rifinitura delle dita dei piedi, facendone uno dei punti focali della composizione, riuscendo così a mantenere costante l'attenzione dello spettatore verso la totalità dell'opera.

La tecnica utilizzata per la realizzazione della copia in gesso è quella della cosiddetta formatura a tasselli. Di fatti, si intravedono chiaramente i segni di giuntura dei tasselli. Rispetto all'originale, notiamo la mancanza di alcune porzioni di materia, in particolare il naso della civetta, i capezzoli della figura femminile, l'alluce del piede sinistro, dovuti probabilmente ai trasporti del gesso nel tempo. L'opera è stata oggetto di un recente intervento di restauro, nel quale è stata operata la pulitura della patina per tutta la superficie dell'opera. Attualmente si riscontrano in varie parti, lungo il busto della figura, tracce di colature eterogenee di sostanze non pertinenti.

Sin dalla nascita delle principali accademie di belle arti in Italia, la figura di Michelangelo è sempre stata al centro della didattica formativa degli artisti. Non è un caso che quasi tutte le gipsoteche italiane conservano copie dei capolavori del maestro fiorentino.

Opere come il *David*, le allegorie del *Giorno* e della *Notte*, la *Pietà*, figurano ad esempio nelle gipsoteche di Carrara, Napoli, Palermo, ecc. Uno degli aspetti principali della formazione artistica degli allievi delle accademie, sin dai primi del XIX secolo, era indubbiamente quello dell'esercitazione attraverso il disegno dal vero sui modelli dell'arte rinascimentale. Il valore didattico-formativo basato sul disegno rimane ancora oggi fondamentale per gli insegnamenti specifici dei piani formativi delle accademie, svolgendo la duplice funzione di modello iconografico e al contempo di simbolo delle tecniche tradizionali di natura accademica.

Giuseppe Cipolla

Nettuno

Giovan Angelo Montorsoli
1551 ca.- 1557
Originale: marmo h. 273 cm, Museo Regionale, Messina (già Fontana del Nettuno, Messina)

Copia in gesso: h. 273 cm
Provenienza: Museo Nazionale di Palermo
Collocazioni dell'opera: 1891 -1892: Esposizione Nazionale di Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Santa Rosalia

Bibliografia
A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730, Verbale in data 19 luglio 1890; A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730, Verbale in data 12 settembre 1890; A.S.Mu. Arc.Pa., f. 730, Verbale in data 24 settembre 1890; *Esposizione Nazionale*, s.d. [1891 ?]; L. Natoli, 1891, p. 14; G. Pipitone Federico, 1891, pp. 2-3; A. Lo Forte Randi, 1892, p. 697; E. Mauceri, S. Agati, 1907, p. 71; S. La Barbera Bellia, 1984, p. 38; I. Bruno, 2004, pp. 263-279

Il gesso riproduce la statua marmorea del *Nettuno*, opera dello scultore e architetto fiorentino Giovan Angelo Montorsoli (1499-1563) eseguita durante gli anni del suo soggiorno a Messina (1547-1557). La scultura era uno degli elementi della *Fontana di Nettuno* (1557) già nel Teatro marittimo del porto (oggi in piazza dell'Unità). Presentava una vasca ottagonale, circondata da quattro conche più piccole ovoidali, e un piedistallo decorato da stemmi su cui svettava la figura del dio marino in atto di placare le due ninfe furibonde Scilla e Cariddi, metà donne metà pesce, poste ai lati del basamento. La *Fontana di Nettuno* fu alterata nell'impianto originario a causa dei bombardamenti borbonici del 1848: le due statue originali sono conservate al Museo regionale di Messina e sono state sostituite da copie, il *Nettuno* di Gregorio Zappalà (1888) e la *Scilla* di Letterio Subba (1858). L'immagine del Nettuno, che ha precedenti iconografici in un disegno di Baccio Bandinelli (1530), influenzerà altre opere della Maniera quali il *Nettuno* bolognese del Giambologna (1566) e il dio marino di Bartolomeo Ammannati a Firenze del 1572 (S. La Barbera Bellia, 1984, p. 38).

Il gesso in esame fu realizzato in occasione della mostra speciale intitolata *Sicilia Monumentale*, allestita nel palazzo delle Belle Arti durante l'Esposizione Nazionale tenutasi a Palermo dal 15 novembre del 1891 al 5 giugno dell'anno seguente, quarta dopo le analoghe esposizioni di Firenze, Milano e Torino.

Costola dell'imponente Esposizione di Belle Arti, la *Sicilia Monumentale* (L. Natoli, 1891, p. 14; G. Pipitone Federico, 1891, pp. 2-3) fu preparata con oltre duecento oggetti in tre sale degli edifici progettati da Ernesto Basile: nel primo ambiente, calchi in gesso, facsimile in pietra o mosaico, archetipi in legno, sculture originali (per esempio marmi di Ignazio Marabitti) provenienti dalle principali collezioni private della città (il conte di Mazzarino, il commendatore Verderame, il cavaliere D'Ondes), disegni e fotografie; nella seconda sala trovarono spazio dipinti a olio e acquarelli (Michele Catti, Francesco Lojacono, Michelangelo Giarrizzo etc.), disegni e stampe; nell'ultima sala, fotografie di località siciliane e dodici quadri a tempera di Pietro Martorana, proposti all'attenzione dei visitatori «non tanto dal punto di vista dell'arte pittorica quanto da quello della verità monumentale» (A. Lo Forte Randi, 1892, p. 697; I. Bruno, 2004, pp. 263-279). Nella prima sala calchi di gessi fra cui i resti dell'*Olympieion* agrigentino, la *Venere Landolina* di Siracusa, i gruppi dell'*Annunciazione* di Erice e dell'*Annunziata* di Pollina di Antonello Gagini mirano a creare un compendio della scuola artistica della Sicilia posta alla ribalta di una 'giovane' Italia nell'esaltazione dei valori identitari del nuovo stato unitario. È interessante osservare ancora che, nella medesima sezione, il tradizionale calco di gesso è affiancato alle nuove tecniche meccaniche dell'immagine, la fotografia, a documentare prevalentemente l'arte classica. Resta un'interessante documentazione iconografica di questo scenografico allestimento museale in alcune fotoincisioni pubblicate sui periodici milanesi, "Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92" dei Fratelli Treves, con una veduta generale della prima sala, in cui è inquadrato anche il colossale dio marino (n. 15), e "L'Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92", edito da Sonzogno (disp. 7).

Le scelte espositive si devono a una commissione ordinatrice guidata dal presidente Gioacchino Di Marzo e dal vicepresidente Antonino Salinas, coordinatori di un gruppo di commissari fra cui spiccano le maggiori personalità artistiche di quegli anni, Benedetto Civiletti, Michele Cortegiani, Ettore De Maria, Rocco Lentini, Giuseppe Patricolo, Mario Rutelli e altri (*Esposizione Nazionale*, s.d. [1891?]).

Dopo la costituzione del Comitato esecutivo nell'agosto del 1888, le iniziative per la creazione della sezione della *Sicilia monumentale* iniziano a delinearsi nel 1890. Un verbale del R. Commissario per le antichità e belle arti di Sicilia precisava che: «Il comitato esecutivo per l'Esposizione nazionale da tenersi a Palermo nel 1891 ha deciso di fare riprodurre in gesso alcuni insigni monumenti siciliani fra i quali la grande tribuna del Gagini esistente in Nicosia, il ben noto Gigante del tempio di Giove Olimpico da Girgenti, e alcuni pezzi architettonici di Selinunte, di Girgenti etc. Or essendo detti monumenti di proprietà del Governo, o trovandosi in località sottoposte alla vigilanza del R. Ministero della Pubblica Istruzione, non possono riprodursi se non seguendo il regolamento per i calchi delle opere d'arte» e si precisava poi che una copia di ogni calco esposto spettava al Ministero (A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730, 19 luglio 1890). Il presidente del comitato promotore dell'Esposizione Nazionale, Paolo Beccadelli principe di Camporeale, rimarcava che la commissione organizzatrice «ha avuto sempre in animo di rappresentare il più largamente possibile la storia della scultura ornamentale siciliana» e che, pertanto, «tutti o quasi tutti i monumenti siciliani saranno

illustrati o in gesso, o in archetipo, e che l'idea di questi quadri [le opere di Martorana da esporsi nella terza sala] è nata per mostrare il paesaggio in cui i monumenti giacciono, l'ambiente in cui si svolsero grandi avvenimenti storici» (A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730, 12 settembre 1890). Anche dal Ministero della Pubblica istruzione, che a stretto giro di posta scriveva al R. Commissario per le Antichità e Belle Arti di Sicilia, si palesa la volontà di garantire uno «straordinario aiuto a cotesto Commissariato, al fine di ottenere che le antichità siciliane, cotanto interessanti, possano fare la migliore mostra in quella solenne circostanza», stanziando 5.000 lire per la realizzazione dei calchi che dovevano ritenersi proprietà del Governo (A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730, 24 settembre 1890). Così il 23 gennaio 1892, 66 casse di gessi partono alla volta di Roma, via Napoli, con una spedizione della Società Florio Rubattino. I gessi che erano ancora nelle tre sale dell'Esposizione hanno invece sorte diversa e, a chiusura dell'evento organizzativo, nel giugno del 1892, non si sa ancora che destino debbano avere. Dalle carte d'archivio siamo informati che, nonostante il comitato organizzativo avesse stabilito la donazione al Comune di Palermo, i gessi giacevano nei padiglioni in fase di smontaggio, esposti, come ebbe modo di osservare Salinas, a rischi conservativi. In agosto, questi scriveva al presidente del Comitato: «con non poca mia sorpresa ho rilevato come in conseguenza delle demolizioni, alle quali attualmente si attende, alquante di dette copie sono state seriamente danneggiate»; auspicava inoltre «di prendere dei provvedimenti di urgenza perché quelle copie non vadano perdute; fra i quali provvedimenti credo indispensabile quello di garantire per mezzo di tavole o di altro le opere di grandi dimensioni, come sarebbero l'arco di Trapani, il capitello di Selinunte» (A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730, Nota n. 567, 26 agosto 1892). Il 14 settembre dello stesso anno la giunta comunale delibera, per volere del sindaco Giulio Benso duca della Verdura, la cessione di tutti i gessi al Museo Nazionale, stanziando anche un portafoglio di 3.000 lire per il trasporto e adattamento delle opere nei locali dell'Olivella, il cui ingresso è registrato nel luglio 1893 (*Giornale...*,1893-1897, n. 1764). Il *Nettuno* di Montorsoli entra così al Museo Nazionale: viene esposto nella *Sala del San Giorgio* fra le sculture del XV e XVI secolo e con altri gessi quali il *Ritratto di Pio IV* del duomo di Milano, l'*Arco marmoreo* gaginiano e il *Leggio* di Scudaniglio della chiesa dell'Annunziata di Trapani (E. Mauceri, S. Agati, 1907, p. 71). I calchi esposti al Museo Nazionale furono trasferiti al R. Istituto di Belle Arti di Palermo intorno agli anni Venti del XX secolo, nel quadro di una politica di 'sfollamento' volta alla razionalizzazione del percorso espositivo delle collezioni museali voluta da Ettore Gabrici direttore del museo dal 1914.

Carmelo Bajamonte

Acquasantiera

Giuseppe Spatafora, Antonino Ferraro
1553
Domenico Gagini e bottega
Seconda metà XV sec.
Originale: marmo, Cattedrale, Palermo

Copia in gesso: acquasantiera h. 275 cm; mensola h. 45 cm
Provenienza: Museo Nazionale, Palermo.
Collocazioni dell'opera: anni Venti-Trenta del XX sec. (?)-2016: Palazzo Santa Rosalia, Palermo
Collocazione attuale: ABA, Palermo, Palazzo Santa Rosalia

Bibliografia
A.S.Mu.Arc.Pa., *Registro di Entrata*, 1869-1883, n. 1340; A.S.Mu.Arc.Pa., f. 737, *Gessi di sculture antiche*, 14 giugno 1878; A.S.S.Pa., f.12, Verbale in data 23 giugno 1879; G. Di Marzo, 1864, pp. 42-44; A. Salinas,1866, p. 42; A. Salinas, 1874, p. 56; G. Di Marzo, 1880, pp. 88-90, 531; E. Mauceri, S. Agati, 1907, p. 71; M. Accascina, 1970, fig. 3; C. Bajamonte, 2013; Id., 2014; R. Cinà, 2014; L. Gandolfo, 2014

Il gesso dell'Accademia riveste un interessante valore documentario poiché è copia di una delle due acquasantiere marmoree della cattedrale di Palermo, quando queste presentavano un assetto non più esistente con alcuni elementi compositivi modificati da un assemblaggio stilisticamente incoerente databile al XVIII secolo.

Nell'opera in esame la mensola, costituita da un gruppo di tre *Cariatidi* stanti su una testina di cherubino, e la pila in forma di conchiglia sono copie dell'acquasantiera attribuita a Domenico Gagini e ad altri maestri, tra cui lo scultore lombardo Pietro De Bonitate, e risalente alla seconda metà del XV secolo (G. Di Marzo,1880, pp. 88-90). La spalliera, istoriata con le due scene rappresentanti *Il miracolo della piscina probatica* e *Mosè fa scaturire le acque dalla roccia del deserto*, le mensole laterali con due figure di *Profeti* e il cupolino, ornato da festoni e serafini e sormontato da uno svelto piedistallo su cui poggia la statuina mutila della *Madonna*, sono calchi della seconda acquasantiera, posta in corrispondenza dell'ingresso settentrionale, eseguita nel 1553 da Giuseppe Spatafora, scultore attivo nella bottega di Domenico Gagini, *in solidum* con il giulianese Antonino Ferraro. A detta di Gioacchino Di Marzo, quest'opera mostrava «tanta bellezza e squisita perfezione di gusto, specialmente in dette storie, da doversi annoverar senza fallo fra le gaginiane sculture di maggior pregio» (G. Di Marzo, 1880, p. 531), caratteristiche fedelmente rese dal calco in esame. Ancora Di Marzo (1864, pp. 42-44; Id., 1880, p. 88) testimonia che, durante i rifacimenti della cattedrale nel XVIII secolo, le due acquasantiere erano state scambiate di posto e riconfigurate malamente. Ritengo più che plausibile che il formatore del gesso abbia realizzato la copia dell'opera in marmo così com'era visibile in cattedrale nel XIX secolo e ancora oltre come documenta anche una vecchia fotografia Alinari pubblicata in un articolo di Maria Accascina (M. Accascina, 1970, fig. 3). Il bulino eseguito da Rocco Lentini, disegnatore, e Andrea Terzi, incisore, raffigurante l'acquasantiera di Spatafora e Ferraro con la mensola pertinente sostenuta da un angioletto, mentre l'altro tiene tra le mani una cornucopia (tav. XXVII) – rappresenterebbe quindi, nel corredo della monografia sui Gagini del Di Marzo (1880), solo una restituzione ideale dell'opera com'era *ab antiquo*.

Un documento rinvenuto presso l'Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo riguarda l'opera di cui discutiamo. In un verbale datato 23 giugno 1879, il direttore del Museo Nazionale, Antonino Salinas, scrive, infatti, alla Direzione centrale degli Scavi e Musei del Regno: «Desiderando di esporre in questo Museo per mezzo di copie in gesso i monumenti più notevoli della scultura siciliana mi riuscirebbe grato di poter profittare di una circostanza favorevole per la quale con ispesa non grave si avrebbe un calco del celebre fonte marmoreo del sec. XV conservato nel Duomo di Palermo e che altra volta fu attribuito al Donatello» (G. Di Marzo, 1864, vol. IV p. 42). Come indicato nel documento, il gesso fu offerto in vendita al museo dallo scultore restauratore ebanista Salvatore Valenti, che lo eseguì all'interno dell'équipe di formatori palermitani che coadiuvava le sue molteplici attività. Il documento fa riferimento al calco dell'acquasantiera di Domenico Gagini cui si connette una vecchia attribuzione dell'originale a Donatello. Salinas – consapevole in realtà che Di Marzo aveva già respinto l'attribuzione nel *Delle Belle Arti* (1864), considerandola un vaneggiamento di Agostino Gallo - ne scrive forse per rendere più attraente il calco dell'opera cinquecentesca oggetto della sua trattativa. Per il momento dunque, in assenza di altri riscontri documentari e con gli adeguati rilievi di letteratura artistica, dove trovo menzionato sempre un solo calco di gesso, penserei di riferire il documento all'intera opera in esame e non alla sola mensola gaginiana. L'acquisto del calco fu approvato dal direttore Giuseppe Fiorilli per una spesa di 350 lire (A.S.S.Pa., f.12, 23 giugno 1879). Entrata nelle collezioni del Museo Nazionale all'Olivella il 9 luglio 1879 (A.S.Mu.Arc.Pa., *Registro di Entrata*, 1869-1883, n. 1340), l'*Acquasantiera* fu esposta al pianoterra nella *Sala del S. Giorgio* che ospitava sculture del Rinascimento e calchi (E. Mauceri, S. Agati,1907, p. 71); fu poi trasferita al R. Istituto di Belle Arti, con ogni probabilità durante la politica di 'sfollamento' del museo operata negli anni Venti dal successore di Salinas, l'archeologo napoletano Ettore Gabrici. L'iniziativa di Salinas faceva parte di un ampio programma 'annessionistico' di opere – dalle antichità alla pittura medievale e moderna, dalle arti decorative alla fotografia – sistematicamente condotto durante gli anni della sua direzione (C. Bajamonte, 2013; Id., 2014; R. Cinà, 2014; L. Gandolfo, 2014).

È nota la posizione di Salinas riguardo all'indispensabilità delle copie di gesso, sia nell'attività didattica, in seno alla cattedra di Archeologia di cui è titolare dal 1865: «Ed avrò cura che i miei uditori abbiano sempre sott'occhi fac-simili o disegni per quanto si potrà accurati de' monumenti che andrò esaminando, servendomi anco de' gessi e degli originali conservati nel regio museo annesso all'università» (A. Salinas,1866, p. 42); sia per il Museo che dirige dal 1874: osserva il direttore che gli acquisti museali «debbono essere rivolti a far sì che si ritrovi quella mirabile diversità, che la grande diversità di popoli antichi ha prodotto ne' varj paesi dell'Isola, e non vi sia arte o industria siciliana della quale il Museo di Palermo non offra un'immagine; e perché questa raccolta sia compiuta, bisogna per necessità ricorrere alle copie. Io so che a parlare di copie mi espongo ad essere ripreso da quanti opinano il valore di un lavoro doversi misurare dal denaro che se ne trarrebbe da un rivendugliolo di antichità; ma per noi i musei servono non per vile guadagno, ma sì a cavarne utili insegnamenti e nobili diletti, e perciò non guardiamo se questi ci vengano da un originale o da un getto. Del resto un museo sistematico e compiuto non è possibile ove non si tragga profitto dalle copie» (A. Salinas,1874, p. 56).

Rientrano in questo quadro, dunque, non solo l'acquisto del calco dell'*Acquasantiera* ma anche altre risoluzioni, mirate a incrementare la raccolta di gessi e copie del museo, come la richiesta risalente al 1878, rintracciata nel medesimo archivio, in cui Salinas sollecita al rettore dell'Università di Palermo Antonino Garajo la cessione della collezione di gessi di sculture antiche, già nel museo della Regia Università degli Studj nel complesso dei Teatini: «Essendosi ora questa Direzione determinata di mettere assieme una larga raccolta di gessi di opere antiche da servire in gran parte alle lezioni di Archeologia, che qui si danno per conto dell'Università di Palermo, così il sottoscritto prega la S.V. I. ma a voler permettere che vengano trasportati al Museo quei gessi di codesto Ateneo […]. Alla S.V. I. ma non isfuggirà di certo come quella raccolta avrebbe qui al Museo una collocazione ben più conveniente, e che il pubblico studioso potrebbe trarne qui maggior profitto, trovando nello stesso edifizio riunite altre raccolte di simil natura, come di stampe, disegni schizzi da nostri artisti più rinomati» (A.S.Mu. Arc.Pa., f. 737, *Gessi di sculture antiche*, 14 giugno 1878). Il *Registro di Entrata* del museo documenta altri ingressi di gessi: nel 1878 Salinas acquista a Roma presso il formatore Malpighi la *Venere Landolina* e la *Giunone Ludovisi*; a Palermo, l'anno seguente, gessi di Antonino Di Marzo e Fortunato Tamburini (decorazioni della Cuba, capitelli del chiostro di S. Domenico, elementi architettonici della Martorana, epigrafi arabe ecc.); nel 1881 si registra l'ingresso di un bassorilievo figurato di una delle acquasantiere della cattedrale di Palermo, venduto da Giuseppe Tambuscio. Non buone in generale le condizioni conservative dell'opera, che presenta una superficie estesamente scalfita, distacchi e lacune. Nella gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti si conserva anche un secondo elemento dell'*Acquasantiera* di Spatafora e Ferraro, raffigurante uno dei due *Angeli* con tuniche pieghettate che reggono le volute nella decorazione esterna della spalliera.

Carmelo Bajamonte

Sopra: A. Terzi (disegno di R. Lentini), *Pila d'acqua santa di Giuseppe Spatafora e Antonino Ferraro detto Imbarracocina nel Duomo di Palermo*, incisione in G. Di Marzo, *I Gagini..*, 1880, tav. XVII

Sotto: Fotografia dell'acquasantiera da M. Accascina, 1970, fig. 3

Pio IV benedicente

Giovan Angelo De Marinis (Angelo Marini) detto il Siciliano
1560-1564
Originale: marmo, h. 178, Sale Borromaiche, Grande Museo del Duomo, Milano

Copia in gesso, h. 178
Provenienza: Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892
Formatore: ignoto (probabile formatore milanese)
Collocazioni dell'opera: 1891-1892: Esposizione Nazionale di Palermo; dal 1892 : ex Casa dei Padri Filippini, Museo Nazionale, Palermo; dagli anni Venti del XX sec.: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Villa San Cataldo, Bagheria
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
Audot Padre, 1834, p. 195; A. Gallo, 1862; F. Brancato, 1985, fig. 39; I. Bruno, in Sarullo, 1993, vol. III, pp. 209-210; I. Bruno, 2004, pp. 263-279; G. Benati, 1, 2009 (2010), pp. 157-171; F. Repishti, 2, 2010 (2011), pp. 23-42; C. Caruso, 2013, pp. 34-60

Scultore, intagliatore, fonditore e architetto siciliano, di cui si hanno notizie dal 1550 al 1584 (I. Bruno, in Sarullo, 1993, vol. III, pp. 209-210), il Marini rappresenta una figura emblematica della ricezione del linguaggio scultoreo cinquecentesco di stampo toscano, ma sulla scia anche di alcune reminiscenze gaginiane, nell'ambito della committenza ecclesiastica borrominiana in area lombarda. Le numerose statue per la Certosa di Pavia e per il Duomo di Milano (tra le quali spicca la *Maddalena*) denotano una personalità eclettica, il cui merito consiste nell'aver trasmesso alla statuaria lombarda qualche modulo proprio all'arte toscana. Il 18 giugno 1556 il Marini compariva per la prima volta nei documenti del duomo milanese (G. Benati, 2010, pp. 157-171) quando i procuratori della Fabbrica, riferendosi a una decisione presa precedentemente, ordinavano di stipulare un accordo, non meglio specificato, con il Marini che probabilmente, già a queste date, mentre lavorava alle statue della Certosa, aveva ricevuto qualche commissione. La statua del *Pio IV*, finita nel 1564 (Monti) veniva collocata il 23 marzo 1568 (Marcora) nella sesta campata del deambulatorio, con l'aggiunta del piedistallo scolpito da Francesco Brambilla. Mentre il *Pio IV* era ancora in lavorazione, il 2 dicembre 1563 gli veniva dato l'incarico di scolpire due statue raffiguranti *Eva e S. Tecla*.
L'opera fu realizzata in onore del pontefice Pio IV, fu il 224° Papa che portò in conclusione il Concilio di Trento (1563). La statua in marmo, posta sopra una grande mensola realizzata da Francesco Brambilla Il Vecchio (1566), in origine nel Duomo di Milano, ora nel Grande Museo del Duomo della stessa città, allestito nella sala dei maestri scultori dell'età borromaica.

Il pontefice è adagiato sulla sedia pontificale in posizione "solenne" che esprime di essere il vicario di Cristo, destinato a divulgare i dogmi e la morale della religione. Il dito della mano destra è innalzato verso il cielo mentre la mano sinistra regge, quasi, il lungo manto, adornato di ricami, formandone delle pieghe sinuose. Nella letteratura artistica siciliana, troviamo citata l'opera in Agostino Gallo, in *Vita di Angelo Marini,* pubblicato come estratto, nel 1862, con i tipi dello stabilimento Barcellona di Palermo, dove viene pubblicata una riproduzione incisoria che lo stesso studioso commissionò a Saverio Pistolesi (A. Gallo, 1862).
Rimane problematica la storia del gesso. Sono in corso indagini d'archivio per verificare se il calco fu commissionato a qualche formatore milanese, ma sappiamo che il gesso fu esposto all'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892. Come noto, si deve al ruolo di due grandi figure della storiografia artistica otto e novecentesca come Gioacchino di Marzo e Antonino Salinas, l'oculata selezione dei capolavori della cultura figurativa isolana, con particolare attenzione alla riscoperta della cultura rinascimentale siciliana, da riprodurre in occasione dell'Esposizione Nazionale. Ai quali l'opera era ben nota, come già a partire dagli studi di Agostino Gallo. All'Esposizione, presso la galleria monumentale, figuravano, tra le altre riproduzioni in gesso, il *Carlo d'Angiò* di Arnolfo di Cambio, il *Leggìo* di Annibale Scudaniglio e il *Nettuno* di Montorsoli (cfr. F. Brancato, 1985, fig. 39; I. Bruno, 2004, pp. 263-279). Dopo la grande Esposizione, questi gessi furono collocati al Museo Nazionale (attuale Salinas), e donati, probabilmente dopo la morte del Salinas, durante la direzione di Ettore Gabrici, secondo la sua politica di "sfoltimento" delle già ampie collezioni del museo, al R. Istituto di Belle Arti per fini didattici (Cfr. C. Caruso, 2013, pp. 34-60).

