

I disegni antichi della Pinacoteca Zelantea di Acireale

Simonetta Prospero Valenti Rodinò

Quando nel 1994 Anna Maria Petrioli Tofani, Giovanni Carlo Sciolla ed io ci siamo accinti a delineare la prima mappa delle collezioni pubbliche di disegni in Italia - settore del nostro patrimonio culturale generalmente poco considerato dagli studi - al nucleo conservato nella Biblioteca Zelantea di Acireale fu dedicata una menzione non secondaria da parte di Gioacchino Barbera¹, che in una scheda, sia pur sintetica e riassuntiva, ne segnalava l'importanza, auspicando "sistematiche ed approfondite indagini critiche".

Oggi, con la pubblicazione del catalogo dei disegni antichi della raccolta, quell'invito trova una prima risposta. Questo che vede ora la luce è il primo di due volumi dedicati alla raccolta di grafica della Pinacoteca Zelantea: l'uno analizza il fondo più antico, costituito da circa 150 fogli che vanno dalla fine del XVI secolo sino alla fine del XVIII, e l'altro, che ci auguriamo uscirà presto, sarà dedicato al nucleo altrettanto interessante di fogli del XIX e XX secolo lì conservato.

Il catalogo completo del fondo di disegni è organizzato secondo i criteri scientifici adottati nei cataloghi di grafica dei più qualificati musei del mondo: i disegni di maggior interesse, per i quali si è riusciti a formulare un'attribuzione ad un autore, in molti casi per la prima volta, si susseguono in ordine cronologico, mentre i disegni di seconda scelta, spesso relegati nell'anonimato per la difficoltà attributiva, costituiscono la seconda parte del volume. In tal modo, pur mettendo in giusta evidenza i disegni più importanti, si è voluto offrire con questo catalogo un inventario completo di tutti i fogli della Biblioteca, strumento indispensabile per gli ulteriori auspicati approfondimenti scientifici.

Un fattore assai rilevante - e motivo di soddisfazione per un docente universitario quale io sono - è costituito dal fatto che questo catalogo è il frutto del lavoro condotto da due giovani studiose siciliane, Paola Bonaccorsi e Floriana Nucifora, che non solo hanno individuato nei disegni della Zelantea un argomento appassionante da scegliere per la loro tesi di laurea, ma ne hanno fatto oggetto di studi ulteriori, dedicando altro tempo e fatica ad approfondire scientificamente le loro schede². E piace sottolineare da un lato l'interesse delle giovani studiosi per questa branca della storia dell'arte, tutt'oggi penalizzata dai più diffusi studi su pittura, scultura e architettura, e dall'altro lato il legame con il territorio d'origine, di cui con questo lavoro contribuiscono a mettere in luce, valorizzandolo, un patrimonio artistico che per essere ancora poco conosciuto, non è davvero di minor rilevanza.

Ora la loro fatica viene premiata con la pubblicazione di questo catalogo, che vede la luce grazie alla sensibilità dell'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale, ed in particolare all'interessamento del dottor Giuseppe Contarino, che non solo si è fatto carico delle incombenze amministrative e finanziarie che un'operazione del genere comporta, ma ha promosso e seguito nella realizzazione la campagna di restauro di questo fondo di disegni, favorendo in tal modo una benemerita opera sia di tutela che di studio.

A quest'operazione sono ben lieta di aver potuto contribuire sia nella sua fase d'incubazione, seguendo Paola Bonaccorsi e Floriana Nucifora nei loro studi universitari a Viterbo, sia ed ancor di più nell'articolazione e stesura finale di questo catalogo.

Consistenza, tipologia dei disegni e loro provenienza

Il nucleo dei disegni antichi della Zelantea ammonta a circa 150 fogli, come si è detto: 128 sciolti, incollati su volumi intorno al 1970, e un Taccuino, composto di 39 pagine, ai quali si aggiungono altri due taccuini con 93 Ritratti di cardinali, eseguiti a Roma nel XVIII secolo, qui studiati da Barbara Jatta. Mai studiati sinora singolarmente, sono stati indicizzati nel loro complesso solo nel volume monografico dedicato alla Pinacoteca dal prof. Matteo Donato³. Benemerito per aver rivolto un particolare interesse alla storia ed alla provenienza dell'intero nucleo, il Donato ha svolto una funzione fondamentale per gli studi futuri, perché ha riportato per ogni foglio i dati inventariali, le tecniche e l'attribuzione antica: attribuzione che, anche se oggi non sempre accettabile in quanto quest'aspetto richiede sempre più, in un'epoca di estrema specializzazione, l'intervento di specialisti del settore, costituisce pur sempre il necessario punto di partenza per gli approfondimenti successivi.