Giuseppe Cipolla

Leggìo

Annibale Scudaniglio
1582
Originale: bronzo, h. 151 cm, Museo Interdisciplinare Regionale "A.Pepoli", Trapani (inv. n. 604)

Copia in gesso: h. 151 cm
Provenienza: realizzato in occasione dell'Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892 e donato al R. Istituto di Belle Arti di Palermo dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1896 (cfr. A.S.A.B.A.Pa., 1923)
Collocazioni: 1891-1892, Esposizione Nazionale di Palermo; 1892-1896, ex Casa dei Padri Filippini, Palermo; 1896-2000, Palazzo Ferdandez, Palermo; 2001-2004, Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: dal 2004 ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
Palermo 1891-92, p. 112; *Catalogo...*, 1892, rist. an. 1991, p. 554, n. 85; "Illustrazione Italiana", a. XIX, n. 15, 10 aprile 1892, p. 239; I. Bruno, 2004, pp. 271, 273

Il calco in gesso riproduce il leggìo in bronzo, oggi conservato presso il Museo Pepoli di Trapani, al quale si deve la fama del fonditore trapanese Annibale Scudaniglio, che lo realizzò nel 1582 per il coro del Santuario dell'Annunziata di Trapani su disegno dello scultore di ambito gaginesco Jacopino da Salemi e dietro commissione dei padri Carmelitani (cfr. I. Bruno, 1995, pp. 241-244). Il leggìo di Scudaniglio è una delle opere d'arte decorativa più apprezzate nell'Ottocento e in particolare dal noto studioso palermitano Gioacchino Di Marzo, che la illustrò nel volume su *I Gagini* con una incisione di Andrea Terzi (G. Di Marzo, 1880-83, Tav. XXXIII).

Il calco fu eseguito in occasione dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891, dove fu esposto al centro della sala dedicata ai calchi in gesso e agli archetipi in legno della "sezione monumentale e pittoresca", allestita all'interno del Palazzo delle Belle Arti (sulla mostra cfr. I. Bruno, 2004, pp. 263-279) . È illustrato infatti in una delle tavole realizzate dai Fratelli Treves di Milano e pubblicate sul giornale dell'esposizione da loro edito (Palermo, 1891-92, pp. 112-115). Di questa sezione si occuparono Gioacchino Di Marzo, che ricoprì il ruolo di presidente della Commissione Ordinatrice, e Antonino Salinas, direttore del Museo Nazionale di Palermo. Secondo i due studiosi, i quali scelsero con attenzione i contenuti della rassegna, la mostra avrebbe dovuto far conoscere l'intero patrimonio storico-artistico dell'Isola. A tradurre le loro idee in un percorso espositivo ci pensò l'ingegnere Vittorio La Farina, incaricato anche di fare da segretario della Commissione Ordinatrice.

Le opere, suddivise in tre sezioni (la prima con i calchi in gesso e gli archetipi in legno, la seconda con vedute ad olio o ad acquarello dei luoghi più suggestivi dell'Isola, la terza con fotografie realizzate dagli Interguglielmi e dagli Incorpora), proponevano, in una ideale visita della Sicilia monumentale e pittoresca, le scelte e le preferenze dei due ideatori e curatori della mostra, l'uno storico delle "Belle Arti" dell'Isola e dei Gagini, l'altro appassionato studioso delle antichità greche. A rappresentare le arti decorative siciliane fu proprio il calco in gesso del leggìo in bronzo di Annibale Scudaniglio, accanto a quello del piatto di parata, opera dell'argentiere Elias Lencker di Norimberga, allora attribuito a Benvenuto Cellini, anch'esso proveniente dal Santuario dell'Annunziata e oggi al Museo Pepoli.

Dai documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma (A.A.B.B.A.A., Esposizioni, congressi, mostre 1860-1892, b. 5) si ricava che questo calco e gli altri esposti nel 1891, in consegna al Comune di Palermo, furono donati dal Comitato direttivo dell'Esposizione del 1891 al Museo Nazionale della città, dove il direttore Salinas attribuì ad essi, così come alle copie e alle riproduzioni di vario genere, notevole importanza in quanto efficaci strumenti didattici (cfr. A. Salinas, 1977, I, p. 56). Successivamente, nel 1896, secondo quanto risulta dal giornale di entrata dell'Accademia di Belle Arti di Palermo (A.S.A.B.A.Pa.,1923), furono acquisiti dallo stesso R. Istituto per donazione del Ministero dell'Istruzione.

Ivana Bruno

Crocifisso

Autore ignoto
XVI – XVII sec.
Originale: ignoto

Copia in gesso, h. 135 cm
Provenienza: acquistata dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel luglio del 1892
Formatore: Fratelli Marchetti, Firenze
Collocazioni dell'opera: 1892-1933 (?): Palazzo Fernandez, Palermo; 1933 (?)-2004: Palazzo Santa Rosalia, Palermo
Collocazione attuale: da gennaio 2005, ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
F. Baldinucci, 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847; -E. Dhanens, 1956; H. Utz, 1971, pp. 66-80; *Giambologna* 1529-1608. *Sculptor of the Medici...*, 1978; P. Torriti,1984; C. Watson, 1978; C. Avery, 1987; *Repertorio della scultura fiorentina...*, 1993; *Cosimo I, Francesco I...*, 1993; *Giambologna. An exhibition of Sculpture...*, 1998; H. Keutner, 1592; *Un nuovo crocifisso in argento...*1999; D. Zikos, 2002, 2/3, pp. 357-408; *Repertorio della scultura fiorentina* ...2003; R. Coppel Aréizaga, 2004, pp. 201-214; D. Gasparotto, 2005; *Giambologna: gli dei, gli eroi...*, 2006; V. Montigiani, 2007, pp. 74-101; C. Pizzorusso, 2007, pp. 42-53; F. Grimaldi, M. Mascii, 2011; *Il Crocifisso d'oro...*, 2012; D. Gasparotto, 2012, pp. 9-22; A. Bellandi, 2013, pp. 23-36

Il pregevole calco in gesso, acquistato dall'Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1892 dai formatori Marchetti di Firenze, rappresenta un importante esempio di riproduzione applicativa in quanto la diffusione dei crocifissi di grande formato, sia da originali in legno o in bronzo, solitamente veniva riproposta in piccolo formato e generalmente in materiali quali argento o bronzo. Non abbiamo informazioni dettagliate che ci possano far risalire all'originale da cui questo calco è derivato. La cultura figurativa che informa l'opera va rintracciata, tuttavia, nel probabile riferimento culturale dei modelli-prototipi di Jean Boulogne, detto Giambologna (Douai 1529 - Firenze 1608), tra cui il crocifisso in bronzo, di simile formato, della chiesa di San Marco di Firenze (1589). Altri modelli cui si può accostare la nostra opera è il crocifisso in bronzo di collezione privata presente nell'archivio fotografico del Fondo Zeri di Bologna, assegnato tradizionalmente a Pietro Tacca. Un altro riferimento è da rintracciare fra i crocifissi in argento o bronzo di Antonio Susini, in particolare quello della collezione Vok, anche se quest'ultimo appartiene a un fenomeno di rielaborazione dei modelli giambolognesi - e quindi postumi - come attesta il formato ridotto e la riproduzione in argento o bronzo. La rinomata bottega gestita a Firenze dal celebre scultore fiammingo, giunto a Roma intorno al 1550 e dal 1561 al servizio del principe Francesco I de' Medici, fu responsabile di una straordinaria attività monumentale in marmo e bronzo come pure di una vasta, raffinata produzione di lavori di piccole dimensioni che contribuirono ad alimentarne la fama presso le corti di tutta Europa. Nella seconda metà del Cinquecento il tema del 'Cristo crocifisso' era tornato ad avere un ruolo centrale nella riflessione teologica suscitata dalla Controriforma che lo privilegiò composto nel dolore, col capo reclinato e gli occhi serrati dalla morte, ma anche con lo sguardo implorante rivolto verso il cielo nell'istante del trapasso: si realizzarono così manufatti preziosi, perlopiù destinatati al culto privato, in linea con le indicazioni del Concilio di Trento (1545-1563) auspice di un rinnovamento della fede e della tradizione figurativa secondo precisi precetti e norme iconografiche. Del 'Cristo sulla croce', Giambologna quarantenne, partecipe del clima contro-riformistico radicato nella corte granducale fiorentina, offrì un primo magistrale saggio nel piccolo Crocifisso in bronzo dorato per la cappella Salviati in San Marco, destinata ad accogliere le reliquie di Sant'Antonino, una delle più prestigiose commissioni dell'artista ottenuta col benestare del Granduca, avviata nel 1579 e portata a termine nel 1589. In quest'opera lo scultore elaborò un nuovo modello di 'Cristo morto', qualificato da un'anatomia indagata con scienza e sensibile a un ideale di bellezza classica avvolta in un vibrante modellato pittorico, espresso in virtù di un'accurata cesellatura che svela i muscoli, le vene, i nervi e l'andamento fluente dei capelli. Si tratta di un'immagine che verrà reinterpretata negli anni successivi in opere di scala differente, anche monumentale come il maestoso *Crocifisso* donato da Ferdinando I al duca di Baviera, commissionato nel 1593 e due anni dopo trasportato a Monaco dove si conserva nella chiesa di San Michele, replicato per la propria cappella funeraria alla Santissima Annunziata (1594).

La produzione giambolognesca di Crocifissi piccoli, perlopiù di altezza pari a mezzo braccio fiorentino (circa cm 29), in bronzo, bronzo dorato, argento, raffiguranti il 'Cristo morto', è raggruppabile in tre principali tipologie che prendono il nome dagli esemplari più rappresentativi. La più antica, di timbro michelangiolesco, è riconducibile all'esemplare in argento donato nel 1573 alla Santa Casa di Loreto. La seconda, nella quale il Giambologna si esprime con maggiore originalità, è quella formulata nel rammentato Crocifisso in bronzo dorato per la cappella Salviati in San Marco. Una terza tipologia, quasi identica alla precedente dalla quale si distingue per il torace più inarcato e un diverso andamento del perizoma, prende nome dal Crocifisso in bronzo patinato al Musée de la Chartreuse di Douai. Il Crocifisso qui indagato, notevole nella sensibile finitura delle superfici e nella minuziosa, vibrante rinettatura dei dettagli, è riconducibile alla tipologia San Marco-Angiolini, che si qualifica per l'anatomia asciutta e vigorosa del corpo snello, coperto da un teso perizoma annodato sul fianco destro, il capo reclinato sulla spalla, dove una folta chioma di riccioli ondulati ne contorna il nobile volto ricadendo delicatamente sulle spalle, le ginocchia flesse e affiancate, il piede soprammesso. A questo stesso modello appartengono due eccellenti esemplari

in argento, uno dei quali, già presso la galleria torinese Antichi Maestri Pittori, riferito da Keutner (1999) a Giambologna e identificato con quello pagato nel 1592 dal segretario granducale ad Antonio Susini, l'altro nel Museum of Fine Arts di Boston, anch'esso attribuito al maestro fiammingo con una datazione al primo decennio del Seicento. Tra gli altri esemplari di questa tipologia, tutti di analoghe dimensioni, si distinguono inoltre due redazioni in bronzo dorato, una nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Volterra, probabilmente commissionata dopo il 1581 dall'ammiraglio Jacopo Inghirami, l'altra presentata da Sotheby's a Londra (9 dicembre 1993), e due in bronzo patinato transitate sul mercato antiquario (Sotheby's, Londra, 7 luglio 2006), una delle quali attribuita ad Antonio Susini (Sotheby's, Londra, 8 luglio 2009).

Le opere ricordate condividono tutte con quella in esame specifici aspetti esecutivi, riscontrabili nell'accurata cesellatura dei capelli e dei tratti del volto, nella minuta definizione degli arti, e soprattutto nella resa ricercata del perizoma, solcato da tese pieghe occhiellate, impreziosito da una bordura sfrangiata, peculiarità quest'ultime che sembrano indicative di un'autografia specifica. Sono, dunque, proprio tali caratteristiche tecniche ed espressive, che segnano un apice qualitativo nell'ambito dei modelli seriali giambologneschi, a consentirci di riconoscere nella cerchia dei collaboratori e seguaci del maestro fiammingo, con elementi di ambito toscano, la fattura dell'opera originaria di cui il nostro gesso riproduce le fattezze. Nella fedele aderenza al prototipo giambolognesco si osserva, nel calco dell'Accademia di Palermo, rispetto a quelli riferibili ad altri collaboratori, un'algida eleganza nella modellazione dei panni, condotta con ritmi lineari segmentati e superfici appiattite, così come una certa composta stilizzazione dei tratti fisionomici ed una più contenuta esuberanza plastica nella lavorazione di barbe e capelli, ma anche una specifica abilità nella 'politura' delle superfici, capace di renderle così levigate e definite. Rimane tuttavia aperta la questione del rapporto fra crocifissi di grande formato, cui va meglio ricondotta - per ovvie ragioni - l'opera in questione, e i numerosi esempi di riproposizioni in piccolo formato di crocifissi in argento e bronzo, più tardi e diffusi nella committenza privata lungo tutto il Sei e Settecento.

Giuseppe Cipolla

Busto di Costanza Bonarelli

Gian Lorenzo Bernini
1636-1638
Originale: marmo h. 72 cm, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Copia in gesso: h. 67 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti nell'agosto 1892 dal formatore Orazio Lelli di Firenze
Collocazioni dell'opera: 1892-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001 – Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, I° piano

Bibliografia
A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 917, p. 82; M. Fagiolo Dell'Arco, 2002, p.247; T. Montanari, 2004, pp. 122-123

Il *Busto di Costanza Bonarelli* è un'opera di Gian Lorenzo Bernini, eseguita tra il 1636 e il 1638 circa. Il ritratto, in marmo, è conservato nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze. Il busto proviene dalla Galleria degli Uffizi, dove era esposto fin dal 1645 nel primo corridoio accanto al *Busto di Bruto* di Michelangelo Buonarroti.

Costanza Bonarelli o Bonucelli era figlia di uno stalliere e moglie di Matteo Bonarelli, uno scultore, allievo del Bernini. Secondo recenti studi proveniva da una famiglia legata al ramo viterbese dei Piccolomini. Era una donna dall'animo imprenditoriale: aiutava suo marito in bottega, occupandosi delle vendite e dei clienti. Secondo la biografia scritta da Domenico Bernini, figlio di Gian Lorenzo, la donna era amante del padre e un documento anonimo sostiene che anche il fratello dello scultore, Luigi, frequentasse la donna. Una mattina, prima dell'alba, Gian Lorenzo chiese di preparare la carrozza perché voleva andare in campagna; invece si diresse verso la zona di San Pietro, dove aveva lo studio, e dove proprio di fronte abitava la donna. All'alba dalla casa di Costanza uscì il fratello Luigi, accompagnato alla porta dalla donna che ancora aveva i capelli in disordine. Accecato dalla gelosia, Gian Lorenzo, seguì il fratello e dopo averlo raggiunto proprio all'ingresso di San Pietro iniziò a bastonarlo con un asse di ferro, sino a rompergli due costole. Luigi fu salvato da alcuni passanti che frenarono l'ira di Gian Lorenzo. L'artista tornato a casa diede poi ordine al proprio servo di sfregiare l'amata in segno di punizione. Di conseguenza il servo fu esiliato, Luigi partì per Bologna e Bernini, grazie all'intervento diretto del Papa Urbano VIII (richiesto dalla madre dei Bernini), fu punito solamente da un'ammenda pecuniaria.

Il busto giunse a Firenze nel 1645, probabilmente come dono al cardinale Giovan Carlo de' Medici.

Resta una vera eccezione nell'intera produzione ritrattistica del Bernini. "Un vero atto d'amore". Ritrae la donna come sarebbe apparsa nell'intimità quotidiana, con i capelli spettinati e la camicia aperta sul seno: lo sguardo è fiero, leggermente sorpreso, e le labbra carnose appena dischiuse. Il collo è robusto, i capelli sono lievemente scomposti, gettati indietro per dar luce all'ampia fronte, e l'acconciatura allentata di trecce raccolte dietro la nuca della donna, colgono la donna in un'acuta indagine introspettiva. La veste è leggera e presenta un semplice nastro che segue la scollatura aperta sino a far intravedere il seno.

La straordinaria vivezza, rintracciabile solo nel busto del cardinale Scipione Borghese (1632), può essere prova del particolare sentimento che legava l'artista alla donna.

Le superfici risultano gradevoli, levigate soprattutto sul viso e sul collo, mantenendo tale piacevolezza anche sulle ciocche di capelli arricciate e sulle pieghe della veste.

Il calco ottocentesco, proveniente da Firenze, su esecuzione del formatore Orazio Lelli, giunse a Palermo nel 1892, durante la direzione dello scultore Salvatore Valenti, figura molto attenta all'affrancamento da una impostazoine prevalentemente "anticheggiante" delle collezioni della gipsoteca dell'Istituto, che in questi anni si va incrementando di numerosi calchi di artisti "moderni". Il calco in gesso è cavo, come purtroppo si evince dalle pesanti lacune dovute alla rottura in più pezzi avvenuta nel 1997, successivamente reintegrate da un intervento di Giacomo Rizzo.

Giuseppe Cipolla

Putto

Giacomo Serpotta
1699-1707
Originale: stucco, Oratorio del Rosario in San Lorenzo, Palermo

Copia in gesso: h. 73 cm
Provenienza: acquistato, assieme ad un'altra coppia di putti (oggi in pessimo stato di conservazione) dal R. Istituto di Belle Arti nel 1890
Formatore: Gioacchino Brocia
Collocazioni dell'opera: 1890-1933 (?): Palazzo Fernandez, Palermo 1933(?)-2000: Palazzo Santa Rosalia, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

L'originale si trova nell'Oratorio del Rosario di San Lorenzo in Palermo (1699-1707), che Serpotta progetta muovendo dalla *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* di Caravaggio (1609) (ora riprodotta fotograficamente nell'abside a seguito del furto del 1969). Un'interpretazione, questa, riscontrabile nell'estensione illusionistica dei due angeli in stucco posti in adorazione ai lati del dipinto, nel *d'aprés* di un puttino bacchico caravaggesco incoronato di pampini alludenti alla vittoria del Cristo, nella continuità ritmica tra il volo dell'angelo col cartiglio e quello dei putti.

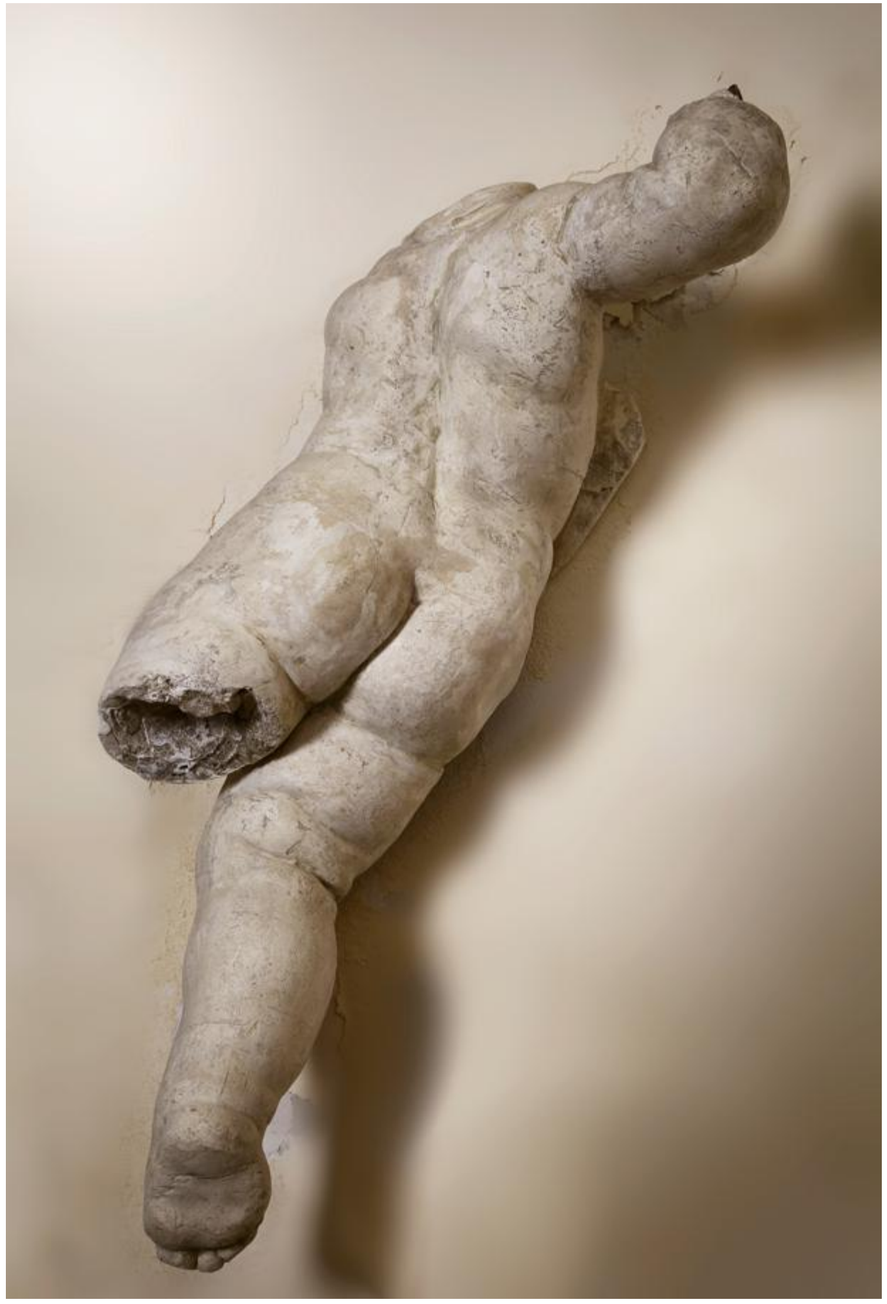
Posta al centro della parete destra, tra le allegorie della *Humilitas* e della *Constantia*, la scultura qui esaminata sembra svelare, in un duetto col compagno sottostante nascosto dal drappo, il "teatrino" raffigurante *Francesco nell'atto di donare le vesti a un povero*, che un terzo putto a sinistra contempla. Essa è perciò il risultato del sistema concettuale barocco fondato sul principio della continuità spaziale come opera d'arte totale, ma anche di una singolare logica spazio-temporale di Serpotta, riconducibile alle forme del melodramma e dell'oratorio musicale sacro, che a Palermo si eseguiva nelle sedi delle compagnie e confraternite laiche, quali quelle progettate dall'artista (Malleo, 2003-2004). Dove, in una spazialità libera dalla forza di gravità, nell'andamento leggiadro dello svolazzio, delle increspature, dei capovolgimenti e delle capriole dell'anima, giocando con i meccanismi della finzione (a nascondino, a sollevarsi, a dispiegare i drappi come nuvole), i putti danno inizio ad una rappresentazione che, in una straordinaria varietà di azioni e di stati d'animo, conduce alla meditazione delle tematiche spirituali sviluppate negli apparati scenici. Il gesso, opera del formatore Gioacchino Brocia, fu acquistato dal Real Istituto di Belle Arti il 31 marzo 1890 con il numero d'ordine di entrata 690. Custodito a Palazzo Santa Rosalia probabilmente dal 1933 al 2000, sino al 2001 trasferito ai Mulini Virga di Palermo, all'epoca, sede della Scuola di Scultura dell'Accademia di Belle Arti, per essere poi ricollocato a Palazzo Fernandez, dove si trova tuttora.

Lo sguardo analitico sul frammento permette di mettere a fuoco il valore individuale della scultura, di ottima fattura.

Questa, seppure acefala e priva delle alucce e della gamba sinistra (dinamicamente importante perché protende la figura verso lo spazio reale dello spettatore), restituisce la torsione del dorso, la morbidezza e il palpito delle carni e l'aerosità del putto, ritratto in volo nell'atto di spiegare il drappo e svelare la scena. In una naturalezza che non ci costringe al confronto con l'originale, se non per i segni della tecnica di stampo a tassello, evidenti lungo tutta la figura. La copia è pregevole anche perché internamente rivela la tecnica esecutiva di Serpotta, con l'utilizzo dell'anima in canna, visibile nella frattura della gamba sinistra. Lo stato di conservazione è complessivamente buono.

Maria Antonietta Malleo

Bibliografia
A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 689-90, p. 79; T. Martella , a.a. 2000-2001, pp. 36, 79, 97; M. A. Malleo 2003- 2004, pp. 14-21; M. I. Montaperto, 2013; S. Rizzuti, tavv. 2, n. 31, 23; S. Rizzuti, Palermo 2015, pp. 55 e segg.



Fortezza

Giacomo Serpotta
1714-1717
Originale: stucco, h. 228 cm, Oratorio del Rosario in San Domenico, Palermo

Copie in gesso: a) h. 228 cm; b) h. 185 cm
Provenienza: acquistate dal R. Istituto di Belle Arti nel febbraio del 1914 (v. A.S.A.B.A.Pa., n. 2675-78, pp. 91-92)
Formatore: Ignoto
Collocazioni dell'opera: a) 1914-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Villa San Cataldo, Bagheria; b) 1914-1934 (?): Palazzo Fernandez, Palermo.; 1934(?)-2000: Palazzo Santa Rosalia, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
T. Martella, 2000-2001, pp. 47, 91, 92; P. Palazzotto, C. Scordato, 2002; M. A. Malleo, 2003- 2004, pp. 14-21; S. Rizzuti, 2015, tav. 23; Id., 2015, pp. 55 segg.

a) L'allegoria della *Fortituto* è collocata sulla parete destra dell'Oratorio del Rosario di San Domenico in Palermo (1714-1717), tra i dipinti dell'*Incoronazione di spine* (prima metà del XVII sec.) e della *Flagellazione* di Matthias Stomer (1638-39 ca.), cui esplicitamente si collega per il motivo della colonna.

In un registro espressivo teatrale ormai settecentesco la figura che appare entro la nicchia, illuminata dalla conchiglia dorata come da un riflettore, più che allegoria della virtù in senso stretto sembra un'attrice che ne interpreta il ruolo e che, avanzando tenendosi la veste, dispiega e disegna con posture e gestualità, attraverso i panneggi, i rigonfiamenti e le flessioni, un discorso formale e un dinamismo interiore. Un'interpretazione della fortezza, questa, intesa non tanto come fermezza e staticità (riscontrabile in altre versioni realizzate da Serpotta), ma come reazione elastica ai contraccolpi, ricerca dell'equilibrio conseguito per spinte e controspinte, ciò che oggi chiamiamo "resilienza".

Una *mise en scène* del problema plastico della stabilità, dove tutte le tensioni (persino quella suggerita vettorialmente dalla serpuzza, "firma" dell'artista sulla colonna) che percorrono la figura si risolvono nel nodo sulla spalla a sinistra, fulcro della composizione, e nel movimento introdiretto del dito, come ad indicare una forza che scaturisce dalla propria interiorità.

Anche il doppio sguardo generato dalla grottesca leonina, posta ora sulla spalla destra, in corrispondenza del volto dall'astratta fissità, sottolinea e amplifica il senso di resistenza dinamica alle prove e alle avversità, in una prospettiva cristiana della forza della virtù, qui declinata nel gioco elegante dei panneggi e nella leggerezza del copricapo a pennacchio.

La copia in gesso fu acquistata con n. d'ordine 2675 dal Real Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1914 e collocata a Palazzo Fernandez, dove rimarrà sino al 2000. Trasferita nel 2001 a Villa San Cataldo di Bagheria, rientrerà successivamente nella sede storica dell'Accademia.

Sebbene talvolta schematizzata in una semplificazione del panneggio (privo della grazia e dell'abbondanza delle volute, che dichiara un lavoro dello studioso copista non identificato che si avvicina ma non restituisce del tutto la vitalità dell'originale), l'opera, di buona qualità, consente di analizzare l'ardito dinamismo dell'invenzione serpottiana, non immediatamente leggibile invece nella complessa spazialità dell'Oratorio di San Domenico.

Lungo la struttura -e soprattutto sul braccio e sul corpetto- sono visibili i segni della tecnica esecutiva dello stampo a tassello. Della colonna di appoggio, posta su un alto dado, rimane un frammento cromaticamente rivestito di rosso, mentre tracce di doratura, assente nell'originale, sono presenti nel copricapo. Privo del braccio sinistro e offeso da scalfiture sulla base e sul piede sinistro, da lunghe fenditure verticali, da crepe orizzontali sul lembo della veste e sul gilet e da macchie di colore, il gesso necessita di pulitura e del reintegro delle lacune.

b) Assieme alla precedente, con numero d'ordine 2678 fu acquisita anche un'altra copia dell'opera. Custodita a Palazzo Fernandez probabilmente sino al 1934, quando venne collocata a Palazzo S. Rosalia, questa fu trasferita ai Mulini Virga, sede temporanea della Scuola di Scultura dell'Accademia, nel 2000, per ritornare nel 2006 nella sede di Palazzo Fernandez, dove attualmente si trova, nella prima sala del primo piano.

Il gesso, acefalo, è mancante anche del braccio e del piede sinistro e di parti del panneggio posteriore destro, oltre che della colonna, presente, questa, sino al 2001. Lungo il perimetro della base compaiono tracce di pittura dorata, mentre dalla cavità posteriore sono visibili le anime in canna ed in ferro.

Ingiallito, versa in condizioni piuttosto critiche, con scalfiture e lunghe fenditure orizzontali e diagonali sul lato destro. Necessita del reintegro delle lacune, della ricomposizione delle spaccature e di un'attenta pulitura.

Maria Antonietta Malleo

Perseo trionfante

Antonio Canova
1797-1801
Originale: marmo, h. 235 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano
Originale in gesso: h. 235 cm, Museo Canova, Possagno

Copia in gesso: h. 250 cm
Provenienza: donata al Museo della R. Università di Palermo dal Finocchiaro nel 1826
Collocazioni dell'opera: 1827-1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867-1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2004: Villa San Cataldo, Bagheria, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
A.S.Pa., 1830, ff 25-40; A.S.Univ.Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 16, 19 ottobre 1857; A. S.Mu.Arc.Pa., 1857; L. Tosi,1940; G. Delfini Filippi, 1992, pp. 369-375; M. Guderzo, 2004; G. Delfini Filippi, 2008, pp. 159- 171

Il *Perseo trionfante* di Antonio Canova, realizzato tra il 1797 e il 1801, si conserva ai Musei Vaticani. Originariamente l'opera doveva essere destinata a Giuseppe Bossi per il Foro Bonaparte a Milano; invece la statua fu acquistata da papa Pio VII nel 1802, per la considerevole cifra di tremila zecchini d'oro, e fu collocata in sostituzione all'*Apollo del Belvedere*, da cui Canova trasse l'ispirazione per la statua, portato dai francesi a Parigi fino al 1815. Come noto presso la Gipsoteca di Possagno si conserva il gesso originale dell'opera. Fin dal 1832, anno della consacrazione del Tempio di Possagno, Monsignor Sartori incaricò il professore di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia Francesco Lazzari (1791-1871) perché progettasse la costruzione della "raccolta dei gessi". La nuova fabbrica della Gipsoteca fu completata nel 1836. Lazzari aveva edificato una grande basilica, un vero e proprio mausoleo per l'arte del grande Antonio Canova: "un Olimpo per la scultura".

L'edificio si presenta con un'alta e solenne volta a botte con cassettoni, divisa in tre settori, dove è collocato, assieme a *Venere e Marte*, *Venere e Adone*, la *Maddalena Penitente*, *Paride*, *Ettore e Aiace* con *Napoleone Bonaparte*, il gesso del *Perseo*. Nel 1917, durante la prima Guerra Mondiale, una granata colpì la Gipsoteca: alcuni gessi furono completamente distrutti, decine furono lesionati, scheggiati. Una grandiosa opera di restauro di Stefano e Siro Serafin, padre e figlio, consentirono di far rinascere la Gipsoteca: il portone del museo fu riaperto ai visitatori nel 1922. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, per prevenire nuovi bombardamenti, la Gipsoteca fu in parte svuotata, le statue furono trasferite e depositate all'interno del Tempio di Possagno, dove rimasero fino al 1946 quando ritornarono nella loro collocazione originale. La Gipsoteca fu riallestita nel 1957 da Carlo Scarpa, che provvide anche alla sistemazione del *Monumento di Maria Cristina d'Austria* e all'allestimento dello spazio da lui progettato. La statua rappresenta appunto Perseo che taglia la testa alla Gorgone Medusa. Egli non avrebbe dovuto guardare negli occhi il mostro, ma proprio perché l'ha fatto viene pietrificato e diventa una statua. Secondo la stessa e suggestiva leggenda quindi l'opera sarebbe il vero corpo di Perseo, pietrificato. Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato, anch'esso come la scultura originale, con la tecnica a tasselli. Il metodo esecutivo si evince dai segni dei tasselli, presenti in varie zone della superficie. Il gesso si presenta nell'insieme usurato da scalfiture in diverse parti e presenta depositi superficiali e lesioni.

Molte sono le parti fratturate. Nel 1854 viene riattaccata nelle gambe e nel dorso da Carmelo Vanni dopo i danni provocati dalla bomba caduta sulla Galleria dell'Università nel 1848. Nel 1867 Vincenzo Ragusa la restaura a seguito dei danni provocati dal trasporto dall'ex Casa dei Padri Teatini all'ex monastero della Martorana. Sulla superficie sono visibili le tracce di restauri subiti negli anni.

Giuseppe Cipolla

Danzatrice con le mani sui fianchi

Antonio Canova
1812
Originale: marmo, h. 175 cm, Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo
Originale in gesso: h. 175 cm, Museo Canova, Possagno

Copia in gesso: h. 175 cm
Provenienza: donata al Museo della R. Università di Palermo da Finocchiaro nel 1826
Collocazioni precedenti: 1827-1867 : ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867 -1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-2000 Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
A.S.Pa., 1830, ff 25-40; A.S.Univ.Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 16, 19 ottobre 1857; A. S.Mu.Arc.Pa., 1857; L. Tosi, 1940; G. Delfini Filippi,1992, pp. 369-375; M. Guderzo, 2004; G. Delfini Filippi,2008, pp. 159- 171; *Canova e la danza...*, 2012

Eseguita su commissione di Giuseppina Beauharnais Bonaparte nel 1802 quando si trovava a Roma, l'opera passò dopo la sua morte, nel 1815, nelle raccolte di Alessandro I di Russia. Il modello era stato terminato nel 1806 mentre il marmo fu completato nel 1811-1812. A febbraio nel 1812 fu esposto al *Salon* di Parigi con gran successo. Quatremère de Quincy rilevò la novità dell'invenzione, che non compare nella statuaria antica se non nei piccoli rilievi. L'opera originale, conservata al Museo Hermitage di San Pietroburgo, insieme alla *Danzatrice col dito al mento* (1809, marmo, Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli) e alla *Danzatrice con cembali* (1809-1814, marmo, Staatliche Museen, Berlino) influenzò la danza dell'Ottocento. Il soggetto è una danzatrice, "Musa della Danza", nello specifico "Erato, musa della danza amorosa", come è nominata nella lettera a Quatremère dal Canova, il quale aveva pensato di accompagnarla con il suono di un flauto (lettera al Bossi del 27 Novembre 1807 in L.Tosi, 1940). Come noto, presso la Gipsoteca di Possagno si conserva il gesso originale dell'opera. Fin dal 1832, anno della consacrazione del Tempio di Possagno, Monsignor Sartori incaricò il professore di architettura all'Accademia di Belle Arti di Venezia Francesco Lazzari (1791-1871) perché progettasse la costruzione della "raccolta dei gessi".

La nuova fabbrica della Gipsoteca fu completata nel 1836. Lazzari aveva edificato una grande basilica, un vero e proprio mausoleo per l'arte del grande Antonio Canova: "un Olimpo per la scultura". L'edificio si presenta con un'alta e solenne volta a botte con cassettoni, divisa in tre settori. Nei settori di destra sono disposti i modelli di *Dedalo e Icaro*, la *Danzatrice con le mani sui fianchi*, le due sculture di *Venere* ed *Ebe*, la *Pietà*, la *Pace* e il modello per il *Papa Pio VI*. Nel 1917, durante la prima Guerra Mondiale, una granata colpì la Gipsoteca: alcuni gessi furono completamente distrutti, decine furono lesionati, o scheggiati. Una grandiosa opera di restauro di Stefano e Siro Serafin, padre e figlio, consentirono di far rinascere la Gipsoteca: il portone del museo fu riaperto ai visitatori nel 1922. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, per prevenire nuovi bombardamenti, la Gipsoteca fu in parte svuotata, le statue furono trasferite e depositate all'interno del Tempio di Possagno, dove rimasero fino al 1946 quando ritornarono nella loro collocazione originale. La Gipsoteca fu riallestita nel 1957 da Carlo Scarpa, che provvide anche alla sistemazione del Monumento di Maria Cristina d'Austria e all'allestimento dello spazio da lui progettato.

Il soggetto delle danzatrici fu più volte affrontato da Canova (Berlino, Staatliche Museen; Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli; San Pietroburgo, Hermitage) sperimentando ogni volta nuove pose e diversi ritmi compositivi nel tentativo di risolvere il rapporto fra corpo e panneggio. Nella poetica canoviana, infatti, il corpo, sublimato nello slancio e nel ritmo, diventa strumento che aspira alla bellezza ideale. D'ispirazione per queste creazioni furono le pitture e i rilievi classici con scene di menadi e baccanti. Le "Danzatrici" trasmettevano, evidentemente, positività, forza, giovinezza e ammaliavano non solo Canova. Tant'è che l'artista fu costretto a farne diverse repliche e molte altre vennero realizzate negli anni successivi, issate a trasmettere bellezza e grazia in luoghi, i più diversi, dalla Stazione Centrale dei Telefoni di San Pietroburgo sino al Messico o a Cuba o al Canada.

La *Danzatrice* voluta da Giuseppina Buonaparte venne acquistata da Alessandro I di Russia e giunse a San Pietroburgo proprio nei più tragici momenti del 1818, trovando poi collocazione definitiva e inamovibile nel nuovo Hermitage. Va chiarito che il tema della danza in scultura non venne limitato da Canova alle tre "Danzatrici". Egli rappresentò infatti altre figure che danzano, ma si trattava di dee o muse, quindi figure mitologiche, concettualmente ben diverse da queste, ragazze reali, impegnate in danze contemporanee, lontanissime dalle pur superbe rappresentazione di *Ebe* o di *Tersicore*.

Giuseppe Cipolla

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato realizzato, anch'esso come la scultura originale, con la tecnica a tasselli. Il metodo esecutivo si evince dai segni dei tasselli, presenti in varie zone della superficie.

Nell'insieme la struttura si presenta in buono stato di conservazione. La superficie risulta scalfita e graffiata in diversi punti, ricoperta da incrostazioni e sporco superficiale. Presenta delle lesioni nei polsi e nella parte superiore delle braccia. Non vi sono interventi di restauro documentati.

Psiche

Valerio Villareale
1833 ca.
Originale: marmo, h. 129 cm, Collezione privata

Copia in gesso: h. 129 cm
Provenienza: acquistata dalla Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia su indicazione della Deputazione dell'Università di Palermo dal formatore Carmelo Vanni, intorno al 1853
Collocazioni dell'opera: 1887 - 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000 - 2004: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
A.S.Univ.Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 16, 19 ottobre 1857; M. Musso, 1910; S. Marino Mazzara, 1935; S. Bottari, 1962; D. Malignaggi, 1976; S. Miss, 1989; I. Bruno, 2000; F. Pipitone, 2004, pp. 45 e sgg; F. Leone, 2007, p. 114; M. La Monica, A. Chiazza, 2012

Valerio Villareale (Palermo, 1773 – Ivi, 1854), massimo rappresentate del gusto neoclassico in Sicilia, considerato il Canova siciliano come recita l'epigrafe sul busto che lo commemora nella Chiesa di San Domenico, si forma inizialmente alla scuola di Giuseppe Velasco (1750-1827). Viaggia dapprima a Napoli 1794 per lavorare alla Corte murattiana e quella borbonica per poi raggiungere Roma dove soggiornerà in due distinti periodi 1797 - 1799 e 1802 - 1811, dove sarà determinante l'incontro con Antonio Canova (F. Leone, 2007, p. 114). Rientrato a Palermo nel 1815, dopo aver partecipato dal 1812 al rinnovamento decorativo della reggia di Caserta ripreso da Gioacchino Murat sui vecchi progetti borbonici, forte del decisivo aggiornamento artistico romano, incentrato – sulla scia del moderno classicismo canoviano – tanto sullo studio del vero di natura quanto sul tenace perseguimento dell'ambìto "Bello ideale", Villareale aveva inaugurato nella città natale, in qualità di professore di scultura presso la Regia Università, un'innovativa scuola scultorea, fondata sullo studio dei calchi antichi, molto seguita dalle giovani generazioni e appoggiata dal governo borbonico, come attesta l'invio degli ottantanove gessi riproducenti capolavori dell'antichità, provenienti dal Museo di Napoli (F. Pipitone, 2004, pp. 45 e sgg). Svolgerà un ruolo importante anche come responsabile, assieme a Camillo Paderni, delle collezioni di gessi del costituendo Museo Borbonico di Palermo, allora presso l'Ex Casa dei Padri Teatini. Sarà membro della Commissione di Antichità e Belle Arti nel 1830, partecipando anche alla ricostruzione del tempio di *Castore e Polluce* di Selinunte.

La statua di *Psiche* è stata considerata un capolavoro del Villareale dai critici contemporanei. Dopo la morte, avvenuta nel 1854, il suo amico Benedetto Sommariva Gamelin acquistò l'opera. Questa rimase nella casa di via Valerio Villareale al numero 22 fino al 1910, quando la proprietà fu venduta. Inizialmente si ritenne che l'opera fosse andata perduta, ma con ogni probabilità rimase in possesso dei discendenti della famiglia Sommariva ancora per alcuni anni, per confluire successivamente in collezione privata. Sul piano compositivo l'opera è separata dalla tradizionale rappresentazione di *Psiche* attraverso la presenza del vaso che richiama dall'oltretomba, contenente la bellezza di Persefone. Psiche non è molto lontana da una figura triste che si duole per essere stata abbandonata da Eros, ma una giovane eroina, sopraffatta dalla curiosità.

Nella sua ricerca di amore e bellezza, la *Psiche* del Villareale serve come una meditazione sull'anima, ed è considerata una delle opere più importanti della maturità. Scrive il Musso (1910): «opera pregevolissima da accrescere l'alta fama del Villareale è la Psiche, in marmo, che ritrae l'estro la forza dell'artista; è tale da non temere il confronto con quella del Tenerari, avendo grazia, flessibilità, morbidezza e vita insuperabili. Eppure questo capolavoro stette per molto tempo esposto in vendita senza che alcuno pensasse ad acquistarlo, aspettando lo straniero apprezzatore che lo portasse via come tutti gli altri moltissimi». Il Mazzara (1935) aggiunge che è stata compiuta nel 1833 ed è stata venduta in Inghilterra. Il Bottari (1962) scrive: «la più valida delle sue opere è la *Psiche*, indicata come il suo capolavoro». Il calco in gesso fu trasferito a Palazzo Fernandez nel 1886.

Si tratta di un motivo figurativo derivante dal prototipo elaborato da Berthel Thorvaldsen già nel 1806 – si vedano almeno lo studio grafico (*Psyche apre l'urna*, gesso bianco e nero su carta marrone, N. inv. C55), il modello in gesso (*Psiche*, 1806, gesso, N. inv. A26) e l'opera in marmo (*Psyche*, 1806, marmo, N. inv. A821) conservati nell'omonimo museo a Copenhagen (S. Miss, 1989). Prototipo che ebbe larga fortuna tra i seguaci neoclassici italiani, su tutti il carrarese Pietro Tenerani (1798-1869) - tra cui la *Psiche abbandonata* (1817, marmo, Gam di Palazzo Pitti, Firenze) e la *Psiche svenuta* (1822, marmo, Gnam, Roma) - e, per quanto riguarda l'ambito napoletano, Antonio e Gennaro Calì - di quest'ultimo il Museo Borbonico della R. Università di Palermo possedeva il gesso della sua *Psiche abbandonata* (1832, marmo, Hermitage, San Pietroburgo), di cui rimane traccia soltanto nei documenti (cfr. *Inventari oggetti...*, 183[?], faldone 1361) e nelle fotografie dell'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-1892. Figure che influenzarono certamente l'estro dell'artista siciliano, che importava con gli esiti raggiunti in quest'opera i principi più aggiornati del gusto neoclassico nella vicecapitale borbonica.

Giuseppe Cipolla

Portale laterale della Chiesa di Sant'Agostino di Palermo

Giuliano Mancino, Bartolomeo Berrettaro
(1505 ca.)
Originale: Chiesa di Sant' Agostino, Palermo

Copia in gesso: 358 x 310 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel settembre 1891 da Salvatore Valenti.
Collocazioni dell'opera: 1891-2016: Palazzo Fernandez, Palermo;
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
G. Di Marzo, 1979 (rist. ed. Palermo 1880-1883); B. Ministeri, 1994; E. Sessa, 1995; T. Martella, a. a. 2000-2001; S.Rizzuti, 2015

Si tratta del portale laterale della chiesa di S. Agostino sita in via Francesco Raimondo, nel quartiere del Capo a Palermo. La chiesa, voluta dalle nobili famiglie Chiaramonte e Sclafani, fu realizzata nel tardo Duecento e venne completata e ingrandita nel corso dei secoli fino a quando, nei primi anni del Settecento, l'interno subì una radicale rivisitazione alla quale contribuì Giacomo Serpotta realizzando raffinati stucchi decorativi.

Su via S. Agostino si apre il portale laterale risalente all'inizio del XVI secolo. È in forma rettangolare secondo il gusto rinascimentale dell'epoca e presenta grossi girali di foglie che si intrecciano sugli stipiti e nell'architrave alternandosi a nove tondi figurati.

Sull'architrave nel tondo centrale è ritratto S. Agostino in abiti pontificali con due figure di sante martiri ai lati, S. Lucia e S. Agata: tengono con la destra una palma e con la sinistra reggono entrambe una coppa, l'una con gli occhi, l'altra con le mammelle, simboli del loro martirio. Sullo stipite a sinistra guardando dall'alto in basso, nei quattro tondi sono raffigurati in delicato bassorilievo *S.Guglielmo eremita*, una santa martire, *S. Caterina d'Alessandria* con la ruota del martirio e la *Creazione di Adamo*; sullo stipite a destra altri quattro tondi figurati con *S. Nicola da Tolentino*, due sante martiri con le palme e la *Creazione di Eva*. L'opera è comunemente attribuita a Domenico Gagini anche se non mancano pareri discordanti, primo fra tutti quello di Gioacchino Di Marzo per il quale «c'è qualche fondamento a sospettare, che opera di Giuliano Mancino e di Bartolomeo Berrettaro, e specialmente del primo, per il maggior pregio del disegno e dello scolpito, possa essere pure l'elegante decorazione marmorea della Chiesa di S. Agostino. È condotta in bella forma rettangolare sul gusto già prevalente del rinascimento dell'arte, ma di stile tutt'altro che gaginesco, con gli stipiti e l'architrave a fasce ornatissime».

Sin dall'anno della sua acquisizione il calco in gesso patinato è stato collocato a parete e non ha subito spostamenti, il che ha permesso una buona conservazione. Presenta lievi scalfiture e perdita di patinatura nella fascia superiore.

Felicia Manasseri

Elementi architettonici della Cattedrale di Palermo

XIII-XV sec.
Originali in pietra, Cattedrale di Palermo

a) Particolare architettonico del piliere del portico meridionale
b) Particolare architettonico della torre sud-occidentale
c)Particolare architettonico del portale del portico meridionale
d) Capitello delle colonne centrali del portico meridionale

Copie in gesso patinato su armatura in legno
a) 480 x 146 x 70 cm; b) 340 x 153 x 60 cm;
c) 375 x 175 x 60 cm; d) 116 x 105 x 44 cm;
Provenienza: acquistati dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo tra gennaio 1889 (b) e settembre 1891 (a, c, d)
Formatore: Giovanni Mirabile (b); formatori siciliani (a, c, d)
Collocazioni dell'opera: b) 1889 - 2016: Palazzo Fernandez, Palermo; a), c), d) 1891 - 2016: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
A.S.A.B.A. Pa., 1923, p. 78, n. 459, p. 81 nn. 832, 835, 836; F. Meli, 1941; A. Zanca, 1952; G. Bellafiore, 1976; N. Pevsner, 1982; F. Brancato, 1985; G. Meli, 1994; G. Damiani Almeyda, 1994; A.M. Romanini, A. Cadei, 1994; T. Martella, 2001; G. Di Benedetto, 2007; E. Palazzotto, 2007; E. Calandra, 2010; G. Cassese, 2013; S. Rizzuti, 2015

Acquistati dal Regio Istituto di Belle Arti di Palermo tra il gennaio 1889 e il settembre 1891 [A.S.A.B.A. Pa., 1923, nn. 459 (b), 832 (c), 835 (a), 836 (d)], gli elementi architettonici della Cattedrale di Palermo fanno parte, (ad eccezione del particolare architettonico della torre sud-occidentale), della serie dei grandi modelli in gesso di monumenti siciliani medievali e rinascimentali di proprietà dello stesso Valenti, da lui inizialmente offerti negli anni della sua direzione (1886/90), per decorare temporaneamente gli spazi del nuovo edificio di Palazzo Fernandez, in occasione della sua inaugurazione. Successivamente i gessi saranno venduti dal Valenti all' Istituto per consentirne l'utilizzazione come materiale didattico. Lo scultore Salvatore Valenti, primo direttore del Regio Istituto di Belle Arti di Palermo, inaugurato nell'ottobre 1886 nella nuova sede di Palazzo Fernandez a Palermo, favorì infatti l'ampliamento della collezione, con l'acquisizione di ulteriori particolari architettonici di monumenti siciliani medievali e rinascimentali. Le opere furono presumibilmente acquistate da formatori palermitani o attivi in Sicilia quali " Gioacchino Brocia , Giovanni Mirabile, Gabriele Nicolini, G. Battista Mirabile e Vincenzo Brocia" (T. Martella, 2001, pp. 22, 23) . Dal 1923, il R. Istituto di Belle Arti prenderà il nome attuale di Accademia di Belle Arti. All'interno della Esposizione Nazionale di Palermo (1891- 92), viene allestita una sezione particolare "La galleria della Sicilia monumentale" con l'obiettivo di documentare il vasto repertorio dei monumenti siciliani, offrendo una visione d'insieme attraverso una campionatura di alcuni «tra i monumenti più rari dell'antichità» (F. Brancato, 1985, tav. 39). Tra gli elementi riprodotti in quella occasione il modello con il soffitto a *muqarnas* della Cappella Palatina, esposto nella Galleria della Sicilia monumentale all'interno del Palazzo delle Belle Arti, fa oggi parte del repertorio di gessi dell'Accademia.

I calchi in gesso di elementi e dettagli architettonici (architettura e ornato) in dotazione della gipsoteca dell'Accademia svolgevano una importante funzione didattica. Il disegno era ritenuto elemento essenziale della formazione di artisti e architetti e l'iter formativo prevedeva l'esercizio del disegno attraverso la pratica della copia, del disegno da modelli (calchi in gesso) e in ultimo del disegno dal vero. Il modello in scala reale dell'elemento originale forniva all'allievo una replica ben fatta, su cui sperimentare le possibilità della rappresentazione dell'oggetto tridimensionale su un supporto piano, verificare le relazioni e le connessioni tra elementi e parti, i dettagli decorativi unitamente agli aspetti costruttivi dell'opera di riferimento. È interessante notare, a tale proposito, come in un panorama, quello di inizio secolo, in cui i percorsi di formazione tra architetti/artisti si intrecciavano variamente, costituisse banco comune di prova per l'accesso ai corsi del R. Istituto di Belle Arti (corsi di Pittura e Decorazione) e della Scuola di applicazione per architetti e ingegneri, il disegno di un elemento architettonico, con l'elaborazione di particolari decorativi e di dettaglio oltre che dell'ambientazione d'insieme (cfr. E. Palazzotto, 2007). I corsi di disegno d'ornato e architettura si avvalgono di materiali in rilievo come strumenti didattici, che, a fianco del necessario supporto offerto dai repertori della trattatistica, consentono di sperimentare direttamente sul modello degli "aggiustamenti delle proporzioni". Ernesto Basile, direttore del Regio Istituto dal 1898, vi terrà l'insegnamento di Architettura, mentre Giuseppe Damiani Almeyda, che ne aveva caldeggiato l'istituzione, vi insegnerà come docente di Disegno geometrico e ornamentale dal 1903 al 1911, sottolineando il ruolo primario del disegno come strumento di indagine critica e di comprensione del manufatto architettonico.

A sinistra: a) Particolare architettonico del piliere del portico meridionale

A destra: b) Particolare architettonico della torre sud-occidentale

a) Particolare architettonico del piliere del portico meridionale

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo, probabilmente realizzato da formatori palermitani, riproduce la metà di destra dell'ordine inferiore del piliere di sinistra del portico meridionale della Cattedrale di Palermo. Sulla base della colonna di sinistra, compare stampato il numero di inventario 122. La struttura lignea di supporto si presenta all'esterno rivestita da uno strato superficiale in gesso, che presenta alcuni distacchi. La struttura interna è cava con elementi di rinforzo e sostegno, variamente disposti ad assicurarne la stabilità. La collocazione a parete del gesso ha in buona parte preservato l'opera, che tuttavia presenta segni di scalfitture e scolature di colore nella parte basamentale. Si segnala inoltre la presenza di piccole abrasioni. La patina originale è generalmente ben conservata, anche se si evidenzia qualche traccia di scarsa coesione. Il calco riporta puntualmente la tessitura dei conci dell'originale segnalando anche la presenza di piccole lesioni superficiali del paramento murario originale. Il portico meridionale della Cattedrale di Palermo viene costruito da Antonio Gambara nel 1430. Allo stesso (architetto e scultore) si deve anche la realizzazione del portale interno al portico (1426). Se la letteratura erudita sei-settecentesca ha attribuito la committenza del portico meridionale della cattedrale di Palermo all'arcivescovo Simone di Bologna, recenti

approfondimenti documentali farebbero propendere per una datazione anticipata della costruzione del portico, da far risalire al 1429/30 per la realizzazione dei due pilieri laterali, mentre sembrerebbe certo che già nel 1439 l'intero impianto fosse definito con la realizzazione delle tre arcate ogivali su colonne e del timpano superiore. L'opera risente fortemente dell'influsso di modelli gotico - catalani ed è probabile che l'autore fosse in contatto con artisti spagnoli attestati a Palermo in quegli stessi anni. I due alti pilieri laterali, definiti da una successione di tre ordini di strette arcatelle ogivali cieche, inquadrano le tre grandi arcate su colonne (di cui la centrale più alta), sormontate da timpano e si presentano all'esterno come torrette dalla terminazione merlata. Recenti e approfonditi restauri hanno evidenziato il ricco repertorio decorativo e iconografico, con la scoperta dell'albero della vita, come via da percorrere in un percorso di purificazione, in cui il portico, soglia, invita il pellegrino purificato ad entrare.

b) Particolare architettonico della torre sud-occidentale

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo, realizzato dal formatore palermitano Giovanni Mirabile, riproduce la particolare struttura decorativa ad arcatelle con colonnine pensili e archi intrecciati che caratterizza il secondo ordine della torre sud-occidentale della Cattedrale di Palermo. Compaiono stampati diversi numeri di inventario, il 414, apposto lateralmente sulla mensola della prima colonnina pensile a sinistra, il 164, posto sulla base della prima colonnina pensile a destra, il 453, posto lateralmente , a destra, sulla base della prima colonnina pensile a destra. La struttura lignea di supporto si presenta all'esterno per lo più a vista. La struttura interna è cava con elementi di rinforzo e sostegno, sostegni verticali a sezione quadra (cm. 10 x 10), travature lignee di supporto nella parte alta, volti ad assicurarne la stabilità. La collocazione a parete del gesso ha in buona parte preservato l'opera, che tuttavia recentemente è stata oggetto di danneggiamento ad opera di ignoti. Una recente rottura ha infatti interessato l'area centrale della base inferiore, che presentava solo un lieve distacco superficiale, determinando la rottura e il distacco di una vasta porzione del paramento dal contorno irregolare (cm. 30 x 50 ca.). Si segnala inoltre la presenza di piccole diffuse scalfitture. La patina originale è generalmente ben conservata, anche se si evidenzia qualche traccia di scarsa coesione. Il calco riporta puntualmente la fine decorazione a rilievo dell'originale. La costruzione dei primi due ordini della torre sud-occidentale della Cattedrale di Palermo viene presumibilmente terminata nel 1250 (A. Zanca, 1952). Il ricco e variato apparato decorativo si ispira alla tradizione del repertorio siciliano islamico e normanno. La decorazione variava nelle due torri che delimitavano il prospetto occidentale, e se nella torre nord-occidentale comparivano tra le arcatelle elementi zoomorfi e antropomorfi, nella torre sud-occidentale , la decorazione naturalistica minuta caratterizzava le piccole arcate a tutto sesto che, incrociandosi, determinavano la fitta sequenza delle strette arcatelle ogivali su colonnine pensili su mensole. Dalla fascia superiore del secondo ordine della torre sud-occidentale era possibile raggiungere il livello della merlatura della navata meridionale.

c) Particolare architettonico del portale del portico meridionale

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo è stato probabilmente realizzato da formatori palermitani. Diversi numeri di inventario compaiono stampati sul calco e così troviamo in alto il n. 831 sulla cornice che corre sopra il capitello di sinistra e il n. 121 in basso sulla sinistra, alla base della lesena con motivi a rilievo. La struttura lignea di supporto si presenta all'esterno rivestita da uno strato superficiale in gesso, che presenta numerosi distacchi. La struttura interna è cava con elementi di rinforzo e sostegno, variamente disposti ad assicurarne la stabilità. La collocazione a parete del gesso ha in buona parte preservato l'opera, che tuttavia presenta piccoli segni di scalfitture e qualche piccola lacuna (rottura) nella parte basamentale. Si notano su entrambe le colonne (quella con motivi a zig zag e quella tortile) piccole parti abrase o mancanti. La patina originale è generalmente ben conservata, anche se si evidenzia qualche traccia di scarsa coesione. Il portale della Cattedrale di Palermo (portico meridionale) viene costruito da Antonio Gambara nel 1426 . Allo stesso (scultore e architetto) si deve anche la realizzazione successiva del portico meridionale. Conosciamo la data, il committente, l'arcivescovo Ubertino de Marinis, attraverso una iscrizione posta in alto in corrispondenza della nicchia della Vergine (sopra e sotto). L'arco di ingresso a sesto acuto è sostenuto dal ritmo alternato delle colonne a *chevron* (zig zag) e tortili, dal forte risalto plastico e chiaroscurale, e delle lesene dal sottile chiaroscuro ed è caratterizzato da una spessa costola interna a fasce spiraliformi. Le arcate poggiano sui capitelli decorati con motivi naturalistici a fogliami e si articolano in una serie di ghiere progressivamente aggettanti che ripetono il ritmo lesena-colonna, con le loro cornici ora sottilmente intagliate e animate dai motivi a rilievo, ora spiraliformi. La nicchia della Vergine, posta al centro e racchiusa all'interno di un elemento cuspidato, conclude in alto la composizione. Il cordone esterno che la racchiude, partendo dalla base del portale, si conclude in alto con dei pinnacoli. L'uso del motivo decorativo a *chevron*, tipico della tradizione siciliana, si contamina qui con evidenti influssi catalani.

A sinistra: c) Particolare architettonico del portale del portico meridionale

A destra: d) Capitello delle colonne centrali del portico meridionale

d) Capitello delle colonne centrali del portico meridionale

Il calco ottocentesco custodito dall'Accademia di Belle Arti di Palermo, probabilmente realizzato da formatori palermitani, riproduce uno dei due capitelli delle colonne centrali del portico meridionale della Cattedrale di Palermo, (probabilmente quello di destra). Sul lato destro in basso è apposta l'etichetta di un vecchio inventario. La collocazione a parete del gesso, che non si presenta a tutto tondo, come l'originale, ha in buona parte preservato l'opera, che tuttavia presenta segni di scalfitture superficiali e distacchi di piccole parti. La patina originale è piuttosto deteriorata. Il portico meridionale della Cattedrale di Palermo viene costruito dall'architetto e scultore Antonio Gambara nel 1430, che precedentemente, nel 1426, aveva realizzato il portale interno al portico. Se la realizzazione dei due pilieri laterali del portico sarebbe da far risalire agli anni 1429/30, sembrerebbe certo che già nel 1439 l'intero impianto fosse definito con la realizzazione delle tre arcate ogivali su colonne e del timpano superiore. L'opera risente fortemente dell'influsso di modelli gotico - catalani ed è probabile che l'autore fosse in contatto con artisti spagnoli attestati a Palermo in quegli stessi anni. I due alti pilieri laterali definiti da una successione di tre ordini di strette arcatelle ogivali cieche, inquadrano le tre grandi arcate a sesto acuto su colonne (di cui la centrale più alta), sormontate da timpano. Gli alti capitelli a canestro delle colonne che sorreggono l'arcata ogivale centrale, presentano un ampio pulvino e sono definiti da una ricca decorazione naturalistica a racemi, la cui ispirazione rimanda direttamente ad esempi di area catalana. Le colonne dal fusto liscio presentano una base attica e l'iscrizione sulla colonna di sinistra avvalora l'ipotesi del reimpiego, nel portico, di alcuni elementi provenienti probabilmente da una struttura preesistente sullo stesso lato meridionale della cattedrale.

Maia Rosa Mancuso

Fascia decorativa della Casa del Miseremini

XIV sec.
Orginale: pietra, 75 x 86,5 cm, Ex Casa del Miseremini, Centro diocesano delle Congregazioni laicali, presso la Chiesa di S. Matteo, Palermo

Copia in gesso patinato: 75 x 86,5 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel giugno 1888 dal formatore Giovanni Mirabile o da Gioacchino Brocia
Collocazioni dell'opera: 1888-2016: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
G. Daddi, 1916; E. Di Gristina, E. Palazzotto, S.Piazza, 1998; T. Martella, a.a., 2000-2001; S. Rizzuti, 2015; E. Sessa, 1995; Treccani, Enciclopedia, http://www.treccani.it/enciclopedia/scultura/

Si tratta di un fregio risalente al XIV secolo posto sotto le finestre della Casa dei Miseremini (oggi sede del Centro diocesano delle Congregazioni laicali) nella salita S. Antonio nei pressi della chiesa di S. Matteo sita in Corso Vittorio Emanuele a Palermo. La nuova chiesa di S. Matteo, iniziata nel 1633 su progetto dell'architetto Mariano Smiriglio (1569-1636), sorse di fronte alla vecchia chiesa omonima risalente al XII secolo che nel 1599 era divenuta sede della confraternita dei Miseremini, fondata nello stesso anno allo scopo di celebrare messe per le anime purganti. Non appena la nuova costruzione fu ultimata, la Congregazione vi si trasferì lasciando così che l'antica chiesa venisse incorporata nel Monastero di S. Caterina.

Il fregio in questione si rifà allo stile arabo-normanno in cui si ritrova una sottile combinazione di elementi islamici, romanici e bizantini. L'opera è caratterizzata da un modulo decorativo regolare e geometrico dove risulta evidente la tendenza alla stilizzazione nella rappresentazione di figure antropomorfe e in particolare di motivi fitomorfi costituiti da palmette e piante sottili e piatte, rigide e senza fioriture.

Il calco ottocentesco è stato sottoposto a patinatura superficiale, procedimento che consente di anticare oltre che di proteggere e impermeabilizzare l'opera. Il fregio, posto a una certa altezza, risulta scalfito in vari punti in particolare lungo la fascia superiore.

Felicia Manasseri

Mensola e capitello del Teatro Massimo di Palermo

Giovan Battista Filippo Basile / Mario Rutelli
1864-67 (mensola)
ante 1891 (capitello)
Originali in marmo: mensola 42 x 160 x 50 cm, capitello h. 177 cm, Teatro Massimo, Palermo

Copie in gesso: mensola 42 x 160 x 50 cm, capitello h. 177 cm
Provenienza: trasferiti nel 1901 dal Teatro Massimo a Palazzo Fernandez
Collocazioni precedenti: 1901-2016: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, piano terra

Bibliografia
M. Briguglia, 1988, pp. 64, 68; P. Portoghesi, S. Lo Nardo, G. Fiume, 1996, pp. 53-56, 61; E. di Stefano, 1999, p. 21; E. Mauro, E. Sessa, 2000, pp. 104-105; T. Martella, a.a.,2000- 2001, p. 50; E. Sessa, 2002, pp. 109-110, 113; A. Di Roma, 2008, pp. 54-55

Mensola

Il gesso patinato (cm 42x160x50) in oggetto è copia della mensola d'ingresso del Teatro Massimo (eccetto una foglia d'acanto presente nell'originale alla base della voluta inferiore); si tratta di un elemento decorativo che ha la funzione di scaricare il peso dell'architrave della porta principale del teatro al di là del pronao. L'ideazione della mensola rientra sicuramente nel progetto di G. B. Filippo Basile degli anni 1864-67. Se nel 1891 all'esterno della struttura erano ancora assenti i tondi e le lunette in bassorilievo - cosa che consentì a Ernesto Basile di apportare lievi modifiche ai disegni paterni degli stessi (cfr. E. Sessa, 2002, pp. 109-110) - probabilmente la realizzazione della mensola (avendo questa una funzione strutturale e non meramente estetica, indi secondaria nell'edificazione) è precedente a tale data. Classica è l'iconografia dell'opera - ascrivibile a uno stile accademico - lateralmente adorna di girali fitomorfi e delimitata in entrambe le estremità da volute fiorate, raccordate da una sinuosa fettuccia scanalata e rimarcata da un cordone di forme ovoidali consecutive. Frontalmente, invece, è composta di due fasce simmetriche di foglie fra loro adiacenti e divergenti rispetto a un ulteriore cordone centrale. Si tratta di foglie d'ulivo (cfr. A. Di Roma, 2008, pp. 54-55), pianta sacra alla dea Atena che di lì a poco sarebbe assurta a «patrona della Secessione Viennese» (E. di Stefano, 1999, p. 21), simbolo della modernità che si impone. Il gesso, quasi sicuramente trasferito nel 1901 dal teatro al Palazzo Fernandez, è tuttora ivi conservato, nel piano terra, grazie all'alta collocazione a parete, si è potuto mantenere in ottimo stato (cfr. T. Martella, a.a. 2000-2001, p. 50).

Capitello

È interessante partire da tale mensola per giungere ad analizzare un capitello progettato dallo scultore Mario Rutelli - peraltro simile a quelli del pronao ideati da G. B. F. Basile - seppur maggiormente slanciato, a testimonianza dell'imminente abbandono della tradizione accademica che, con elegante sobrietà, invece di citare, rivisita.

Rutelli, autore della *Lirica* (1897), gruppo bronzeo d'ingresso, aveva già lavorato con G. B. F. Basile (cfr. Sessa, cit., pp. 109, 113); la datazione del capitello (alto, come il gesso "originale" tratto dal modello in creta, cm 177) deve essere antecedente al 1891, data di morte dell'architetto. Tale ipotesi è rafforzata dal disegno di un capitello del 1886, a firma Ernesto Basile, realizzato in occasione del Secondo concorso per il Palazzo di Giustizia di Roma, con esplicito riferimento ai prototipi paterni dei capitelli del teatro (cfr. E. Mauro, E. Sessa, 2000, pp. 104-105).

Dotato di abaco dagli spigoli concavi - impreziosito da ovoli e dardi e sorretto al vertice da una doppia voluta liscia (sostitutiva dei caulicoli) con foglia centrale di curvatura divergente - il capitello interpreta in chiave più morbida il frastagliato di ordine corinzio, grazie a due corone di foglie d'acanto, dalle quali se ne dipartono due più affusolate e simmetriche rispetto alla voluta. Quanto al fiore dell'abaco, si può supporre racchiuda sinteticamente la simbologia di nascita e morte, mirabilmente illustrata da Bergler negli affreschi di Villa Igea (cfr. M. Briguglia,1988, pp. 64, 68), insita nelle sue componenti - petali di giglio e capsula di *Papaver somniferum* - in linea con la manipolazione dell'elemento floreale attuata dal Basile, in vista di una sua trasfigurazione simbolica (cfr. P. Portoghesi, S. Lo Nardo, G. Fiume,1996, pp. 53-56, 61). Per la provenienza e lo stato di conservazione del gesso, valgono le medesime informazioni di quello relativo alla mensola, a eccezione dell'attuale ambiente di collocazione all'interno del Palazzo Fernandez (cfr. Martella, cit., p. 50) ovvero la sala adibita a Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.

Eliana Urbano Raimondi

Fregi decorativi dell'antico Caffè del Teatro Massimo di Palermo

Giovan Battista Filippo Basile / Ernesto Basile
1893-1897
Originale: pietra arenaria, 120 x 36 cad., Caffè del Teatro Massimo, Palermo

Copia in gesso: 120 x 36 cm cad.
Provenienza: Teatro Massimo (1901)
Collocazioni dell'opera: 1901-2016: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA, Palermo,Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
E. Sessa, 2002, pp. 109-110; G. Pirrone, 1984, p.148; J. Baltrušaitis, 2012, pp. 135-137, 144; A. Chirco, M. Di Liberto, 2011, pp. 60-63; T. Martella, 2000-2001, p. 50

Trattasi delle copie in gesso dei fregi scolpiti a medio rilievo nella stessa pietra del prospetto del Teatro Massimo, alla base di tre dei finestroni dell'antico caffè annesso. Realizzati (come tutti gli elementi decorativi) nel 1893-97 (cfr. E. Sessa, 2002, pp. 109-110), in stile proto-*Liberty*, presentano soggetti ornamentali che ben si addicono all'ambiente ristorativo per il quale sono stati ideati, enucleando temi come il gelato (a), la natura morta (b) e il fumo (c), espressi da elementi simbolo di fertilità e ricchezza, «non scevri da accenni ai paradisi arabo-siculi» (G. Pirrone,1984, p.148).

Di seguito l'analisi di ciascun fregio:
a) Doppio incrocio di tralci di agrumi e fichi tenuti fermi da due nastri, a loro volta legati a degli accessori del pozzetto a tino (cfr. Pirrone, cit.) in assi in legno, dal quale sono posti equidistanti.

b) Alzatina con frutta (melograni e uva) e probabilmente fiori di corbezzolo (cfr. Pirrone, cit.), pianta simbolo del tricolore e dell'Unità d'Italia per il verde delle foglie, associato al bianco dei fiori e al rosso dei frutti.

c) Incrocio di pipe decorate con gusto asimmetrico, divergenti specularmente rispetto a un'anfora-narghilè (cfr. Pirrone, cit.) e associate per coppie orizzontali, di cui quella inferiore prevede terminazioni antropomorfe.

A sinistra erompe infatti una testa dalla folta capigliatura e barba ondulata, mentre a destra ne emerge un'altra dai lineamenti grossolani di un uomo glabro, adorna di copricapo. Tale figura - marcatamente caratterizzata nella sua fisionomia, dal naso prominente e dalla bocca sgraziatamente aperta a indicare un'espressione attonita - ricorda le fattezze caricaturali tipiche delle maschere del teatro greco.

Il gusto per simili infiorescenze encefaliche affonda le sue radici nello sbocciare di teste (umane o animali) da tralci vegetali, nell'ambito di ibridismi di origine asiatica, poi diffusi nel Mediterraneo (specie nei secoli XII-XIII) come Alberi della Vita dalle multiformi teste (cfr. J. Baltrušaitis, 2012, pp. 135-137, 144). Tale iconografia metamorfica rientra in quella dei *grilli* e delle grottesche, riccamente presenti nelle decorazioni ad affresco del Villino Favaloro, progettato nel 1889 da G. B. F. Basile e completato dal figlio Ernesto nel 1914, in uno stile di passaggio dall'Eclettismo al Modernismo (cfr. A. Chirco, M. Di Liberto, 2011, pp. 60-63).

Quanto al motivo della pipa raffigurato nel fregio, si nota come la forma fallica alluda all'universo maschile, anche se racchiude un doppio simbolismo sessuale nell'associazione di fornello (energia femminile) e cannello (energia maschile). Tale interpretazione, insieme con l'acqua dell'anfora, rafforza il tema della ciclicità della vita, sottolineato anche dal nastro quasi cuoriforme, evocativo del segno di infinito.
A completamento dello sviluppo orizzontale della decorazione si spiegano, apparentemente speculari, due nastri simili nelle volute a quelli che Ernesto Basile adopererà per il fregio della Cassa di Risparmio.

Per quanto concerne la provenienza dei gessi, si ipotizza un trasferimento degli stessi nel 1901, dal Teatro Massimo al Palazzo Fernandez, nel quale sono tuttora collocati, a parete, la qual cosa ha finora garantito un buono stato di conservazione (cfr. T. Martella, 2000-2001, p. 50) nonostante alcuni punti presentino scalfitture.

Eliana Urbano Raimondi

a)

b)

c)

ottocento e novecento
(gessi originali)

Busto di Giovanni Meli

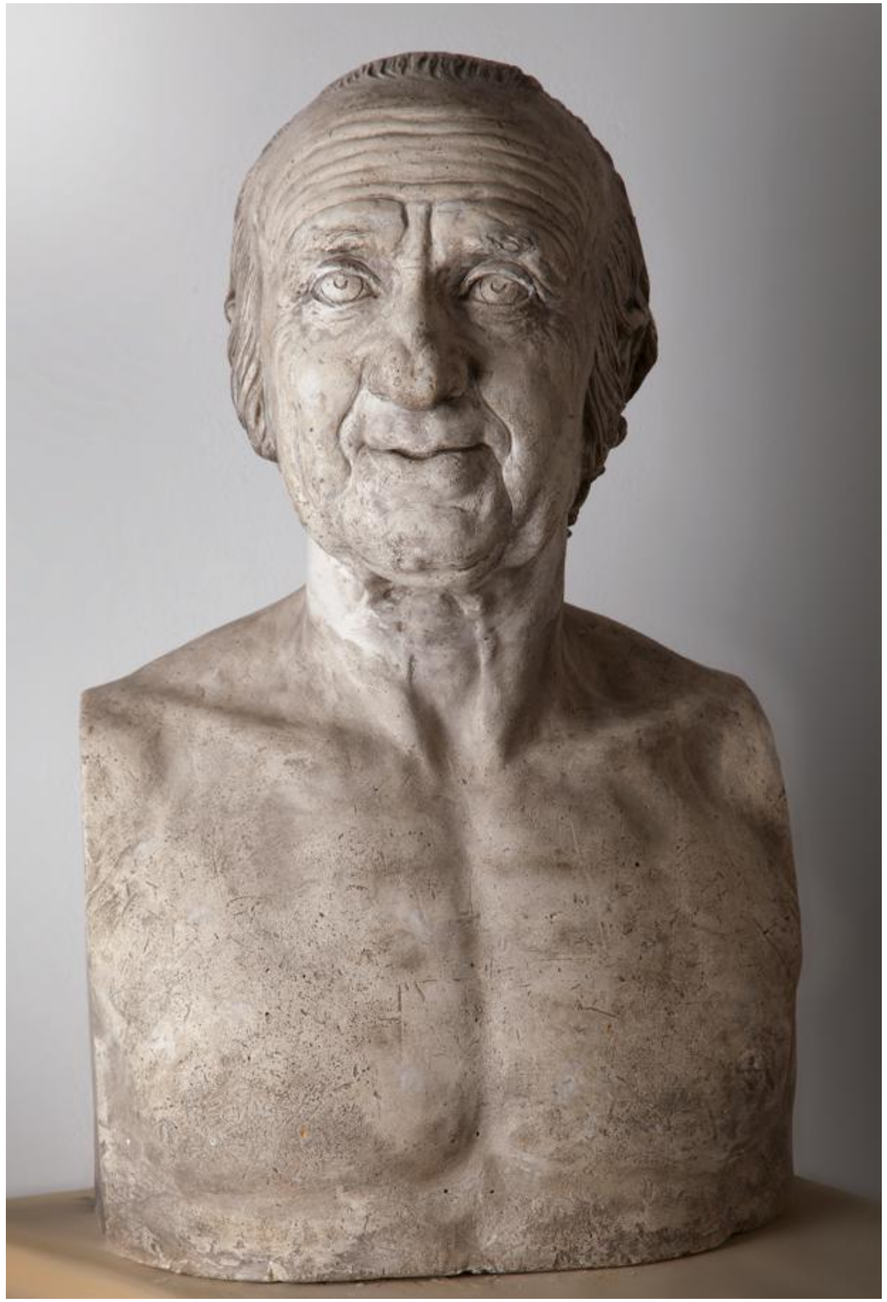
Valerio Villareale
anni Trenta del XIX sec.
Originale in marmo: Palazzo Ajutamicristo, Palermo

Originale in gesso: h. 65 cm
Provenienza: probabilmente giunto nelle collezioni dell'Accademia dell'Uomo Ignudo durante l'insegnamento di Valerio Villareale
Collocazioni dell'opera: fino al 1867: ex Casa dei Padri Teatini, Palermo; 1867-1886: ex Monastero della Martorana, Palermo; 1886-2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000-2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
A. Gallo, 1870, p. 36; S. Marino Mazzara, 1935, p. 15; M. Musso, 1910, p. 106; G. Meli 1929, p. 139; D. Malignaggi, 1976, p. 36, fig. 29; I. Bruno, 2000; F. Pipitone, 2004, pp. 47-83; G. Cassata, 2010, pp- 20-23; M. La Monica, A. Chiazza, 2012

Le prime notizie nella letteratura artistica in merito a questo ritratto del poeta Giovanni Meli, la ritroviamo nel Gallo che afferma che il Villareale attorno al 1815 voleva realizzare un busto da collocare nella Villa Giulia di Palermo (A. Gallo, 1870, p. 36). L'opera era stata commissionata al Villareale, per volere di Ferdinando di Borbone, tramite l'interessamento del Principe di Trabia, e fu acquistata per la cifra di 100 onze. Sempre il Gallo segnala che l'opera doveva essere accompagnata dalla raffigurazione del "genio della Sicilia" che avrebbe dovuto coronare il poeta. Il Mazzara ricorda l'opera come in possesso dei Trabia (Mazzara, 1935, p. 15). Troviamo citata l'opera tra le quelle disperse anche dal Musso (1910, p. 106) e dal Meli (1929, p. 139). Da quel momento si perde completamente traccia dell'opera, al punto da non averne notizie nella successiva critica se non fra le opere disperse e fatta eccezione per la segnalazione del gesso conservato presso la Biblioteca comunale di Palermo (Malignaggi, 1976, p. 36, fig. 29). Nel 1996 la Soprintendenza individua il busto originale in marmo sul mercato antiquario locale, segnalandolo all'Amministrazione centrale per l'acquisto. Di lì a poco sarà acquisito entrando a far parte delle collezioni di Palazzo Ajutamicristo (G. Cassata, 2010, pp- 20-23, in *Materiali per la Memoria. Preciosa Cautius Servantur, Palazzo Ajutamicristo*, Palermo 2010). Il genere figurativo dei ritratti celebrativi dei siciliani illustri, molto caro al "Canova siciliano", rientra fra i canoni della ritrattistica neoclassica, che vedrà ampia fortuna nella produzione monumentale a Palermo lungo tutta la prima metà del XIX secolo. Ne è testimonianza il pregevole monumento funebre realizzato dal Villareale, con il bassorilievo della scena *Apollo incorona il poeta G. Meli* nella Chiesa di San Domenico di Palermo, il *pantheon* dei Siciliani illustri (Malignaggi, 2004, p. 26, fig. 5).

Il gesso con il busto-ritratto di Meli conservato nell'Accademia di Palermo, probabilmente fu donato dall'artista durante il suo insegnamento alla R. Università degli Studi, dove fu titolare della cattedra di Scultura dal 1815 e poi anche responsabile, assieme a Camillo Paderni, del Museo dei Gessi, proprio in quegli anni in fase di formazione con l'arrivo degli 89 gessi dal Museo Borbonico di Napoli (F. Pipitone, 2004, pp. 47-83). Da un esame attento della tecnica realizzativa, da cui si evince la totale assenza di segni di tasselli e la conformazione del gesso, che risulta essere molto consistente e pieno, si può facilmente dedurre che si potrebbe trattare del gesso originale, come attesta inoltre la patina, particolarmente degradata.



Giuseppe Cipolla

Elemento di base dei lampioni della cancellata del Teatro Massimo di Palermo

Ernesto Basile
1897 ca
Originale in bronzo, Teatro Massimo, Palermo

Originale in gesso: 68 x 60 cm
Provenienza: donato al R. Istituto di Belle Arti di Palermo da Ernesto Basile agli inizi del Novecento
Collocazioni dell'opera: sino al 1933: Palazzo Fernandez, Palermo; 1933-2000: Palazzo Santa Rosalia, Palermo; 2000 - 2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
T. Martella, a.a., 2000-2001, p. 51; E. Sessa, 2002, p. 111; M. Briguglia, 1988, pp. 47, 60; E. Sessa, 2010, pp. 7-8, 16; J. Chevalier, A. Gheerbrant, 2011, pp. 309-310

Trattasi di un gesso "originale" - ovvero derivato dal prototipo in argilla - di una faccia dell'elemento di base dei lampioni progettati dall'architetto Ernesto Basile per la cancellata del Teatro Massimo (cfr. T. Martella, a.a. 2000- 2001, p. 51).

L'intero complesso di alzati di candelabro bronzei, deputati all'illuminazione di Piazza Verdi, risale al 1897 (cfr. E. Sessa, 2002, p. 111) , data di inaugurazione del teatro nonché di conclusione degli interventi decorativi realizzati negli ambienti interni da Ettore De Maria Bergler a partire dal 1893. Sulle pareti della *Sala Pompeiana* Bergler affresca dei labari dorati, esplicito richiamo - nell'elemento verticale - ai lampioni della piazza, per creare (come già nel *Salotto d'Estate* di Villa Whitaker, decorato con la riproduzione di una serra affacciantesi su piante esotiche) una corrispondenza tra esterno e interno (cfr. M. Briguglia,1988, pp. 47, 60). Si tratta di un periodo particolarmente propizio per Basile che nel 1891 assume la direzione dei lavori del cantiere del teatro, anno della morte del padre G. B. Filippo e dell'Esposizione Nazionale tenutasi a Palermo. Nel 1888, per la stessa, Basile aveva ricevuto l'incarico di progettare la cittadella effimera, ruolo che gli procura notevole rilevanza consacrandolo a modello per le nuove generazioni (cfr. E. Sessa, 2010, pp. 7-8, 16). L'elemento centrale del gesso in oggetto, costituito da una conchiglia di matrice rinascimentale affiancata da due foglie d'acanto, è sorretto da zampe leonine raccordate da simmetrici riccioli vegetali congiunti.

La sinuosità a *colpo di frusta* delle foglie d'acanto - ammorbidite rispetto a quelle rigide di epoca classica che citano e reinterpretano - è significativa del passaggio che avveniva in quegli anni dall'*Eclettismo* allo stile *Liberty* e suggerisce, insieme agli altri elementi costitutivi del gesso, una iconografia legata alla fecondità: la conchiglia (cfr. J. Chevalier, A. Gheerbrant, 2011, pp. 309-310) e il proliferare di decorazioni fitomorfe.

I componenti dell'opera sono infine uniti da una corda annodata, simbolo di vita o di legame, simbologia particolarmente diffusa in ambito massonico (cfr. Chevalier, Gheerbrant, cit., pp. 318-319); a tal proposito si consideri l'ettagono del lucernaio della *Sala Pompeiana* (cfr. Briguglia, cit., p. 60). Donato al Regio Istituto di Belle Arti di Palermo dallo stesso prof. Basile agli inizi del 1900, il gesso - scalfito in diverse parti - è stato collocato nei locali di Palazzo Fernandez fino al 1933, anno in cui venne trasferito presso il Palazzo Santa Rosalia, per poi tornare nella precedente sede (eccetto per gli anni 2000-2001 in cui si trovò ai Mulini Virga) dov'è tuttora posto (cfr. Martella, cit., p. 51) a Palazzo Fernandez.

Eliana Urbano Raimondi

Capitello e fregio della Cassa di Risparmio di Palermo

Ernesto Basile
1907-1912
Originale in marmo: capitello 150 x 160 x 40 cm, fregio 180 x 95 x 60 cm, Palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele, Palermo

Originale in gesso: capitello 150 x 160 x 40 cm, fregio 180 x 95 x 60 cm
Provenienza: probabile donazione di Ernesto Basile, anni venti-trenta del XX sec.
Collocazioni dell'opera: ignote
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano (capitello), piano terra (fregio)

Bibliografia
E. Mauro, E. Sessa,2000, p. 238; E. Mauro, E. Sessa, 2000, p. 17; T. Martella, a.a. 2000- 2001, pp. 50-51; E. Sessa, 2002, p. 313; E. Sessa, 2010, pp. 74-75; J. Baltrušaitis, A. Gheerbrant, 2012, p. 120; M. Marafon Pecoraro, E. Marrone, 2013, p. 35

Quanto alla provenienza dei gessi, si può dire incerta per entrambi, poiché non registrati nel giornale d'entrata delle acquisizioni della gipsoteca dell'Istituto di Belle Arti, la qual cosa fa ipotizzare una donazione informale degli stessi da parte del prof. Basile, databile tra il secondo e il terzo decennio del Novecento. L'ottima conservazione dei gessi è garantita dall'alta collocazione a parete degli stessi (T. Martella, a.a. 2000-2001, pp. 26, 50-51), precisamente al piano terra (fregio) e al primo piano (capitello) di Palazzo Fernandez.

I gessi relativi al capitello e a una porzione del fregio (quest'ultimo "originale" ovvero derivato dal prototipo in argilla modellato dall'autore) progettati da Ernesto Basile per la Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele, sita nell'ormai omonima piazza di Palermo (ex piazza Borsa), misurano rispettivamente cm 150 x 160 x 40 e cm 180 x 95 x 60 (cfr. Martella, cit., pp. 50-51). Se il primo risale al 1911, il secondo si può ipotizzare coevo o comunque datare al periodo 1907-12, date di ideazione della sede (cfr. E. Mauro, E. Sessa, 2000, p. 238), e in specie dopo il 1908, anno della terza e ultima stesura progettuale del Palazzo dell'Aula dei Deputati a Montecitorio di Roma (cfr. E. Mauro, E. Sessa, 2000, p. 17), emblematico del nuovo sistema architettonico, perfezionato proprio per la Cassa di Risparmio di Palermo (cfr. E. Sessa, 2010, pp. 74-75). Quasi sovrapponibile a quella del fregio che corona le finestre del piano rialzato di Palazzo Montecitorio (cfr. M. Marafon Pecoraro, E. Marrone, 2013, p. 35) risulta infatti l'iconografia del fregio bancario che, come il relativo capitello, presenta un cartiglio retto da un nastro, artificioso nel suo moto ondoso, reso segmentato e chiaroscurato. Il monogramma "CR" (iniziali di "Cassa" e "Risparmio"), che si staglia sinuoso sui cartigli lapidei, denota nel fregio (per l'incompletezza delle lettere) la sua natura angolare (mutila) e richiama il medesimo motivo decorativo-grafico che Basile adotta per l'etichetta del vino Maganoce (1910) (cfr. Mauro, Sessa, cit., pp. 253-254). Tale assonanza è ascrivibile all'ideale di arte totale e immagine coordinata ante litteram che caratterizza tutta l'Art Nouveau, come confermano le decorazioni degli arredi progettati per la Cassa di Risparmio (cfr. E. Sessa, 2002, p. 313). Il capitello - previsto da progetto per la sommità delle due paraste esterne del secondo ordine della facciata - è avvolto da una griglia di nastri (sostitutivi del collarino nei loro componenti orizzontali) che, oltre a sorreggere il cartiglio frontale, sono impreziositi da fiocchi nei punti di sostegno dei due rami di ligustro. Questi (convergenti nelle diramazioni interne e divergenti in quelle esterne), caratteristici anche del fregio, corrispondono alle linee strutturali create dai caulicoli (viticci fuoriuscenti dalle foglie d'acanto e arrotolati a spirale sotto l'abaco) nei classici capitelli corinzi, rendendo tali elementi dell'istituto bancario espressione dell'avvenuto passaggio graduale dall'accademismo al Liberty.

Al centro di tale fascia, quasi traforata nei piccoli spazi tra una foglia e l'altra, campeggia, rigorosamente infiocchettato, un salvadanaio (sostituito al fiore solitamente posto fra le volute dei caulicoli) quale emblema del risparmio (cfr. Mauro, Sessa, cit., pp. 238-239), la cui fessura atta a inserire le monete è ammorbidita in una tilde inclinata. Tale energia, vibrante seppur regolata, tipica della ricerca di un rinnovato sistema architettonico, si riflette nella simbologia tanto del nastro - vita, trionfo (cfr. J. Baltrušaitis, A. Gheerbrant, 2012, p. 120) - quanto della pianta che, con le sue foglie turgide, glabre e lanceolate, allude alla giovinezza e alla prosperità, nel solco di una rinascita primaverile che caratterizza lo scenario artistico internazionale.

Eliana Urbano Raimondi

Allegoria della danza

Archimede Campini *(Forlì 8 marzo 1884 – Palermo 1950)*
1912-1913
Originale in gesso: 60 x 24 x 15 cm; originali in pietra: prospetto del Cine-teatro Kursaal Biondo, Palermo

Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)
Collocazioni dell'opera: 1950 (?)- 2001: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
Campini scultore, 1953; G. Pirrone, 1971; F. Grasso, 1981, pp. 169-251; *Archimede Campini*, 1993; M. Riccobono, 1994, pp. 51-52; C. De Seta, M. A. Spadaro, F. Spatafora, S. Troisi, 2009, p. 247

Figura emblematica che si muove fra eclettismo ottocentista e stilismo modernista, fra tradizione e innovazione, Campini occupa un ruolo delicato di *trait d'union* fra la cultura post-risorgimentale del naturalismo ottocentesco e la complessa cultura tra modernismo e novecentismo delle nuove generazioni di artisti formatisi a Palermo negli anni Venti e Trenta. Nato a Forlì l'8 marzo 1884 da Gioacchino e Alcmena Annibali, dopo un periodo trascorso in Emilia Romagna, la famiglia, a causa della carriera di ufficiale del padre, si trasferisce a Palermo. Qui il giovane Archimede studia architettura, scultura e pittura sotto la guida di Ernesto Basile, Mario Rutelli, Salvatore Marchesi e Francesco Lojacono (di cui esegue il ritratto), diplomatosi nei corsi speciali dell'Accademia di Belle Arti dove fu prima allievo (dal 1899 al 1903) e poi docente di scultura, dal 1936 sino alla morte, avvenuta nel 1950. Abile disegnatore e dotato di una solidissima formazione classica, Campini non lasciò molte opere ma rielaborò «l'intera vicenda artistica italiana privilegiando il "glorioso" rinascimento; studiava inoltre l'antico e persino nella pratica manuale – nel colare un gesso, nello squadrare un marmo, nel formare uno stampo – adoperava quei sistemi che erano degli antichi» (M. Riccobono, cit.). Campini apparteneva a quella generazione di artisti per i quali l'eclettismo, lungi dall'essere un termine denigratorio, rappresentava una disciplina (scientifica), un metodo di apprendimento e di formazione senza che questa filosofia (eclettismo di base) lo rendesse estraneo alle tensioni del moderno, a implicazioni dell'Art Nouveau che esplodono nelle eleganti figure femminili. I due bozzetti in gesso dell'Accademia sono gli studi per *L'Allegoria della danza* (1912-13), rappresentate da due pannelli con due figure femminili di squisita aderenza alle sinuosità liberty, poste in corrispondenza del primo coronamento del Kursaal Biondo (oggi Cine-teatro Nazionale) opera di Ernesto Basile. Dei due pannelli, l'Accademia possiede anche due grandi disegni preparatori in pastello nero su carta (85 x 84 cm), che mostrano una prima versione dove le figure allegoriche indossano aderenti panneggi ed orpelli orientaleggianti che caratterizzano maggiormente il tipo femmineo in chiave simbolista, mutuato dalla migliore grafica d'oltralpe (*Archimede Campini…*,1993, pp. 37-39). Nelle versioni definitive, come mostrano i due bozzetti in gesso, le due allegorie assumono, grazie alla nudità scandita da pochi ed essenziali elementi decorativi a mosaico e a un panneggio che funge più da sfondo di linee sinuose, con richiami neo-rinascimentali, ritroviamo invece un'adesione alla più aggiornata cultura art nouveau viennese, innestandosi nelle «geometrie secessioniste liberamente fuso con gli elementi classicheggianti» (G. Pirrone, 1971). La raffinata calligrafica eleganza infatti delle due danzatrici si sposa armonicamente, quindi, con il modernismo raccolto intorno alla figura di Ernesto Basile, pioniere in Sicilia del liberty, e di figure come Salvatore Gregorietti ed Ettore De Maria Bergler.

Giuseppe Cipolla

Busto di Francesco Lojacono

Archimede Campini
1915-1920 ca
Originale in gesso: 77 x 66 x 44 cm

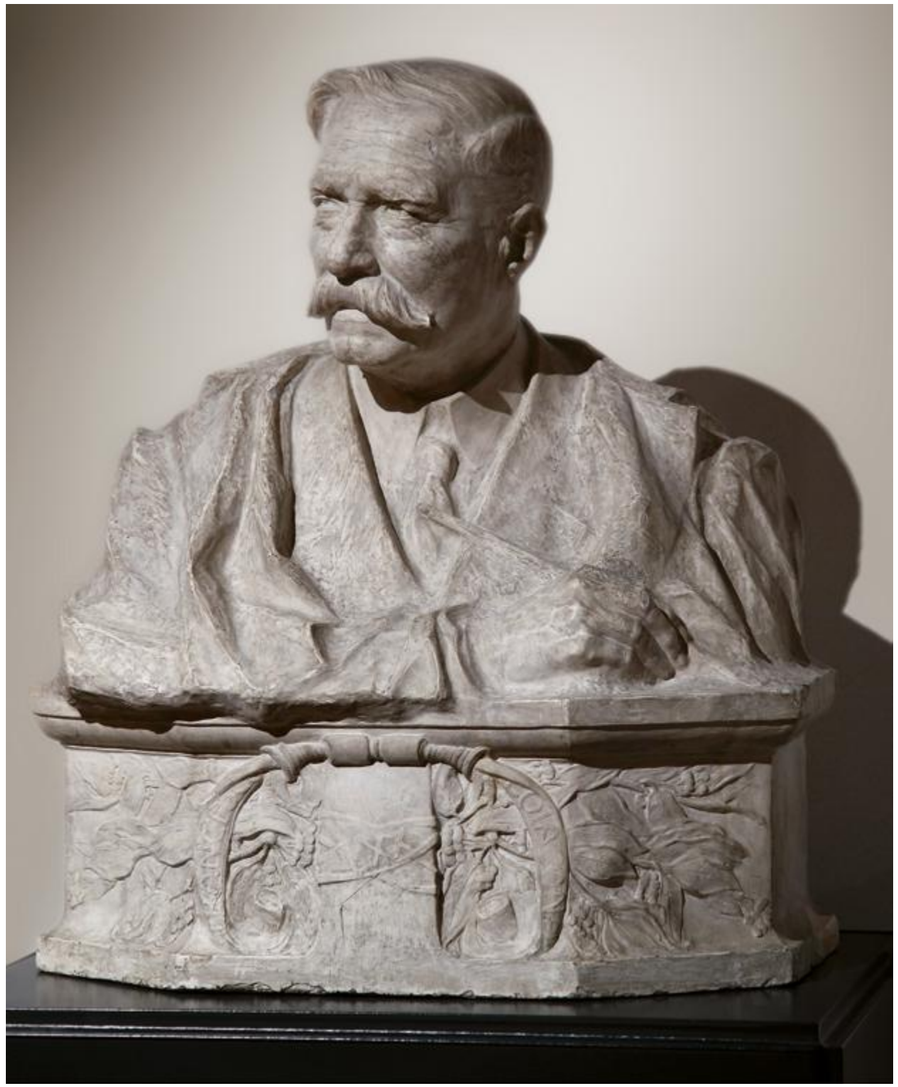
Provenienza: donato dall'autore all'Accademia di Belle Arti di Palermo, assieme al nucleo di 13 gessi originali, prima della morte (1950)
Iscrizioni: in basso al centro: «Francesco Lojacono I XX», inv. n.155/P
Collocazioni dell'opera: ante 1950 - 2001: Palazzo Fernandez, Palermo; Esposizioni: Palermo 1993, pp. 16, 43; Palermo 2005-2006, pp. 158-159, n. 5
Collocazione attuale: Galleria d'Arte Moderna, Palermo

Bibliografia
Campini scultore, 1953; *Archimede Campini*, 1993, pp. 16, 43; A. Imbellone, 2007, p. 134.; C. De Seta, M. A. Spadaro, F. Spatafora, S. Troisi, p. 247

In questo ritratto postumo di Francesco Lojacono (Palermo, 16 maggio 1838 – Palermo, 28 febbraio 1915), che costituisce il sentito omaggio di uno dei numerosi allievi avuti da Lojacono, presumibilmente eseguito su commissione della stessa Accademia in onore del contributo alla formazione artistica presso il Collegio di Belle Arti, dove insegnò nel corso libero di "Disegno e pittura di paese" dal 1872 al 1875, il maestro è raffigurato in età avanzata, la veste da camera indossata sopra gli abiti borghesi, il pennello nella mano destra, lo sguardo assorto a osservare in lontananza un ipotetico soggetto da dipingere dal vero. L'intensità espressiva del ritratto, che rappresenta con notazioni veristiche le rughe e altri segni dell'età dell'anziano maestro, dalle vene della mano alle sopracciglia canute, contratta con la stilizzazione Liberty del basamento, tipica della vena modernista di Archimede Campini.

Inserito fin dagli anni dieci nell'*entourage* di Ernesto Basile, principale regista del Liberty palermitano, Campini rimase sempre fedele a un'arte di compromesso che coniugava le tendenze moderniste al costante richiamo alla tradizione accademica e all'insegnamento verista, divenendo più tardi, con la nomina alla cattedra di Scultura presso l'Accademia di Belle Arti nel 1936, di cui ne fu direttore nel 1838-1839, uno dei maggiori rappresentanti della tradizione accademica (*Archimede Campini*..,1993).

Il gesso risulta presente nell'inventario della donazione che Campini fece all'Accademia di Belle Arti prima della morte, avvenuta nel 1950. Fu esposto, assieme agli altri gessi originali donati all'Istituto, in una mostra organizzata da Pippo Rizzo nel 1953 (*Campini scultore*…,1953), e poi nuovamente nella mostra allestita, sempre a Palazzo Fernandez, tra il 27 maggio e il 15 giugno del 1993, dove scrissero Piero Di Giovanni, Totò Bonanno, Mario Pecoraino, Anna Maria Ruta e Maria Riccobono. Tra il 2004 e il 2005, quando Palazzo Fernandez fu sottoposto a restauri, il gesso fu prestato alla Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, in occasione della mostra su Francesco Lojacono. Da allora non fece più rientro, pur rimanendo di proprietà dell'Accademia.



Giuseppe Cipolla

Targa
“A Dante il popolo siciliano”

Archimede Campini
1921-1932
Prototipo in gesso patinato della targa in bronzo collocato nella Tomba di Dante, Ravenna

Gesso patinato avorio e dorature: 170 x 135 cm
Provenienza: dono dell’autore, assieme ad altri 13 gessi originali, all’Accademia di Belle Arti di Palermo prima della morte (1950)
Collocazioni dell’opera: 1950 (?)- 2001: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, Scalone

Bibliografia
O. Gurrieri, 1932; *Campini scultore*, 1953; G. Pirrone, 1971; C. Ricci, 1977; *Archimede Campini*, 1993, p. 15; M. Riccobono, 1994, pp. 51-52; E. Rizzo, M. C. Sricchia, 2009, p. 183

Allievo del R. Istituto di Belle Arti di Palermo tra il 1899 e il 1903 di Francesco Lojacono, Salvatore Marchesi, Mario Rutelli ed Ernesto Basile, soprattutto attraverso il modernismo di questi ultimi orientò inizialmente le sue notevoli capacità inventive e tecniche verso le sinuose forme del decorativismo Liberty, che lo ispirò nelle più significative delle sue opere, anche se sempre segnate dalle reminiscenze classiche della tradizione rinascimentale che forse non gli permisero quello slancio totale verso il modernismo più puro.

La sua migliore stagione, come si è detto, fu quella modernista, segnata dalle influenze di Basile e De Maria Bergler, ma anche di un Gregorietti, attivissimo in quegli anni in Sicilia, o delle veicolate conoscenze europee di un Mucha o di un Füssli, le cui lezioni penetrarono nel tessuto ideativo dell’opera di Campini assumendovi però una più potente e maschia sottolineatura anatomica e una più complessa strutturazione compositiva: le due componenti di base della sua enciclopedica formazione culturale, la classica e la moderna, trovano nelle opere degli anni Venti e Trenta, la loro più perfetta fusione (A. M. Ruta, 1993, pp. 14-15).

In opere come la *Grande targa* (1921-1932) realizzata in bronzo per la tomba di Dante a Ravenna, “un ode dello scultore siciliano e della Sicilia al Poeta d’Italia (O. Gurrieri, 1932), di cui l’Accademia di Belle Arti di Palermo possiede il bassorilievo in gesso patinato con interventi in doratura dove stilizzate figure e preziose tessere musive rimandano a suggestioni della secessione austriaca, già tendenti al decò, troviamo espressi i più alti esiti del suo originale estro modernista. In quest’opera, dove riecheggia la tematica dantesca, molto cara agli scultori risorgimentali (da Civiletti a Ximenes a Rutelli, per rimanere in ambito siciliano), l’elegante e morbida ondulazione della materia, decorata con interventi di mosaico dorato, richiama effetti cromatici e decorativi propri dello jugendstil viennese (da Klimt a Moser, ecc.), innestandosi abilmente nelle geometrie secessioniste liberamente fuse con gli elementi classicheggianti (Pirrone, 1971).

Punto d’arrivo del tipo femmineo campiniano, dove il vitalismo delle figure, l’esuberanza delle forme, l’equilibrio sottile tra irrequietudine e compostezza, il dinamismo ritmato e la maliziosa movenza, non ritroveremo più nelle sue opere successive, segnate da un ritorno a tematiche e da una concezione estetica rivolta a un “esistenzialismo umanistico” che lo accompagnerà per tutta la vita.

Giuseppe Cipolla

Pietà

Archimede Campini
1923
Originale in gesso, 290 x 150 x 115 cm; la traduzione in marmo, realizzata postuma (1951-1953), è conservata presso la Chiesa della SS. Trinità o Magione, Palermo

Provenienza: dono dell'autore, assieme ad altri 13 gessi originali, all'Accademia di Belle Arti di Palermo prima della morte (1950)
Collocazioni dell'opera: ante 1950-2001: Palazzo Fernandez, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
F. Meli, 1953, p. 21; L. Biagi, 1953, p. 23; A. Buffa, 1953, pp. 17-18; F. Grasso, 1981, pp. 169-251; A. M. Ruta, 1993, p. 13; M. Riccobono, 1994, p. 51; M. Guttilla, 2006, p. 47; C. De Seta, M. A. Spadaro, F. Spatafora, S. Troisi, 2009, p. 247

Ultimo discendente della grande tradizione scultorea gravitante sulla formazione artistica dell'Accademia di Palermo, allievo del R. Istituto tra il 1899 e il 1902 (risulta infatti nei registri d'esame di questo periodo) e docente di scultura dal 1936 al 1950, Campini fu maestro di molte generazioni di artisti come Michele Dixit, Giovanni Rosone, B. Balistreri, Alessandro Manzo, Giuseppe Di Caro, G. F. Pirrone, Giambecchina, Filippo Sgarlata ai quali trasmise la perizia della tecnica e i valori formali della tradizione classica. Anche se conteso dai più elitari salotti cittadini – frequentava palazzo Utveggio al Massimo, era amico di G. Alfredo Cesareo, dello storico dell'arte fiorentina Luigi Biagi, della principessa Lanza di Trabia, di Adele Pirrotta, di Ugo Albanese – visse "terribilimente" solo in mezzo ai suoi libri, nel silenzioso atelier che si era creato nei pressi della Cattedrale di Palermo, in una casona in vicolo Infermeria ai Cappuccini (già Infermeria dei Francescani), dove, tra gessi di sculture antiche, arazzi, trespoli, un piccolo tripode e un cavalletto, soleva disegnare compiutamente ogni figura prima di abbozzarla. (M. Riccobono, 1994, p. 51). Il gesso della Pietà è il monumento che Archimede Campini realizzò nel 1923 per partecipare al secondo concorso per il Monumento alla Madre italiana in Santa Croce a Firenze.

Per quanto apprezzata, la scultura non vinse il premio – che fu vinto dal più accademico Libero Andreotti. Le cronache riferiscono che l'opera venne esposta nel 1932 alla terza Esposizione del Sindacato regionale fascista Belle Arti di Sicilia, di cui era presidente Pippo Rizzo, con l'*Erma di Ignazio Lanza di Trabia* e *Il Fante*. Fin dallo sfortunato concorso del 1927 il Campini visse nella trepida attesa che qualche Ente, o qualche illustre personalità, potesse avere l'orgogliosa idea di riparare adeguatamente alla mancata vittoria ordinando la traduzione nel marmo della pregevole opera (F. Meli, 1953, p. 21). In occasione della mostra commemorativa dedicatagli a Palazzo Fernandez, nel 1953, a tre anni dalla morte, fu inaugurata la traduzione in marmo dell'opera, da allora conservata nella chiesa di Santa Maria della Trinità alla Magione, per sostituire il gruppo scultoreo tardo cinquecentesco di Vincenzo Gagini, distrutto dai bombardamenti bellici. Artefice di tutta l'iniziativa fu Pippo Rizzo, allora direttore dell'Accademia, che si adoperò attraverso l'intervento del presidente della Regione, Franco Restivo, a farne realizzare la traduzione nei cantieri di Querceta, cui lavorarono Giovanni Rosone, per lo studio delle soluzioni tecniche di trasposizione dal gesso al marmo (tra cui i punti di riporto, tuttora visibili nell'opera), e Garibaldo Alessandrini per l'esecuzione (M. Guttilla, 2006, p. 47).

Diverse sono, nella letteratura sull'opera, le testimonianze dell'attaccamento di Campini al suo capolavoro, al punto che decise di donarla, assieme a tutti gli altri gessi originali, all'Accademia. Partendo dal suo amico e storico dell'arte Luigi Biagi: «Io rivedo al lavoro mentre insaziabile ricerca nei più armoniosi aspetti la forma, di cui aveva una padronanza paragonabile a quella dei maestri del Cinquecento: il volto scavato dalla meditazione, gli occhi illuminati, trasognati, come se veramente, al di là delle apparenze tangibili, ricercasse l'Idea immutabile. Da questa visione ultraterrena appaiono ispirate e come rivestite di luce le sue opere più alte» (L. Biagi, 1953, p. 23). Nella *Pietà* il segno personale della creazione si dispiega nella "posizione ardita, nuova", longitudinale del gruppo, concepita per ambientare l'opera alle linee verticali della cappella gotica di S. Croce, superando il comune schema michelangiolesco (A. M. Ruta, 1993, p. 13). Per restituire il profondo legame dell'artista per quest'opera, basti citare la rievocazione dell'amico giornalista Aristide Buffa: «Passava cento volte al giorno davanti al gruppo in gesso della Pietà, collocato nella stanza di centro della sua casa, a ridosso del balcone chiuso, con le imposte inchiodate, e il suo capolavoro messo lì, al buio, era il continuo tormento. Il Comitato per la Mostra di Arte Sacra in Vaticano, in occasione dell'Anno Santo, nel 1950, lo invitò ripetutamente a spedire a Roma il gruppo, franco di spesa, ma egli si rifiutò. Un giorno gli chiesi perché non cercasse di valorizzare il suo capolavoro. Mi guardò da vicino, con lo sguardo di chi guarda lontano, e mi disse: "Lei ancora non mi conosce! Io sono completamente distaccato dalle mie opere e da ogni interesse; non mi importa nulla di valorizzare ciò che ho fatto!". Diceva il vero, perché era veramente un uomo distaccato, nel senso ascetico della parola, ma per la Pietà mentiva. E ne ebbi la prova quando, una settimana prima del trapasso, colpito dal male si mise a letto per non doversi più rialzare. In quel momento, pur presentendo la fine, non ebbe alcuna parola per sé e per il suo stato, ma si volse indietro a guardare la sua opera nella stanza buia e disse: "Ora che la mia carcassa è su questo letto e si approssima alla fine, chissà cosa avverrà della mia Pietà, dopo che sarò morto! Forse la faranno a pezzi!". La Pietà gli interessava più della sua stessa vita» (A. Buffa, 1953, pp. 17-18).

Giuseppe Cipolla

Allegoria della Sicilia

Archimede Campini
1935
Originale in gesso, 55 x 154 x 26 cm
Prototipo in gesso del rilievo in pietra collocato nel frontone del prospetto principale del Banco di Sicilia, Palermo

Provenienza: dono dell'autore, assieme ad altri 13 gessi originali, all'Accademia di Belle Arti di Palermo prima della morte (1950)
Collocazioni dell'opera: 1950 (?)- 2000: Palazzo Fernandez, Palermo; 2000 -2001: Mulini Virga, Palermo
Collocazione attuale: ABA Palermo, Palazzo Fernandez, I° piano

Bibliografia
Campini scultore, 1953; *Archimede Campini...*, 1993; F. P. Campione, 2009, p. 377; M. A. Spadaro, scheda VII, 2009, p. 101; E. Rizzo, M. C. Sricchia, 2009, p. 24

Del catalogo di Archimede Campini, incentrato prettamente su un eclettismo costante, capace di rielaborare stilemi classici e modi neo-rinascimentali nel tessuto connettivo di un linguaggio che va dall'accademismo idelizzante sino ad accenti spiccatamente modernisti (*Allegoria della Danza, Targa a Dante il Popolo Siciliano*), il presente bozzetto con l'Allegoria della Sicilia, ideato per la realizzazione della scultura principale del prospetto del Palazzo del Banco di Sicilia, mostra il più alto livello di aggiornamento al gusto del tempo (1935).

La costruzione del palazzo, opera di Salvatore Caronia Roberti, espressione di quella poetica novecentista affermatasi allora nell'architettura e nelle arti figurative, fu un banco di prova fondamentale per molti artisti afferenti all'Accademia di Palermo. A partire dallo stesso Campini, che progettò la figura femminile per il frontone, sino ad Antonio Balistreri, che realizzò le formelle relative alle città dell'isola; per non tacere dei bassorilievi decorativi interni, opere di Benedetto De Lisi junior; o dei medaglioni in bronzo del salone del pubblico, di Filippo Sgarlata; o ancora della vetrata policroma dei fratelli Gregorietti; e, infine, dei due bronzi raffiguranti *Mercurio e Diana*, di Nino Geraci (M. A. Spadaro, 2009, p. 101).

Nella concezione dell'opera di Campini, troviamo singolarmente accostati elementi di gusto *decò* a chiari segni di novecentismo e per certi versi anche valori formali vicini alla corrente di Valori Plastici, specialmente nella statica semplicità espressa da volumi arcaici, che faranno da modello, negli stessi anni, a tutta la cultura novecentista palermitana (E. Rizzo, M. C. Sricchia, 2009, p. 24). Evidente l'influenza campiniana, ad esempio, nelle due statue con l'allegoria della *Meccanica* e l'allegoria dell'*Ingegneria* che Benedetto De Lisi junior realizzò nel 1936 per il Palazzo del Provveditorato Regionale alle Opere Pubbliche in piazza Verdi, edificato su progetto di Giuseppe Capitò tra il 1931 e il 1934 (F. P. Campione, 2009, p. 377).

A dimostrazione dell'abilità di Campini a rinnovarsi nei linguaggi, fornendo sempre originali espressioni formali, caratterizzate tuttavia da un solido bagaglio "enciclopedico" della sintassi scultorea classica. Segni di un eclettismo mai "vuoto" e fine a sé stesso, al punto da trovare in molti suoi allievi degli anni trenta, non pochi rimandi. Nell'insieme il gesso si presenta in buono stato di conservazione, anche se la struttura portante in legno evidenzia notevoli problematiche strutturali. La superficie si presenta scalfita in diversi punti.

Giuseppe Cipolla

apparati

CATALOGO GENERALE

a cura di Giuseppe Cipolla

ARTE ANTICA

1. Bassorilievi dal Trono Ludovisi
460-650. a.C. ca

originale: marmo pario, 104 x144 cm, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, Collezione Boncompagni Ludovisi, Roma
copia in gesso: bassorilievi del sarcofago a) Ierodula che suona il flauto, 84 x 72 cm b) Nascita di Venere, 88 x 114 cm c) Sacerdotessa che offre incenso, 84 x 70 cm
Provenienza: ignota

2. Personificazione del fiume Ilisso
Fidia e collaboratori
440-432 a.C. circa

originale: marmo, 92 x 170 cm, particolare degli Elgin Marbles (fregio ovest del Partenone), British Museum, Londra
copia in gesso: 92 x 170 cm
Formatore: fratelli Gheraldi, Roma
Provenienza: spedito dal direttore dell'Istituto di Belle Arti di Roma in occasione dell'apertura dell'Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1886 per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione. Arriva a Palazzo Fernandez il 31 gennaio del 1887

3. Torso di Dioniso
Fidia e collaboratori
440-432 a.C. circa

originale: marmo, 125 x 148 cm, particolare degli Elgin Marbles (fregio est del Partenone), British Museum, Londra
copia in gesso: 125 x 148 cm
Formatore: Fratelli Gheraldi, Roma
Provenienza: donato dal Ministero della Pubblica Istruzione in occasione dell'apertura del R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1886

4. Demetra e Kore affidano il grano a Trittolemo
Eleusi
440-430 a.C.

originale: marmo pario, h. 215 cm, Sala VIII, Museo Archeologico, Olimpia
copia in gesso: h. 233 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel 1912 (A.S. A.B.A.Pa., 1923, n. 2526, p. 92)

5. Hermes con Dioniso
Prassitele
350-330 a.C.

originale: marmo pario, h. 245 cm, Museo del Louvre, Parigi
copia in gesso: h. 243 cm
Provenienza: donata al R. Istituto di Belle arti di Palermo nel settembre 1911 dal Ministero della Pubblica Istruzione (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 2377, p. 90)

6. Stele funeraria " Giovane con il padre e fanciullo addormentato"
seconda metà del IV secolo a.C.

originale: marmo; 162 x 85 cm, Atene, dalla Necropoli del Ceramico, Museo Archeologico Nazionale
copia in gesso: 162x85 cm
Provenienza: ignota

7. Apollo del Belvedere
seconda metà del II sec. a.C.
originale: marmo, h. 224 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano
(scheda a p. 76)

8. Nike di Samotracia
II sec. a.C.

originale: marmo pario, h. 202 cm, Museo del Louvre, Parigi (n. 339)
(scheda a p. 80)

9. Venere Anadiomene Landolina
II sec. a. C.
originale: marmo, h. 170 cm, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Siracusa
(scheda a p. 78)

10. Venere di Milo
II sec. a.C.
originale: marmo pario, h. 202 cm, Museo del Louvre, Parigi (n. 339)
(scheda a p. 80)

11. Gladiatore Borghese
Agasia di Efeso
I sec. a. C. - I.sec. d. C. ca.
originale: marmo pentelico, h. 199 cm, Museo del Louvre, Parigi
(scheda a p. 82)

12. Aquila Romana di SS. Apostoli in Roma
I-II sec. a.C.

originale: marmo, 110 x 275 cm, portico della Basilica di SS. Apostoli, Roma
copia in gesso: 110 x 275 cm
Provenienza: acquistata da Salvatore Valenti per il R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel settembre 1891 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 842, p. 81)

13. Venere dei Medici
Cleomene di Apollodoro
I sec. a. C.

originale: marmo, h. 153 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze
copia in gesso: h. 153 cm
Provenienza: acquistata dal formatore Orazio Lelli di Firenze per il R. Istituto di Belle Arti di Palermo nell'agosto 1896 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 1212, p. 84)

14. Busto romano
I sec. a. C. - I sec. d. C. circa

originale: ignoto
copia in gesso: h. 48 cm
Provenienza: ignota

15. Eschine
I sec. a.C. - 79 d.C.

originale: marmo, h. 192, dalla Villa dei Papiri (Ercolano), Museo Archeologico Nazionale, Napoli
copia in gesso: h. 192
Provenienza: donato nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo da Francesco I (A. S.Mu. Arc.Pa., 1857, n. 5, p. 65)

16. Eumachia

I sec. a.C. - 79 d. C.

originale: marmo, h. 194, Museo Archeologico Nazionale, Napoli (inv. 6232)
copia in gesso: h. 194
Provenienza: donato nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo da Francesco I (A. S.Mu. Arc.Pa., 1857, n. 7, p. 65)

17. Druso o Marcello
I sec. a.C. - 79 d. C.

originale: marmo, h. 173 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli
copia in gesso: h. 173
Provenienza: donato nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo da Francesco I (A.S.Mu. Arc.Pa., 1857, n. 8, p. 65)

18. Livia
I sec. a. C. - 79 d. C.

originale: bronzo, h. 192 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli (inv. 5589)
copia in gesso: h. 192
Provenienza: donato nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo da Francesco I (A.S.Mu. Arc.Pa., 1857, n. 10, p. 65)

19. Apollo Sauroctonos
Copia romana del I sec. d. C. da originale in bronzo del 350 a.C.

originale: marmo, h. 165 cm, Museo del Louvre, Parigi
copia in gesso: h. 165 cm
Provenienza: donato nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo da Francesco I (A.S.Mu. Arc.Pa., 1857 n. 13, p. 66)

20. Satiro danzante
Copia romana del II secolo d.C. da probabile originale bronzeo
originale: marmo, h. 216 cm, Sala del Sileno, Galleria Borghese, Roma
(scheda a p. 84)

21. Statua di filosofo
Copia romana della metà del II sec. d.C.
originale: marmo, h. 183 cm, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Galata, Roma
(scheda a p. 86)

22. Busto romano
Età antonina (?)

originale: marmo, h. 82 cm, Musei Capitolini, Roma (?)
copia in gesso: h. 82 cm
Provenienza: donato da Francesco I nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo (A.S.Mu.Arc. Pa., 1857, n. 23)

23. Fauno ebbro
Copia romana della II sec. d. C.
originale: marmo rosso antico , h. 167,5 cm, Musei Capitolini, Roma
(scheda a p. 88)

24. Antinoo Farnese
II sec. d.C.
originale: marmo, h. 203 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli
(scheda a p. 90)

25. Apollo Medici o Apollino
copia romana dell'Apollo Lykeios di Prassitele
originale: marmo, h. 148 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze (
scheda a p. 92)

26. Apollo Chigi
Copia romana metà II sec. d. C. da modello greco del IV sec. a. C.

originale: marmo, h. 182, rinvenuta durante gli scavi Chigi (1779-1780) a Castelporziano, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma
copia in gesso: h. 182 cm
Provenienza: donato da Francesco I nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo

27. Venere di Capua
Copia romana II sec. d. C. da originale bronzeo greco del IV sec. a. C.

originale: marmo, h. 220 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli
copia in gesso: h. 218 cm
Provenienza: donato da Francesco I nel 1827 al Museo della R. Università di Palermo

ARTE MEDIEVALE

28. Monumento a Carlo I D'Angiò
Arnofo di Cambio
1277 ca

originale in marmo: h. 210 cm, Musei Capitolini, Roma
(scheda a p. 94)

UMANESIMO E RINASCIMENTO

29. Gruppo di sei formelle della porta nord del Battistero di Firenze
Lorenzo Ghiberti
1403 – 1424
originale: bronzo dorato, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze
(già porta Nord, Battistero S. Giovanni, Firenze)
(scheda a p. 96)

30. Gruppo di sei formelle con i Profeti dalla porta del Paradiso del Battistero di Firenze
Lorenzo Ghiberti
1425 – 1452
originale: bronzo dorato, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze
(già porta Nord, Battistero S. Giovanni, Firenze)
(scheda a p. 98)

31. Cantori
Luca della Robbia
1431-1438

originale: marmo, 104 x 63 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze
copia in gesso: 104 x 63 cm
Formatore: Giuseppe Lelli, Firenze
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nell'agosto del 1892 (A.S. A.B.A. Pa., 192, n.1042, p. 84)

32. San Giovanni Battista
Donatello
1450-57
originale in bronzo: h. 185 cm, Duomo, Cappella di San Giovanni Battista, Siena (scheda a p. 100)

33. Putti musicanti
Donatello
1446 – 1453

originale: bronzo, Altare Maggiore, Basilica di Sant'Antonio, Padova
copia in gesso: 54 x 22 cm
Formatore: Giuseppe Lelli, Firenze
Provenienza: acquistati dal R. Istituto di Belle Arti nel giugno del 1893 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n.1035, p. 82)

34. Testa di Cavallo
Donatello
1471
originale: bronzo, h.160 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli
(scheda a p. 102)

35. Busto di Pietro Mellini
Benedetto da Maiano
1474

originale: marmo, 54 x 60 cm, Museo del Bargello, Firenze
copia in gesso: 52 x 60 cm
Formatore: Giuseppe Lelli, Firenze
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti nel giugno del 1893 (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 990, p. 83)

36. Testa del David
Michelangelo Buonarroti
1501-1504
originale: marmo bianco di Carrara, h. 486 cm (la sola figura), Galleria dell'Accademia, Firenze
(scheda a p. 104)

37. Tondo Pitti
Michelangelo Buonarroti
1503-1505 ca
originale: marmo di Carrara, 85,5 x 82 cm, Museo Nazionale del Bargello, Firenze
(scheda a p.106)

38. Tondo Taddei
Michelangelo Buonarroti
1504-1505 ca
originale: marmo di Carrara, d. 106,8 cm, Royal Academy of Fine Arts, Londra
(scheda a p. 108)

39. La Notte
Michelangelo Buonarroti
1526-1531
originale: marmo, 150 x 155 cm, Chiesa di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze
(scheda a p. 110)

40. Nettuno
Giovan Angelo Montorsoli
1551 ca- 1557
originale: marmo, h. 273 cm, Museo Regionale di Messina (già Fontana del Nettuno, Messina)
(scheda a p. 112)

41. Annunciazione
Andrea della Robbia
XVI sec.

originale: terracotta invetriata, Ospedale degli Innocenti, Firenze
copia in gesso, 157 x 290 cm
Formatore: Orazio Lelli, Firenze
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nell'agosto 1896 (A.S.A.B.A. Pa., 1923, n.1215, p. 84)

42. Acquasantiera
Domenico Gagini / Giuseppe Spatafora e Antonino Ferraro
seconda metà XV sec.
originale: marmo, Cattedrale, Palermo
(scheda a p. 114)

43. Madonna
Antonello Gagini (attr.).
XVI sec.

Originale: ignoto
Copia in gesso patinato, h. 117 cm
Provenienza: ignota

44. Pio IV benedicente
Giovan Angelo De Marinis (Angelo Marini) detto il Siciliano
1560-1564
originale: marmo, h. 178 cm, Sale Borromaiche, Grande Museo del Duomo, Milano
(scheda a p. 116)

45. Leggio
Annibale Scudaniglio
1582
originale: bronzo, h. 151 cm, Museo Interdisciplinare Regionale "A. Pepoli", Trapani
(scheda a p. 118)

46. Crocifisso
Autore ignoto
XVI- primi XVII sec.
originale: ignoto
(scheda a p. 120)

BAROCCO E ROCOCO'

47. Busto di Costanza Bonarelli
Gian Lorenzo Bernini
1636-1638
originale: marmo, h. 72 cm, Museo Nazionale del Bargello, Firenze
(scheda a p. 122)

48. Putto
Giacomo Serpotta
1699-1707
originale: stucco; Oratorio del Rosario in San Lorenzo, Palermo
(scheda a p.124)

49. Fortezza
Giacomo Serpotta
1714-1717
originale: stucco, h. 228 cm; Oratorio del Rosario in San Domenico, Palermo (scheda a p.126)

NEOCLASSICISMO

50. Perseo trionfante
Antonio Canova
1797-1801
originale in marmo, h. 235 cm, Musei Vaticani, Città del Vaticano
(scheda a p. 128)

51. Danzatrice con le mani sui fianchi
Antonio Canova
1812
originale: marmo, h. 175 cm, Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo
(scheda a p. 130)

52. Testa di Toro
Gaetano Monti (c. 1750 – 1827)
1824

originale: marmo, 71 x 70,5 cm, National Gallery of Art, Washington (D.C.)
copia in gesso (frammentaria): 30 x 23 cm
Formatore: Eduardo Pierotti, Milano
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel novembre 1827 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 658, p. 76)

53. Psiche
Valerio Villareale
1833
originale in marmo: h.129 cm, collezione privata
(scheda a p. 132)

ORNATO E ARCHITETTURA

54. Particolare decorativo dell'Ara Pacis
9 a.C.

originale: marmo, 123 x 94 cm, Museo dell'Ara Pacis, Roma
copia in gesso: 123 x 94 cm
Provenienza: acquistato, assieme ad altri particolari decorativi, dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel giugno 1910 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 2218, p. 90).

55. Parasta
9 a. C.

originale: marmo, Museo dell'Ara Pacis, Roma (?)
copia in gesso: 184 x 98 cm
Provenienza: acquistato, assieme ad altri particolari decorativi, dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel giugno 1910 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 2218, p. 90).

56. Altare funerario con teste di Ariete e sfingi
Età romana imperiale

originale: marmo, Musei Capitolini, Roma
copia in gesso: 112 x 44 cm
Provenienza: ignota

57. Bassorilievo con Amorino e grifo dal Fregio degli Amorini

II sec. d. C. (?)

originale: marmo, Museo Gregoriano profano, Città del Vaticano
copia in gesso: 115x123 cm
Provenienza: ignota

58. Particolare del soffitto della navata centrale della Cappella Palatina

XII sec.

originale: Cappella Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo
copia in gesso e legno dipinto
G. La China/G. Tambuscio, 1891
142 x 95 x 60 cm
Provenienza: Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892

59. Colonne del chiostro del Duomo di Monreale

fine XII sec.

originale: pietra, Duomo, Monreale
copia in gesso patinato: h. 210 cm
Provenienza: acquistato da Salvatore Valenti per il R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel settembre del 1891 (A.S.A.B.A. Pa., 1923, n. 837, p. 81)

60. Portale laterale della Chiesa di Sant'Agostino di Palermo

XIII sec.
originale: pietra, Chiesa di Sant'Agostino, Palermo
(scheda a p. 134)

61. Elementi architettonici della Cattedrale di Palermo

XIII-XV sec.
originale: pietra, Cattedrale, Palermo
(scheda a pp. 136-139)

62. Fascia decorativa della Casa del Miseremini

XIV sec.
originale: pietra, 75 x 86,5 cm, Ex Casa del Miseremini, Centro diocesano delle Congregazioni laicali, pressi Chiesa di S. Matteo, Palermo
(scheda a p. 140)

63. Frammento di portale

XV sec.

originale: pietra, Chiesa di S. Maria della Grazia detta delle Repentite, Palermo
copia in gesso patinato: 614 x 180 cm
Formatore: Gioacchino Brocia
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel maggio del 1890 (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 719, p. 80)

64. Frammento architettonico

XV sec.

originale: pietra arenaria, Palazzo Marchesi (?), Palermo
copia in gesso: 145 x 116 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo tra il 1886 e il 1890.

65. Finestra dal prospetto di Palazzo Speciale-Montaperto di Raffadali

seconda metà XV

originale: pietra, prospetto inferiore destro di Palazzo Speciale-Montaperto di Raffadali, Palermo
copia in gesso patinato: 255x152 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel maggio del 1890 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 713, p. 80)

66. Stemma famiglia Patella

fine XV sec.

originale: pietra, prospetto di Palazzo Abatellis, Palermo
copia in gesso patinato: 115 x 123 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo tra il 1886 e il 1890 (?)

67. Particolare del monumento funebre al Cardinale Ascanio Sforza

Andrea Sansovino
1505-1507

originale: marmo, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma
copia in gesso: 38 x 163 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel novembre 1887 (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 220, p. 74)

68. Frammento di parasta decorativa

Antonello Gagini
1516-1517

originale: marmo, parasta dell'ancona dei Diana, Chiesa di S. Cita, Palermo
copia in gesso: 118 x 21 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel settembre del 1891 (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 840, p. 81)

69. Base di colonna con bassorilievi (motivo di angeli)

Ambito dei Gagini
XV-XVI sec.

originale: ignoto
copia in gesso: 23 x 79 x 28 cm
Provenienza: ignota

70. Capitello

Antonello Gagini (?)
prima metà XVI sec.

originale: marmo, proveniente dalla Chiesa di Santa Maria dello Spasimo, Palermo
copia in gesso: h. 38 cm
Provenienza: ignota

71. Frammento di parasta decorativa

Antonello e Fazio Gagini
XVI sec.

originale: pietra, Cattedrale, Palermo
copia in gesso: 109 x 37 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel giugno 1893 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 960, p. 82)

72. Elemento decorativo (a rosone)

fine XV- inizi XVI

originale: pietra, prospetto Chiesa di Santa Maria della Catena, Palermo
copia in gesso patinato: d. 83 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo tra il 1886 e il 1890 (?)

73. Finestra dalla Chiesa di S. Maria della Catena

XV-XVI

originale in pietra, Chiesa di Santa Maria della Catena, Palermo
copia in gesso patinato, 320 x 183 cm
Formatore: Gioacchino Brocia
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel maggio del 1890 (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 692, p. 79)

74 Elemento architettonico dalla Chiesa di S. Maria La Nova

seconda metà XVI

originale in pietra, da uno dei due piloni angolari con apertura cieca, prospetto inferiore della Chiesa di Santa Maria La Nova, Palermo
copia in gesso patinato: 310 x 195 cm
Formatore: Gioacchino Brocia
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel maggio 1890 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n. 712, p. 80)

75. Particolare di parasta

XVI-XVII sec.

originale: marmi mischi, Chiesa del Gesù (Casa Professa), Palermo
copia in gesso: 146 x111 cm
Provenienza: acquistato dal R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel dicembre del 1898 (A.S. A.B.A. Pa., 1923, n.1461, p. 85)

76. Vaso funerario Atelier di Giovan Battista Piranesi

XVIII sec.

originale: marmo a grana fina o pietra d'Ischia, Musei Capitolini, Roma
copia in gesso, h. 70 cm
Provenienza: ignota

77. Mensola e capitello del Teatro Massimo di Palermo

G. B. Filippo Basile / Mario Rutelli
1864-67 (mensola); ante 1891 (capitello)
originali: marmo, mensola 42 x 160 x 50 cm, capitello h. 177 cm, Teatro Massimo, Palermo
(scheda a p. 142)

78. Capitello

Salvatore Valenti
1875-1891

originale: marmo, Teatro Massimo, Palermo
copia in gesso: 85 x 100 cm
Provenienza: donato da Salvatore Valenti nel settembre del 1891 al R. Istituto di Belle Arti di Palermo (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 844, p. 81)

79. Capitelli e trabeazione

1891

originale: ignoto
copie in gesso: a) h. 165 cm;
b) h. 130 cm
Provenienza: donati da Salvatore Valenti nel settembre del 1891 al R. Istituto di Belle Arti di Palermo (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 850-51, p. 81)

80. Stemma dei Savoia

gesso: 98 x 138 cm
Iscrizione: nel cartiglio in basso: «I° Istituto di Belle Arti in Sicilia»
Provenienza: donato da Salvatore Valenti al R. Istituto di Belle Arti di Palermo nel settembre 1891 (A.S.A.B.A.Pa., 1923, n. 853, p. 81)

81. Ghirlanda con gli stemmi dei Regi Economati del Regno

1900

originale: ignoto
copia in gesso: 155 x 145 cm
Iscrizioni: nel cartiglio "A sua Maestà Umberto I/I Regi Economati del Regno/XXX luglio MCM"
Provenienza: ignota

82. Fregi decorativi dell'antico Caffè del Teatro Massimo di Palermo

G.B. F. Basile / Ernesto Basile
1893-1897
originale: pietra di Cinisi, 120 x 36 cm cad., antico Caffè del Teatro Massimo, Palermo
(scheda a p. 144)

OTTOCENTO E NOVECENTO
gessi originali

83. Busto di Giovanni Meli
Valerio Villareale
anni Trenta del XIX sec.
originale: marmo, h. 65 cm, Palazzo Ajutamicristo, Palermo
(scheda a p. 148)

84. Busto di Francesco Paolo Perez
Salvatore Valenti (Palermo, 1835 – ivi, 1903)

originale in gesso bronzito: h. 83, ABA Palermo
Provenienza: donato dall'artista nel 1891

85. Elemento di base dei lampioni della cancellata del Teatro Massimo di Palermo
Ernesto Basile
1897 ca
gesso originale: 68 x 60 cm, (scheda a p.150)

86. Gamba anatomica
S. Cottone / B. Civiletti
1898

gesso originale: h. 108 cm, ABA Palermo

Iscrizioni: sulla base "S. Cottone / eseguita sotto la direzione del Professor Civiletti/1898"
Provenienza: R. Istituto di Belle Arti di Palermo

87. Capitello e fregio della Cassa di Risparmio di Palermo
Ernesto Basile
1907-1912
originale in marmo: capitello, 150 x 160 x 40 cm; fregio, 180 x 95 x 60 cm, Palazzo della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele, Palermo
(scheda a p. 152)

88. Bozzetti per l'Allegoria della danza
Archimede Campini
(Forlì, 1884 – Palermo, 1950)
ante 1912
originali in pietra: prospetto del Cinema Kursaal Biondo, Palermo
(scheda a p. 154)

89. Raccoglimento
Archimede Campini
1913

originale in marmo: h. 45 cm, Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo
originale in gesso patinato, h. 46 cm; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

90. Ritratto di Francesco Lojacono
Archimede Campini
1915 - 1920 ca
originale in gesso, 77 x 66 x 44 cm (scheda a p. 156)

91. Targa "A Dante il popolo siciliano"
Archimede Campini
1921
originale in bronzo: Tomba di Dante, Ravenna (scheda a p. 158)

92. Pietà
Archimede Campini
1923
opera in marmo (postuma:1953): Chiesa della SS. Trinità o Magione, Palermo
(scheda a p. 160)

93. Monumento al cardinale Lualdi
Archimede Campini
1927

originale in gesso, 120 x 42 cm; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

94. Misoneista
Archimede Campini
1930 ca

originale in gesso, h. 166; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

95. Bozzetto per l'Allegoria della Sicilia
Archimede Campini
1935
originale in pietra: prospetto principale del Banco di Sicilia, Palermo (scheda a p. 162)

96. Ritratto di Pietro Lanza Branciforte di Scalea
Archimede Campini
1938 ca

originale in gesso, d. 65 cm; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

97. Uomo ignudo
Archimede Campini
1930-1940 ca

originale in gesso, h. 57 cm; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

98. Uomo che corre
Archimede Campini
1930-1940 ca

originale in gesso, h. 65 cm; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

99. Ritratto di donna
Archimede Campini
1930-1940 ca

originale in gesso, h. 55 cm; ABA Palermo
Provenienza: donato dall'autore prima della morte (1950)

100. Studio per "La rivolta"
Silvestre Cuffaro (Bagheria 1904 – Santa Flavia, Palermo 1975)
1936-1938

opera in marmo: 1938, ingresso via Roma, Palermo (opera vincitrice Concorso Nazionale), Collezione privata)
originale in gesso patinato: h. 150 cm; ABA Palermo

BIBLIOGRAFIA

a cura di Jennifer Cooke

Abbreviazioni

A.S.Na./M.L.R.I. - Archivio Storico di Napoli, Ministero e Real Segreteria di Stato presso il Luogotenente Generale in Sicilia, Ripartimento degli Affari Interni
A.S.Pa. - Archivio di Stato di Palermo
A.S.S.Pa. - Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo
A.S.Univ.Pa. - Archivio Storico Università Palermo, Palazzo Steri
A.S.Mu.Arc.Pa. - Archivio Storico del Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" Palermo
A.S.A.B.A.Pa. - Archivio Storico Accademia di Belle Arti Palermo
A.C.Pa. – Archivio Comunale di Palermo
FA.Bibl.Com.Pa. - Fondi Antichi della Biblioteca Comunale di Palermo

b. - busta
c. - carta
car. - carpetta
c.n.n. - carta non numerata
doc. - documento
f. - faldone
fasc. - fascicolo
inc. - incartamento
inv. - inventario
n. - numero
n.s. - nuova serie
c.d.s. – corso di stampa
part. - particolare
tav. - tavola

Fonti d'archivio

1819
Notamento de'gessi che debbonsi inviare in Sicilia, A.S.Na., M. L. R. I., Doc. 39, inv. I, b. 999, fasc. 5, inc. 1, 13 febbraio 1819

1820
Notamento generale degli inventari, Museo d'Antichità, Inventario degli oggetti antichi, A.S.Univ.Pa., f. 1362 Car. 12, f. 1, 19 maggio 1820

1823
Museo di Antichità e Belle Arti ossia Quadreria, Sala de'gessi, Ricevo del custode sig. D. Camillo Paderni delli quattro gessi attribuiti a Vietty e ricuperati da' P.P. Gesuiti, A.S.Univ. Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 4, 15 giugno 1823

1828
Museo di Antichità e Belle Arti ossia Quadreria, Sala de'gessi, Lettera di sollecito da parte della Pubblica Istruzione di ricevere dal Museo di Antichità e Belle Arti dell'Università un inventario delle opere in marmo e gesso donati dal Finocchiaro e dall'artista Velasco, firmato Principe di Malvagna, 25 settembre 1828

1830-1836
Inventario degli oggetti disposti nel corridoio e stanze annesse, cioè Gessi, Stampe ed altri oggetti antichi appartenenti al Museo di questa Regia Università degli Studii, firmato in adempimento di Ministeriale di S.E. il Luogotenente Generale del 2 Agosto 1830, Mercurio Ferrara, Camillo Paderni, A.S.Pa., ff 25-40.

1857
Inventario del Museo di Antichità e Belle Arti della Regia Università di Palermo, Corridoio de'gessi, Modelli in plastica, A. S.Mu.Arc.Pa., 1857
Nota degli inventari, Inventario della quadreria e della sala dei gessi, A.S.Univ.Pa., f. 1362, car. 13, fasc. 16, 19 ottobre 1857

1866-1883
Registro di Entrata, 1869-1883, A.S.Mu.Arc.Pa., n. 1340

1875
"*Donazioni e offerte d'acquisto 1875*", carte varie, dalla Commissione di Antichità e Belle Arti, saggio di pensionato, Archivio Storico Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", A.S.Mu.Arc.Pa.

1878
Gessi di sculture antiche, 14 giugno 1878, Archivio Storico Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", A.S.Mu.Arc.Pa., f. 737

1879
Verbale in data 23 giugno 1879, Archivio Storico della Soprintendenza di Palermo, A.S.S.Pa., f. 12

1883
"*Registro d'Entrata*" (n. 1912) e "*Registro Cronologico Generale 1883-1893*" (n. 40, in data 12 maggio 1883, acquistato per 15 lire dalla signora G. Mosca, vedova dello scultore Rosolino Barbera), Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", Archivio Storico, A.S.Mu.Arc.Pa.

1890
Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892 (Verbale in data 12 settembre 1890), Archivio Storico Museo Archeologico "A. Salinas", A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730
Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892 (Verbale in data 24 settembre 1890), Archivio Storico Museo Archeologico "A. Salinas", A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730

1892
Esposizione Nazionale di Palermo 1891-1892 (Nota n. 567, in data 26 agosto 1892), Archivio Storico Museo Archeologico "A. Salinas", A.S.Mu.Arc.Pa., f. 730

1893-1897
Giornale di Entrata, 1893-1897 (n. 1764, lugli 1893), Archivio Storico Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", A.S.Mu.Arc.Pa.

1902
Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, A.S.A.B.A.Pa., Serie Didattica, Unità 10, Sottoserie Esami, 30 giugno 1902

1923
Giornale dell'entrata e dell'uscita degli oggetti degli oggetti mobili dell'inventario del R. Istituto di Belle Arti di Palermo dal 1886 al 1922, A.S. A.B.A. Pa., 1923

Testi a stampa

1584
R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584

1806
L.A. Millin, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1806, vol. III, pp. 295-296

1813-1818
L. Cicognara, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, vol. IV, Prato 1813-1818

1820
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Nuovamente data alle stampe con varie dissertazioni, note, ed aggiunte da Giuseppe Piacenza*, t. VI, Firenze 1820

1821
A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo 1821

1822
F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano 1822

1834
L.-E. Audot, *L'Italia descritta e dipinta. Con le sue isole Sicilia, Sardegna, Malta, l'isola di Calipso, ecc*, tomo IV, *Regno Lombardo-Veneto e minori Stati vicini*, Torino 1834

1838
E. Vaccaro, *La galleria de' quadri del Palazzo di Sua eccellenza Don Antonio Lucchesi - Palli, Principe di Campofranco descritta dal Canonico Emmanuele Vaccaro*, Palermo 1838

1844
G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma 1844

1845-1847
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, 5 voll., Firenze 1845-1847

1858
G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo Ferro*, Palermo 1858

1860
J. Doria, *La chiesa di San Matteo in Genova*, Genova 1860

1862
A. Gallo, *Vita di Angelo Marini siciliano, insigne scultore ed architetto del secolo XVI*, Palermo 1862

1864
G. Dennis, *A Handbook for Travellers in Sicily: including Palermo, Messina, Catania, Syracuse, Etna, and the ruins of the Greek temples*, London 1864
G. Di Marzo, *Delle Belle Arti Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, vol. IV, Palermo 1864

1866
A. Salinas, *Dello stato attuale degli studi archeologici in Italia e del loro avvenire*, in A. Salinas, *Scritti scelti*, vol. I, Palermo 1976, pp. 27-45

1870
A. Gallo, *Prose miscellanee sulla letteratura, storia, critica, belle arti ed archeologia*, Palermo 1870

1873
G. Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo, dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873

1874
A. Salinas, *Del Museo Nazionale di Palermo e del suo avvenire. Discorso di Antonio Salinas*, Palermo 1874

1875
M. Buonarroti, *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contatti artistici*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875

1880-1883
G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Palermo 1880-1883

1881
G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, t. VI, Firenze 1881

1887
L. Sampolo, *I Primi 25 Anni Della Regia Università Degli Studi Di Palermo*, Letture fatte nelle tornate nate di dicembre 1883 e agosto 1884 alla R. Accademia Di Scienze, Lettere E Arti, in «Atti della Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo», n.s., 9, 1887

1891
L. Natoli, *La Sicilia monumentale all'Esposizione*, in *Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891-92*, n. 2, marzo 1891, p. 14.
G. Pipitone Federico, *La Sicilia monumentale*, in "*L'Esposizione Nazionale di Palermo 1891-92*", disp. 1, [1891], pp. 2-3

1891-1892
Palermo e l'Esposizione Nazionale del 1891/1892. Cronaca illustrata, Milano 1891-1892

1892
L'Esposizione Nazionale a Palermo, in «Illustrazione Italiana», XIX, 15, 10 aprile 1892, p. 239
A. Lo Forte Randi, *Una escursione artistica alla mostra Nazionale di Palermo*, in "Natura ed Arte", a. 1, n. 9, 1 aprile 1892, p. 697

1900
S. Ricci, *Le gipsoteche d'arte in Italia: loro carattere e loro importanza per gli studi archeologici e artistici: a proposito della fondazione di una gipsoteca d'arte a Milano*, in della «Rivista di storia antica», 1900, pp. 415-427

1901
A. Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*, Palermo 1901

1903
G. Di Marzo, E. Mauceri, *L'opera di Domenico Gagini in Sicilia*, in «L'Arte», VI, 1903, pp. 147-158

1907
E. Mauceri, S. Agati, *"Il Cicerone" per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia*, Palermo 1907

1910
M. Musso, *Illustrazione del Pantheon Siciliano nel Tempio di S. Domenico in Palermo*, Palermo 1910

1915
A. Sorrentino, *Opere d'arte inedite del Museo di Trapani*, in «Bollettino d'Arte», 1915, pp. 331-334

1916
G. Daddi, *San Matteo vecchio e nuovo: le due chiese, 1088-1633 e l'unione dei Miseremini*, Palermo 1916

1928
S. Bottari, *Giovanni Angiolo Montorsoli a Messina*, in «L'Arte», XXXI, 1928, pp. 234-244

1929
F. Meli, *L'arte in Sicilia dal secolo XII fino al secolo XIX*, Palermo 1929

1931
G.M. Puglia, *Sopra un busto in marmo del Viceré Speciale del dalmata Francesco Laurana (1469) esistente in Palermo, via S. Chiara 2*, Palermo 1931

1932
O. Gurrieri, *La galleria d'arte moderna della città di Palermo*, in «Emporium», LXXVI, 1932, pp. 31-50

1933
F. Di Pietro, *Salvatore Valenti scultore palermitano (1835-1903)*, Palermo 1933

1935
R. Bianchi Bandinelli, *Apollo di Belvedere*, in «La critica d'arte: rivista bimestrale di arti figurative», I, 1, 1935-1936, pp. 3-9
S. Marino Mazzara, *Valerio Villareale. Scultore palermitano e l'arte in Palermo Dal 1801 al 1904*, Palermo 1935

1936
R. Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico, *Ordinamento e programmi*, Palermo 1936
A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, X, 2, Milano 1936

1937
A.M. Gabrielli, *Su Bartolomeo Ammannati*, in «La Critica d'arte», II, 1937, pp. 89-95

1940
L. Tosi, *L'amicizia del Canova per il Bossi alla luce di nuove lettere,* Venezia 1940

1941
F. Meli, *La Regia Accademia di Belle Arti di Palermo,* Firenze 1941

1942
F. Basile, *Studi sull'architettura di Sicilia - La corrente michelangiolesca*, Roma 1942

1949
S. Bottari, *Nuovi studi su Domenico Gagini*, Catania 1949

1950
J. P. Guilford, *Creativity*, in «American Psychologist», vol. 5, Issue 9, September 1950, pp. 444-454.

1952
H. Wölfflin, *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*, London 1952 (ed. or. München 1899)
A. Zanca, *La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, Palermo 1952

1953
Campini scultore, Palermo 1953
W. Mankowitz, *Wedgwood*, London 1953
J. Wilde, *Michelangelo and Leonardo*, in «The Burlington Magazine», XCV, 600, 1953, pp. 65-77

1956
E. Dhanens, *Giovanni Bologna Fiammingo. Douai 1529 - Florence 1608. Bijdrage tot de studie van de kunstgetrekkingen tussen het graafschap Vlaanderen en Italie*, Brussel 1956
R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956

1957
S. Boscarino, *L'opera di Giovanni Angelo Montorsoli a Messina*, Roma 1957

1959
C. Manara, *Montorsoli e la sua opera genovese*, Genova 1959

1961
M.G. Ciardi Dupré, *La prima attività dell'Ammannati scultore*, in «Paragone», XII, 135, 1961, pp. 3-28

1963
G. Castelfranco, *Donatello e i sommi dell'arte italiana*, Milano 1963

1964
L. Venturi, *Storia della critica d'arte,* Torino 1964

1967
Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, 3 voll., Roma 1967
A. Smart, *The Taddeo Taddei 'Madonna' and the National Gallery 'Entombment'*, in «Journal of the Royal Society of Arts», CXV, 5135, 1967, pp. 835-862

1969
M. Easton, *The Taddei Tondo: A Frightened Jesus?*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII, 1969, pp. 391-393
R.W. Lightbown, *Michelangelo's Great Tondo: Its Origins and Setting*, in «Apollo», n.s., 83, 1969, pp. 22-31
C. de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1969

1970
M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Jun., 1970, pp. 251-296

1971
A. Barilaro O.P., *San Domenico di Palermo. Pantheon degli uomini illustri di Sicilia*, Palermo 1971
R. Krautheimer, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton 1971
G. Pirrone, *Palermo*, Genova 1971
H. Utz, *Giambologna e Pietro Tacca, ritrovato il 'Crocifisso d'argento' con l'immagine del 'Cristo vivo'*, in «Paragone», XXII, 251, 1971, pp. 66-80

1972
G.C. Argan, *Scultura e Plastica*, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia - Roma 1958-1966, vol. XII (1972), p. 363
H.-W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München 1972

1973
U. Baldini, *Michelangelo scultore*, Milano 1973
A. Emiliani, *Musei e Museologia*, in *Storia d'Italia – documenti*, V, Torino 1973, pp. 1615-1655
D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti*, in «Storia dell'arte», 19, 1973, pp. 5-61

1974
S. Indrio, *Camporeale, Beccadelli Pietro Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII, Roma 1974, pp. 584-585

1975
E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975 (ed. or. New York 1939)
M. Robertson, *A History of Greek Art*, 2 voll., Cambridge 1975

1976
G. Bellafiore, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1976
D. Malignaggi, *Valerio Villareale*, prefazione di M. Calvesi, Palermo 1976
A. Salinas, *Del Museo Nazionale di Palermo e del suo avvenire*, in A. Salinas, *Scritti scelti*, vol. I, Palermo 1976, pp. 46-65

1977
C. Ricci, *Il sepolcro e le ossa di Dante*, Ravenna 1977

1978
C. Avery, A. Radcliffe (a cura di), *Giambologna 1529-1608. Sculptor of the Medici*, catalogo della mostra (Edimburgo, Londra, Vienna 1978-1979), London 1978
K. Johnson Watson, *Sugar sculpture for Grand Ducal weddings from the Giambologna workshop*, in «The Connoisseur», 199, 1978, pp. 20-26

1979
A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le lettres à Miranda di Quatremère de Quincy*, in «Ricerche di storia dell'arte», 8, 1979, pp. 43-62

1980
C. Acidini Luchinat, *Momenti della fortuna critica di Lorenzo Ghiberti*, in *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze 18-21 ottobre 1978, 2 voll., Firenze 1980, II, pp. 523-540
L.B. Alberti, *De Pictura,* a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1980
A. Parronchi, *Donatello e il potere*, Bologna-Firenze 1980

1981
O. Rossi Pinelli, *Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in «Ricerche di storia dell'arte, 13-14, 1981, pp. 41-56

1982
M. Accascina, *Ottocento siciliano. Pittura*, Palermo 1982 (ed. or. Roma 1939)
P. Barocchi, *Michelangelo. Tondo Pitti, Apollo-David, Bruto*, Firenze 1982
C. Cennini, *Il libro dell'arte,* a cura di F. Brunello, Vicenza 1982
M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra (Verona 1982), a cura di L. Magagnato, Milano 1982, pp. 149-170
N. Pevsner, *Le Accademie d'arte,* Torino 1982 (ed. or. Cambridge 1940)

1983
J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano 1983 (ed. or. 1816-1817)

1984
F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900,* Torino 1984 (ed. or. New Haven 1981)
C. von Hees-Landwehr (a cura di), *Capolavori greci in calchi romani: il rinvenimento di Baia e la tecnica degli antichi copisti,* Napoli 1984
S. La Barbera Bellia, *La Scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo 1984
G. Pirrone, *Il Teatro Massimo di G.B. Filippo Basile a Palermo, 1867-97*, Roma 1984
O. Rossi Pinelli, *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, 3 voll., Roma 1984-1985, I (1984), pp. 419-429
P. Torriti, *Pietro Tacca da Carrara*, Genova 1984

1985
F. Brancato, *Palermo e l'Esposizione Nazionale*, Palermo 1985

1986
D.M. Child, *The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli*, London 1986
A.M. Romanini, *Il ritratto gotico in Arnolfo di Cambio*, in *International Congress of the History of Art, Europäische Kunst um 1300*, VI, Vienna 4-10 settembre 1983, Wien 1986, pp. 203-209
P. Sénéchenal, *Originale e copia. Lo studio comparato delle statue antiche nel pensiero degli antiquari fino al 1779*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, Torino 1986, pp. 154-180
G. Testa, *Il "Viceré" dei Borboni Antonio Lucchesi Palli Filangieri Principe di Campofranco*, presentazione di R. La Duca, Caltanissetta 1986

1986-1991
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri,* a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Torino 1986-1991

1987
C. Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Oxford 1987
L. D'Alessandro, F. Persegati, *Scultura e calchi in gesso: storia, tecnica e conservazione*, Roma 1987

1988
G.B. Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, prefazione di E. Castelnuovo, Torino 1988
G. Barbera, *Delisi Benedetto jr.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988, pp. 659-660
G. Barbera, *Delisi Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988, pp. 663-664
M. Briguglia, *Ettore De Maria decoratore*, in *Ettore De Maria Bergler*, catalogo della mostra (Palermo 1988), a cura di G. Vaccaro, Palermo 1988, pp. 47-73
O. Rossi Pinelli, *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma 1988), a cura di P. Morel, Roma 1988, pp. 253-258

1989
P. Bocci Pacini, *Notizie d'archivio*, in *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della gipsoteca*, Firenze 1989, pp. 337-416
A.W.A. Boschloo (a cura di), *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, Leiden 1989 («Leids Kunsthistorisch Jaarboek», 5-6, 1986-1987)
La scultura italiana: dal 15. al 20. secolo nei calchi della Gipsoteca, Firenze 1989
S. Miss, *Il Museo Thorvaldsen a Copenhagen*, in *Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (Roma 1989-1990), a cura di E. Di Majo, Roma 1989, pp. 51-61
J.M. Muler, *Rubens: the artist as collector*, Princeton (NJ) 1989
A.C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des Monuments de l'art de l'Italie (1796),* a cura di E. Pommier, Paris 1989

1990
V. Abbate, *Dalla Quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale di Sicilia*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo 1990), a cura di V. Abbate, Milano 1990, pp. 58-63
R. De Fusco, *Le arti si insegnano, le arti si imparano*, in «Op. cit.», 77, 1990
S. Riccobono, *Novelli e l'Ottocento*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo 1990), Palermo 1990, pp. 115-132

1991
C. Avery, *Donatello. Catalogo completo*, Firenze 1991
M. Becattini, *Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, Firenze 1991
S. Bordini, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991
Catalogo generale dell'Esposizione Nazionale in Palermo 1891-92, Palermo 1991 (ed. or. Palermo 1892)
D. Favatella Lo Cascio, *Bagheria. Museo Guttuso*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1991
F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia*, X, Napoli 1981, pp. 169-251
J. Larson, *The Cleaning of Michelangelo's Taddei Tondo*, in «The Burlington Magazine», CXXXIII, 1065, 1991, pp. 844-846
S. Polano, *Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis. L'allestimento della Galleria Nazionale della Sicilia, 1953-54*, Milano 1991
J. Rancière, *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1991

1992
D. Bernini, *Gagini padre e figlio. Un contributo al quinto centenario della morte di Domenico*, Palermo 1992
G. Delfini Filippi, La Gipsoteca nel XX secolo. Note d'archivio, in *Antonio Canova*, catalogo della mostra (Venezia 1992), a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, G.C. Argan, Venezia 1992, pp. 369-375
B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992
Z. Stutz, *La residenza di Rubens ad Anversa e la casa borghese di Rembrandt ad Amsterdam*, in *Case d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, a cura di E. Hüttinger, prefazione di S. Settis, Torino 1992, pp. 131-146

1993
Archimede Campini, catalogo della mostra (Palermo, Accademia di Belle Arti, 27 maggio-15 giugno 1993), Palermo 1993
P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà (a cura di), *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena 1993
G. Cassese, *Le accademie di Belle Arti nel sistema contemporaneo delle arti*, in «Art leader», 10, 1993, pp. 38-40
L. Sarullo (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, 3 voll., Palermo 1993
J. Pope-Hennessy, J.Wyndham, *Donatello: scultore*, Milano 1993 (ed. or. New York 1993)
G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, 3 voll., Torino 1993

1994
S. Corsi (a cura di), *Michelangelo nell'Ottocento: il centenario del 1875*, catalogo della mostra (Firenze 1994), Milano 1994
B. Ministeri, *La chiesa ed il convento di S. Agostino a Palermo*, Palermo 1994
A.M. Romanini, A. Cadei (a cura di), *L'Architettura medievale in Sicilia: la Cattedrale di Palermo*, Atti del Convegno Internazionale, Palermo 11-13 aprile 1991, Roma 1994

1995
I. Bruno, scheda n° III.1 (Annibale Scudaniglio, *Leggio*), in *Il Tesoro Nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale Pepoli, 2 dicembre 1995-3 marzo 1996) a cura di M.C. Di Natale, V. Abbate, Palermo 1995, pp. 241-244
M.C. Di Natale, V. Abbate (a cura di), *Il Tesoro Nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani 1995-1996), Palermo 1995
A. Giubilei, *Il Conte Fede e la Villa Adriana: storia di una collezione d'arte*, in «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte già Accademia degli Agevoli e Colonia degli Arcadi Sibillini», 68, 1995, pp. 81-47
J. Power, *Guida per la Sicilia*, Napoli 1942, rist. anast. a cura di M. D'Angelo, Messina 1995
G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995
E. Sessa, *Le chiese a Palermo*, Palermo - Roma 1995

1996
C. Elam, A. Hughes, *Michelangelo Buonarroti* ad vocem, in *The Dictionary of Art*, 34 voll., a cura di J. Turner, London 1996, XXI, pp. 431-436
M.M. Lamberti, C. Riopelle (a cura di), *Michelangelo nell'Ottocento: Rodin e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 1996), Milano 1996
P. Portoghesi, S. Lo Nardo (a cura di), *Ispirandosi all'Orto Botanico: rapporto tra arte, cultura e natura*, catalogo della mostra (Palermo 1996), Palermo 1996

1997
G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Firenze 1997 («Quaderni di Brera», 1997)
C. De Seta, *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, a cura di A. Wilton, I. Bignamini, Milano 1997
Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura,* a cura di M. Dotti Castelli, Verona 1997

1998
C. Avery (a cura di), *Giambologna. An exhibition of Sculpture by the Master and his Followers from the Collection of Michael Hall*, catalogo della mostra (New York 1998), New York 1998
F. Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 70-90
E. Di Gristina, E. Palazzotto, S. Piazza, *Le chiese di Palermo. Itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, Palermo 1998
G.G. Fagioli Vercellone, *Gallo Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXI, Roma 1998, pp. 697-699
F. Grasso (a cura di), *Mario Rutelli*, catalogo della mostra (Palermo 1998), Palermo 1998
M.A. Mastelloni, *Gabriele Lancillotto Castelli e Giglia, principe di Torremuzza, e gli studi numismatici*, in *I Borbone in Sicilia (1734-1860)*, catalogo della mostra (Catania 1998), a cura di E. Iachello, Catania 1998, pp. 170-176
A. Mottola Molfino, *Il libro dei Musei*, Torino 1998

1999
B. Antonetto, *Un nuovo crocifisso in argento del Giambologna*, in «Il giornale dell'arte», XVII, 176, 1999, p. 76
E. di Stefano, *Secessione viennese: da Klimt a Wagner*, Firenze 1999
A. Greco (a cura di), *I Gessi della Civica Galleria d'Arte Moderna*, Palermo 1999
G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino, 2*, Città del Vaticano 1999

2000
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 2000 (ed. or. 1936)
I. Bruno, *Valerio Villareale. Un Canova meridionale*, Palermo 2000
S. Brusini, *La decorazione scuoltorea della villa romana di Monte Calvo,* (RIASA, 55), Roma 2000
P. Corsi, *Gemmellaro Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LIII, Roma 2000, pp. 59-62
L. Di Giovanni, Le opere d'arte nelle Chiese di Palermo, a cura di S. La Barbera, Palermo 2000
A. Grömling, *Michelangelo Buonarroti: vita e opere*, Köln 2000
H. Lavagne, F. Queyrel (a cura di), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Atti del convegno internazionale, Parigi 24 ottobre 1997, Genève 2000
M. Levi d'Anona, M.A. Signorini, A. Chiti-Batelli (a cura di), *Piante e animali intorno alla Porta del Paradiso*, Lucca 2000
P. Mariuz, *Leopoldo Cicognara ed Antonio Canova. Lettere inedite della fondazione Canova di Possagno*, Possagno (VI) 2000
E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Ernesto Basile a Montecitorio e i disegni restaurati della dotazione Basile*, catalogo della mostra (Roma 2000), Palermo 2000
E. Mauro, E. Sessa (a cura di), *Giovanni Battista ed Ernesto Basile: settant'anni di architetture: i disegni restaurati della Dotazione Basile, 1859-1929*, catalogo della mostra (Palermo 2000), Palermo 2000
P. Moreno, C. Stefani, *Galleria Borghese,* Milano 2000

2001
V. Abbate, *Quaranta capolavori del Seicento e il futuro delle Collezioni di Palazzo Abatellis,* in *Viaggio nella pittura del Seicento Quaranta capolavori da Palazzo Abatellis,* catalogo della mostra (Palermo 2001), a cura di V. Abbate, Caltanissetta 2001, pp. 11-22
P. Moreno, *Leocare. Equilibrio di perfezione. Apollo del Belvedere,* in *La bellezza classica. Guida al piacere dell'antico*, Torino 2001, pp. 223-236
G. Pagnano, *Le Antichità del Regno di Sicilia 1779, I* piani *di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia*, Siracusa-Palermo 2001

2002
M. Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana: novità sul regista del barocco*, Milano 2002
G. Lo Iacono, C. Marconi (a cura di), *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia, parte IV 1861-1863*, Palermo 2002 («Quaderni del Museo Archeologico "Antonio Salinas"», 6)
P. Picardi, P.P. Racioppi (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002
F. Pipitone, *La direzione dell'Accademia del nudo nella Regia Università di Palermo*, in *La formazione professionale dell'artista. Neoclassicismo e aspetti accademici*, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2002, pp. 74-104
E. Sessa, *Ernesto Basile: dall'eclettismo classicista al modernismo*, Palermo 2002

2003
P. Barolsky, *The Meaning of Michelangelo's Pitti Tondo*, in «Source. Notes in the History of Art», XXII, 2, 2003, pp. 10-12
R. Gradilì, *Il Museo ritrovato. Il Salnitrianoe le origini della museologia a Palermo*, direzione scientifica del Progetto di Documentazione di F. Vergara Caffarelli, Palermo 2003
V. Farinella, S. Panichi, *L'eco dei marmi,* Roma 2003
S. La Barbera (a cura di), *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, Palermo 2003
D. Malignaggi (a cura di), *Agatino Sozzi e lo studio del disegno*, Palermo 2003
P. Moreno, A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Guida-Catalogo,* Roma 2003
G. Pratesi (a cura di), *Repertorio della scultura fiorentina del Cinquecento*, 3 voll., Torino 2003
M. Seidel, *"Ubera Matris". Stratificazioni semantiche di un simbolo*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 2 voll., a cura di Id., Venezia 2003, vol. II, pp. 577-626
M. Sokhan, P. Gaspar, D.S. Mc Phail, A. Cummings, L. Cornish, D. Pullen, EF. Hartog, C. Hubbard, V. Oakley, J.F. Merkel, *Initial results on laser cleaning at the Victoria & Albert Museum, Natural History Museum and Tate Gallery*, in «Journal of Cultural Heritage», 4 (1), 2003, pp. 230-236

2004
R. Bodei, *La Storia come transito. Pensare il futuro o come l'utopia si è separata dalla storia*, in F. Cigni, V. Tomasi (a cura di), *Tante storie. Storici delle idee, delle istituzioni, dell'arte e dell'architettura*, Atti del convegno *Fare Storia*, SSAV, Fondazione Scuola Studi Avanzati, Venezia, 12-14 dicembre 2002, Milano 2004
I. Bruno, *Gioacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento*, in S. La Barbera (a cura di), *Gioacchino Di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno di studi,

Palermo 15-17 aprile 2003, Palermo 2004, pp. 263-273
M. Bussagli, *Il disegno,* Milano 2004
A. Coliva, M. Minozzi (a cura di), *La stanza del gladiatore ricostruita. Il capolavoro della committenza Borghese del Settecento*, catalogo della mostra (Roma 2003-2004), Milano 2004
R. Coppel Aréizaga, *Giambologna y los crucifijos enviados a España*, in «Goya», 301-302, 2004, pp. 201-214
V. Crisafulli (a cura di), *1884. Vincenzo Ragusa e l'Istituto d'Arte di Palermo*, Palermo 2004
G. Di Napoli, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno,* Torino 2004
A. Fuga, *Tecniche e materiali delle arti*, Milano 2004
M. Guderzo, *La bellezza violata: i danni della grande guerra sulle opere del Canova*, Possagno 2004
S. La Barbera (a cura di), *Gioacchino Di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno di studi, Palermo 15-17 aprile 2003, Palermo 2004
D. Malignaggi (a cura di), *Neoclassicismo e aspetti accademici. Disegnatori e incisori siciliani*, Palermo 2004
T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma 2004
F. Rella, *La storia come problema. La storia, le storie* in F. Cigni, V. Tomasi (a cura di), *Tante storie. Storici delle idee, delle istituzioni, dell'arte e dell'architettura*, Atti del convegno *Fare Storia*, SSAV, Fondazione Scuola Studi Avanzati, Venezia, 12-14 dicembre 2002, Milano 2004
K. Schubert, *Museo. Storia di un'idea. Dalla rivoluzione francese a oggi*, Milano 2004 (ed. or. London 2000)
S. Settis, *Futuro del "classico"*, Torino 2004
R. Wolbers, *Un approccio acquoso alla pulitura di dipinti*, Saonara (PD) 2004

2005
C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano 2005
I. Bruno, *La pittura dell'Ottocento nella Sicilia occidentale. Artisti e mecenati*, in *La pittura dell'Ottocento*, a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2005, pp. 63-174
V. Garibaldi, B. Toscano (a cura di), *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra (Perugia-Orvieto 2005-2006), Cinisello Balsamo (MI) 2005
D. Gasparotto, *Giambologna*, Roma 2005
M. Hirst, *The Marble for Michelangelo's Taddei Tondo*, in «The Burlington Magazine», CXLVII, 1229, 2005, pp. 548-549
E. Hooper-Greehill, *I Musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano 2005 (ed. or. London 1992)

2006
O. Cancila, *Storia dell'Università di Palermo* dalle origini al 1860, Roma-Bari 2006
C. Ciurcina, *Siracusa in età ellenistica e romana, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi" Siracusa,* Canicattini Bagni (SR) 2006
D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo*, Palermo 2006
A. Giuffredi, *Manuale delle tecniche di formatura e fonderia*, Firenze 2006
P. Ferruzzi (a cura di), *Vigorose impronte. Pina Calì pittrice, Silvestre Cuffaro scultore,* catalogo della mostra (Bagheria 2005), Bagheria 2006
D. Zikos (a cura di), *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze 2006), Firenze 2006

2007
M. Alvarez Gonzáles, *Michelangelo*, Milano 2007
I. Bruno, *L'insegnamento artistico a Palermo tra Ottocento e Novecento: il Reale Istituto di Belle* Arti, in *Poliorama pittoresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, catalogo della mostra (Agrigento 2007-2008), a cura di G. Barbera, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 38-45
E. Campani, A. Casoli, P. Cremonesi, I. Saccani, E. Signorini, *L'uso di Agarosio e Agar per la preparazione di Gel Rigidi – Use of Agarose and Agar for preparing "Rigid Gels"*, Saonara (PD) 2007
A. Emiliani, *Un brillante futuro alle spalle. Accademie e Istituti d'Arte erano una volta scuole alte e attente ai mestieri*, in «Terzo Occhio», XXXIII, 4, 2007, pp. 8-11
G. Lajolo, *Discorso nella ricorrenza del 500° anniversario dell'acquisizione dell'Apollo del Belvedere alle Collezioni Vaticane, 9 ottobre 1508-2008*, in «Bollettino monumenti musei e gallerie pontificie», 26, 2007-2008 (2009), pp. 15-20
S. Latouche, *La scommessa della decrescita*, Milano, 2007
F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, Cinisello Balsamo (MI) 2007
M.G. Mazzola, *La Collezione del Marchese Haus*, premessa di V. Abbate, Palermo 2007
V. Montigiani, *La "grande applicazione al naturale" nei "Crocifissi" di Pietro Tacca*, in *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, catalogo della mostra (Carrara 2007), a cura di F. Faletti, Firenze 2007, pp. 75-101
F. Negri Arnoldi, *Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche,* Napoli 2007
M. Nocca, *Sempre intenti a propagar il nuovo gusto. Antonio Canova, Jean-Baptiste Wicar e la tentata riforma della Reale Accademia delle Arti di Napoli (1806-1809); la nascita della Gipsoteca,* in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, vol. 2, *Milano, Firenze, Napoli, Possagno*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa (VI) 2007, pp. 327-359
P. Palazzotto, *Cronache d'arte ne «La Cerere» di Palermo (1823-1847), in Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, Milano 30 novembre-1 dicembre 2006, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2007, pp. 123-142
G. Purpura (a cura di), *La Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Palermo*, Palermo 2007
G.M. Redke, A. Butterfield (a cura di), *The Gates of Paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance Masterpiece*, New Haven (CT) 2007
Storia Oxford. L'Arte Classica, a cura di J. Boardman, Roma-Bari 2007

2008
M. Anzani, M. Berzioli, M. Cagna, E.Campani, A. Casoli, P. Cremonesi, *Gel rigidi di Agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso*, Saonara (PD) 2008
C. Bajamonte, *La collezione di Giuseppe Velasco e il Museo di Palermo nell'Ottocento*, "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", Collana di studi diretta da M. C. Di Natale, n. 5, saggi introduttivi M. C. Di Natale, V. Abbate, S. La Barbera, Caltanissetta 2008
P. Baldassarri, *Ville imperiali e arredi scultorei: i ritratti dalla villa degli Antonini nell'ager lanuvius,* in M. Valenti (a cura di), *Residenze imperiali nel Lazio*, Atti della Giornata di Studio, Monte Porzio Catone 3 aprile 2004, Frascati (RM) 2008, pp. 101-116
G. Cassese, *Il cantiere-scuola dell'Accademia di Belle Arti di Napoli per i calchi del Cavallo Mazzocchi e della Statua equestre di Marco Nonio Balbo*, in *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella reggia di Portici*, a cura di R. Cantilena, A. Porzio, Napoli 2008, pp. 320 -324
C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2008), Firenze 2008
G. Delfini Filippi, *"Allo scopo di impedire saccheggio e devastazione": i provvedimenti per la salvaguardia del patrimonio canoviano a Possagno nei giorni della Grande Guerra*, in *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Vicenza 2008, pp. 159- 171
A. Di Roma, *La produzione in serie dell'ornato architettonico: dall'industria artistica ellenistica alla prototipazione con processi cad-cam*, Roma 2008
C. Gasparri, *La collezione Farnese di sculture antiche*, in «FMR. Edizione italiana», n.s., 25, 2008, pp. 122-151
C. Giglio, *Marinuzzi Giovanni, detto Gino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXX, Roma 2008, pp. 556-560
M. Nocca, *Antonio Canova e la nascita della Gipsoteca della Reale Accademia di Napoli (1806-1809)*, in *Gipsoteche. Realtà e Storia*, Atti del Convegno studi, Possagno 19-20 maggio 2006, a cura di M. Guderzo, Treviso 2008, pp. 103-115
I. Rogoff, *Turning*, in e-flux, "Journal", n. 0, 11/2008
D. Savelli, U. Tramonti (a cura di), *Il Partenone a Firenze. I calchi delle sculture del Partenone nelle raccolte fiorentine*, Atti della giornata di studi, Firenze 1 giugno 2004, Firenze 2008

2009
M. Anzani, A. Rabbolini, *Il restauro del materiale lapideo con i gel di agar agar: il gesso "La bella Pallanza" e il marmo "Busto di donna"di Paolo Troubetzkoy"*, in *VII Congresso Nazionale IGIIC. Lo Stato dell'Arte*, Atti del convegno, Napoli 8-10 ottobre 2009, a cura di L. Appolonia, Firenze 2009, pp. 661-668
G. Barbera, M.C. Di Natale (a cura di), *Itinerari d'arte in Sicilia*, Roma 2009
G. Benati, *Angelo Marini il Siciliano, nuove tracce biografiche,* in «Nuovi Annali. Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano», 1, 2009 (2010), pp. 157-171
F.P. Campione, *Aspetti teorici nello studio della storia dell'arte in Sicilia nell'Ottocento*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo*, a cura di B. Vetere, Galatina (LE) 2009, pp. 397-406
M. Ceriana (a cura di), *Il ritorno di Napoleone. Il gesso di Canova a Brera restaurato*, catalogo della mostra (Milano 2009), Milano 2009
F. Coraggio, *Testa ritratto di Antinoo su torso antico non pertinente,* in C. Gasparri (a cura di), *Le sculture Farnese, II. I ritratti,* Milano 2009, pp. 89-91
C. De Seta, M.A. Spadaro, F. Spatafora, S. Troisi, *Palermo città d'arte. Guida illustrata ai monumenti di Palermo e Monreale*, Palermo 2009
E.B. Di Gioia, C. Parisi Presicce (a cura di), *Carlo I d'Angiò. Re di Sicilia e senatore di Roma: il monumento onorario nel Campidoglio del Duecento*, prefazione di U. Broccoli, Roma 2009
F. Donati, *La Gipsoteca di arte antica*, Roma 2009
S. La Barbera (a cura di), *Enrico Mauceri storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno di studi, Palermo 27-29 settembre 2007, Palermo 2009
S. Roettgen, *La cultura dell'antico nella Firenze del Settecento*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009 (2010), pp. 181-204

2010
C. Brook, V. Curzi (a cura di), *Roma e l'antico: realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma 2010-2011), Milano 2010
E. Calandra, *Scritti di architettura*, Palermo 2010
G. Cassese, *La gipsoteca dell'Accademia di Belle arti di Napoli come atelier per gli artisti del futuro*, in *Gli atelier degli scultori*, Atti del II Convegno internazionale sulle Gipsoteche, Possagno 24-25 ottobre 2008, a cura di M. Guderzo, Crocetta del Montello (TV) 2010, pp. 305-317
M.L. Ceccarelli Lemut, C. Balbarini, F. Donati, *La Chiesa di San Paolo all'Orto e la gipsoteca di arte antica*, Pisa 2010
E. La Rocca, C. Parisi Presicce (a cura di), *Musei Capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo. I*, Roma 2010
C. Landwehr, The *Baiae casts and the uniqueness of Roman copies*, in *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, a cura di R. Frederiksen, E. Marchand, Berlin 2010, pp. 35-46
A.G. Marchese (a cura di), *Manierismo siciliano. Antonino Ferraro da Giuliana e l'età di Filippo II di Spagna*, Atti del convegno di studi, Giuliana 18-20 ottobre 2009, 2 voll., Palermo 2010
C. Mazzarelli (a cura di), *La copia: connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, Atti delle giornate di Studio, Roma 17-18 maggio 2007, San Casciano (FI) 2010
A. Mormino (a cura di), *Materiali per la Memoria. Preciosa Cautius Servantur*, *Palazzo Ajutamicristo*, catalogo della mostra (Palermo 2010-2011), Palermo 2010
P. O'Neill Paul, M. Wilson, *Curating and Educational Turn*, Amsterdam, Open Editions/de Appel, 2010
F. Repishti, *Pio IV e il monumento di Giangiacomo Medici nel Duomo di Milano (1560 – 1565)*, in «Nuovi Annali. Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano», 2, 2010 (2011), pp. 23-42
M. Sapelli Ragni (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca,* Milano 2010
E. Sessa, *Ernesto Basile, 1857-1932: fra accademismo e "moderno", un'architettura della qualità*, Palermo 2010
N. Sternfeld, *Unglamorous Tasks. What Can Education Learn from its Political Traditions?* in e-flux, "Journal", n. 14, 3/2010
J. Zahle, *La collezione di gessi dall'antichità di Bertel Thorvaldsen a Roma (1770-1844). Presentazione e valorizzazione,* in *Gli Ateliers degli scultori*, Atti del secondo convegno internazionale sulle gipsoteche, Possagno 24-25 ottobre 2008, Crocetta del Montello (TV) 2010, pp. 91-99

2011
F. Allen, *Education*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London / MIT Press, 2011
G. Cassese, *Scuole di restauro e patrimoni storici nelle Accademie di Belle arti in Italia*, in «Hi Art», 6-7 , 2011 pp. 74- 82
J. Chevalier, A. Gheerbrant (a cura di), *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 voll., Milano 2011 (ed. or. Paris 1969)
A. Chirco, *Via Dante: ville e palazzi vetrina di un'epoca*, Palermo 2011
A. Coliva, M.-L. Fabréga-Dubert, J.-L. Martinez, M. Minozzi (a cura di), *I Borghese e l'antico*, catalogo della mostra (Roma 2011), Milano 2011
G. Di Benedetto, *Carlo Giachery 1812-1865. Un architetto "borghese" a Palermo tra didattica, istituzioni e professione*, Palermo 2011
A. Di Lorenzo (a cura di), *Il Crocifisso d'oro del Museo Poldi Pezzoli: Giambologna e Gasparo Mola*, Milano 2011
C.Gasparri, *Marmi antichi a Villa Borghese. Tre secoli di storia di collezionismo a Roma,* in *I Borghese e l'antico,* a cura di A. Coliva, M.-L. Fabréga-Dubert, J.-L. Martinez, M. Minozzi, catalogo della mostra (Roma 2011), Milano 2011
F. Grimaldi, M. Mascii (a cura di), *Giambologna fra tecnica e stile: i crocifissi documentati*, Pistoia 2011
S. Latouche, *Il tempo della decrescita. Introduzione alla frugalità felice*, Milano, 2011
C. Occhipinti (a cura di), *Primaticcio e le arti alla corte di Francia*, Atti dell'incontro di studio, Pisa 10-11 ottobre 2008, Roma 2011
V. Sgarbi (a cura di), *Lo stato dell'arte, Accademie di Belle Arti*, catalogo della XIV Biennale di Venezia, Milano 2011

2012
J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 2012 (ed. or. Paris 1955)
G. Cassese, M. Di Capua, F. Morelli, V. Rivosecchi (a cura di), *NEVa, Nuova immagine napoletana*, catalogo della mostra (Napoli 2012-2013), Napoli 2012
A. Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Roma 2012
P. Cremonesi, *L'ambiente acquoso per il trattamento di opere policrome*, Padova 2012
M. Dalai Emiliani (a cura di), *Perdite, reticenze, omissioni. Contributi per una storia dell'Accademia di San Luca tra Sette e Ottocento*, Roma 2012 («Ricerche di storia dell'arte», 107)
M.C. Di Natale, *Dal "meraviglioso" alla scienza del vedere, Il Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Organismi, Il Sistema Museale dell'Università di Palermo*, a cura di A. Gerbino, Palermo 2012, pp. 77-96
M. Guderzo (a cura di), *Canova e la danza*, catalogo della mostra (Possagno 2012), Crocetta del Montello (TV) 2012
M. Guderzo (a cura di), *Museo e la Gipsoteca di Antonio Canova di Possagno,* Possagno (VI) 2012
M. La Monica, A. Chiazza, *Valerio Villareale*, Palermo 2012
E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco (a cura di), *L'età dell'equilibrio Roma Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio 98-180 d.C.*, catalogo della mostra (Roma 2012), Roma 2012
F. Leone, *Canova e l'avanguardia neoclassica romana*, in *Canova. Il segno della gloria, disegni, dipinti e sculture,* a cura di G. Ericani, F. Leone, catalogo della mostra (Roma 2012-2013), Roma 2012, pp. 55-68
G. Morico, *La galleria delle statue*, Modena 2012
R. Santoro, *Il Regio Museo Borbonico di Palermo 1818-1824*, prefazione di G.C. Sciolla, Roma 2012
S. Savoia, *Il Pantheon*, in *La Chiesa di San Domenico a Palermo. Quattro secoli di vicende costruttive*, a cura di M.R. Nobile, S. Piazza, M. Randazzo, S. Savoia, D. Sutera, Palermo 2012, pp. 68-83
G. Scuderi, *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana. Il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Palermo 2012

2013
B. Agostini, B. Santi, *La Porta Nord dei Ghiberti: primi risultati del progetto di conservazione e restauro*, Firenze 2013
C. Bajamonte, *Aggiunte per la Sella del Viceré Colonna*, in "OADI Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia", n. 8, dicembre 2013 (http://www.unipa.it/oadi/rivista/)
P. Baraldi, M.G. Barberini, D. Fodaro, L.P.M. Martino, C. Pelosi, L. Sforzini, *Use of laser technology for the conservation project of an eighteenth century terracotta sculpture by Gaspare Sibilla*, in *Lacona IX Proceedings*, London 2013, pp. 75-83
M. Bernstorff, S. Kubersky-Piredda, T. Daniels (a cura di), *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, Atti del convegno di studi, Roma 14-15 gennaio 2008, Cinisello Balsamo (MI) 2013
C. Caruso, *L'attività di Ettore Gabrici come direttore del R. Museo di Palermo*, in «Tecla. Rivista di critica e letteratura artistica», 7, 30 giugno 2013, pp. 34-60
G. Cassese (a cura di), *Accademie/ Patrimoni di belle arti,* Atti del Convegno *Patrimoni da svelare per le Arti del Futuro*, Napoli 13-15 giugno 2013, Roma 2013
M. Marafon Pecoraro, E. Marrone (a cura di), *Lo studio Basile crocevia di arti e mestieri*, Palermo 2013
P. Palazzotto, *Aspetti museologici del Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Soveria Mannelli, Catanzaro 2013, pp. 705-718
C. Pelosi, D. Fodaro, L. Sforzini, A.R. Rubino, A. Falqui, *Study of the laser cleaning on plaster sculptures. The effect of laser irradiation on the surfaces*, in «Optics and Spectroscopy», 114 (6), 2013, pp. 1006-1017
G.M. Redke, *Around the Gates of Paradise: Observations on the Jambs of Ghiberti's Bronze Doors*, in *Carvings, Casts & Collectors: The Art of Renaissance Sculpture*, Atti del Convegno, Londra 12-13 novembre 2010, a cura di P. Motture, E. Jones, D. Zikos, London 2013, pp. 32-41
R. Sennett, *L'uomo artigiano*, Milano 2013

2014
C. Bajamonte, *Storiografia artistica in Sicilia negli anni di Malaguzzi Valeri con aggiunte su Antonino Salinas e il Museo di Palermo*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano, 19 ottobre – Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano 2014, pp. 458-467
S. Bellesi, F. Petrucci (a cura di), *L'immortalità di un mito: l'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, catalogo della mostra (Firenze 2014), Firenze 2014
R. Cinà, «*Tutto egli raccoglieva e accoglieva nel museo…*». *Aspetti dell'attività di Antonino Salinas*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano, 19 ottobre – Bologna, 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano 2014, pp. 469-479
D. Fodaro, C. Pelosi, L. Sforzini, *La pulitura di sculture in gesso. Alcuni casi studio di laser cleaning*,2014 (https://www.researchgate.net/publication/261674940_La_pulitura_di_sculture_in_gesso_Alcuni_casi_studio_di_laser_cleaning)
L. Gandolfo, *L'instancabile raccoglitore*, in *"Del Museo di Palermo e del suo avvenire". Il* Salinas *ricorda Salinas 1914-2014*, a cura di F. Spatafora, L. Gandolfo, Palermo 2014
M.E. Micheli, A. Santucci (a cura di), *Gypsa*, Atti delle giornate di Studio, Urbino 22-23 marzo 2012, Pisa 2014
A. Sansonetti, M. Casati, J. Striova, C. Canevali, M. Anzani, A. Rabbolini, *A cleaning method based on the use of agar gels: new tests and perspectives,* in *12th International Congress on the Deterioration and Conservation of Stone Columbia University*, Atti del convegno, New York 22-26 ottobre 2012, New York 2014

2015
G. Barbera (a cura di), *1954-2014. Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, Messina 2015
M. De Luca, *La scultura celebrativa tra Rinascimento e Maniera: i busti di Pietro Speciale e dell'Imperatore Carlo V*, in *L'arte degli intagliatori della pietra. Palazzo Ajutamicristo e le sue collezioni*, a cura di L. Bellanca, M. De Luca, Palermo 2015, pp. 27-29
G. Mendola, *I duecento anni dalla donazione del Principe di Belmonte*, in G. Barbera (a cura di), *1954-2014. Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, Messina 2015
S. Rizzuti, *Manuale di scultura,* Palermo 2015
G. Satzinger (a cura di), *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo*, catalogo della mostra (Bonn 2015), München 2015
S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/ portable classic: The greek canon and its mutations,* catalogo della mostra (Milano - Venezia 2015), Milano 2015

2016
C. Sisi, *Il corpo in corpo. Gessi dell'Ottocento*, in *La storia e la critica. Atti della Giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca*, a cura di L. Carletti, G. Garzella, Pisa 2016, pp. 61-68

S.d.

Dodici tavole di frammenti d'ornati di varie epoche per lo studio del chiaroscuro e per il confronto fra alcuni stili, sl. S. d. [ma fine sec. XIX]
Esposizione Nazionale 1891-92 in Palermo. Catalogo Generale, Palermo s.d [1891?]

Testi in corso di stampa

S. Bellesi, *I gessi ottocenteschi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze: risavcimenti, restauri e nuove indagini documentarie*, in *L'Accademia negli anni di Firenze capitale*, Atti del convegno di studi, Firenze 24-25 novembre 2015, Firenze (in c. d. s.)
G. Cassese, A. Giuffredi (a cura di), *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, Napoli (in c. d. s.)

Testi dattiloscritti

T. Martella, *Storia della Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo, dalle sue origini ad oggi,* tesi di diploma accademico, Accademia di Belle Arti di Palermo, relatore prof. S. Rizzuti, a.a. 2000-2001
P. D'Avenia, *Dal Collezionismo al Museo, la Collezione Bressac*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore prof. M.C. Di Natale, a.a. 2006-2007
C. La Gala, *Le donazioni alla Pinacoteca della Regia Università dei Principi di Castelnuovo di Campofranco e del Re Francesco I*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore Prof. M.C. Di Natale, a.a. 2006-2007
M. Livaccari, *Alle origini della Quadreria della Regia Università. La collezione Belmonte*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore prof. M.C. Di Natale, a.a. 2006-2007
S. Campanella, *Le acquisizioni delle opere d'arte della Regia Università degli Studi di Palermo dal 1814 al 1838 attraverso i documenti dell'Archivio di Stato di Palermo*, tesi di laurea, Università degli Studi Palermo, relatore prof. M.C. Di Natale, a.a. 2007-2008
A. Sorce, *La donazione di Ferdinando II di Borbone alla Regia Università di Palermo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore prof. M. C. Di Natale, a.a. 2007-2008
G. Di Giovanni, *"Inventario del Regal Museo di Antichità e Belle Arti della Regia Università degli Studi di Palermo". Alle origini del Museo (1767-1805)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore prof. M.C. Di Natale, a.a. 2012-2013
M. Monti, *"Inventario del Regal Museo di Antichità e Belle Arti della Regia Università degli Studi di Palermo". Il Museo dalla fondazione della Regia Università (1825-1825)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore prof. M.C. Di Natale, a.a. 2012-2013
L. Orlando, *"Inventario del Regal Museo di Antichità e Belle Arti della Regia Università degli Studi di Palermo". Il* Museo *dal terremoto del 1823 (1823-1861)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, relatore prof. M. C. Di Natale, a.a. 2012-2013
S. Rizzuti (a cura di), *Vicende della Gipsoteca storica dell'Accademia di Belle Arti di Palermo dal 1972 al 2015*, Palermo 2015

Sitografia

http://www.ctseurope.com/dettaglio-news
www.plastercastcollection.org

Finito di stampare nel
mese di marzo 2016 da
Seristampa, Palermo

View publication stats