I disegni della Zelantea costituiscono nel loro complesso un nucleo di pregevole valenza storico-artistica, perché sono un ulteriore documento dell'interesse rivolto dagli artisti alla grafica intesa sia come materiale di studio da copiare per perfezionare il proprio stile, sia come repertorio iconografico cui ispirarsi nel momento di realizzare un'opera. Peraltro finora solo alcuni fogli, in particolare quelli riferiti ad artisti siciliani - alludo al Novelli (cat. 13-14), al Filocamo (cat. 58), a Pietro Paolo ed a Alessandro Vasta (cat. 59-61 e 86) - hanno goduto di una certa notorietà, grazie alle citazioni della Siracusano, la più qualificata studiosa di glorie locali, in alcune sue pubblicazioni del 1983 e 1986, e più di recente dal Barbera nel saggio già citato⁴.

La tipologia dei disegni della raccolta è delle più varie: si va da studi di composizioni dei maestri con scene sacre e profane, le più richieste dai collezionisti e dal mercato, a studi di figure, molte delle quali applicazioni accademiche da nudi, sino alle copie, genere grafico molto seguito in particolare da pittori di ogni epoca a scopo didattico, e presente in gran numero anche nel nucleo della Zelantea. Le presenze di artisti più importanti si annoverano nei disegni della prima categoria, cioè gli studi di composizioni finite, per molte delle quali è stato possibile rintracciare il riferimento con opere realizzate in affreschi o dipinti, o collegarle ad altri disegni noti conservati in altre prestigiose collezioni europee. Come si evidenzierà più avanti, in questo nucleo si registrano i due gruppi più interessanti della raccolta, che possiamo suddividere per nostra comodità in disegni di artisti attivi a Roma, e in disegni di artisti di origine siciliana.

Il nucleo di disegni antichi, di varia provenienza ma riconducibile probabilmente alla raccolta del più importante pittore locale, Pietro Paolo Vasta, rientra perfettamente nella tipologia collezionistica di artisti periferici che nei secoli XVII e XVIII sino all'inizio del XIX - più tardi sarà Napoli la meta preferita - si recavano a Roma per migliorare il loro stile ed apprendere il linguaggio pittorico più aggiornato, militando spesso presso l'Accademia di San Luca, e ne tornavano con le cartelle piene di copie realizzate da grandi maestri, di stampe di traduzione da quadri celebri, nonché di nuclei di disegni originali di maestri, cioè di quegli artisti presso i quali erano stati a bottega ed ai quali avevano fatto riferimento durante il loro soggiorno romano⁵. Il fatto che i disegni abbiano una provenienza antica e non siano perciò passati in raccolte ottocentesche, è comprovato dal fatto che non si sono registrate su questi fogli presenze di marchi di collezione, repertoriati dal Lugt, come noto.

Per la storia della provenienza dei disegni della Zelantea, si rinvia al saggio qui di seguito di Floriana Nucifora, che fornisce una ricapitolazione della storia della raccolta di grafica di Acireale, per quanto scarsamente documentata, nota per essere stata ricostruita dal Donato nel suo volume già citato.

Autori dei disegni delle scuole romana e napoletana

Il fondo dei disegni più antichi della Zelantea è caratterizzato, come si è detto, dalla presenza di due nuclei ben distinti, entrambi di notevole interesse storico-artistico, anche se non si registrano nomi dei grandi maestri del disegno italiano: si tratta di un primo fondo di disegni di artisti attivi a Roma nella prima metà del Settecento, allievi di Carlo Maratti o gravitanti nella sua orbita, e di un secondo gruppo di fogli di artisti siciliani, di difficile attribuzione, ma di grande interesse per la rarità di tale materiale nelle raccolte italiane.

La vera scoperta di questo catalogo riguarda proprio il primo di questi due nuclei, assai omogeneo nel suo insieme e piuttosto alto dal punto di vista della qualità, anche perché costituisce un ulteriore documento dell'influenza esercitata dal Maratti a Roma e fuori, sino in Sicilia, per tutto il secolo XVIII. Seppure morto nel 1713, egli esercitò una fortissima influenza stilistica, tematica e culturale nella generazione dei pittori presenti a Roma fino a tutta la metà del secolo, attraverso la presenza dei suoi allievi - Calandrucci, De' Pietri, Melchiorri, Masucci che moriranno rispettivamente nel 1707, 1716, 1746, 1768 - i quali mantennero, sull'esempio del loro maestro, botteghe assai frequentate da artisti italiani, provenienti da ogni parte d'Italia, e stranieri di passaggio per la città eterna: è il caso di Francisco Vieira Lusitano, portoghese romanizzato, di cui si sono scoperti nella Zelantea ben sedici fogli.

Tra i disegni di artisti maratteschi rintracciati in questo fondo, individuati e studiati da Floriana Nucifora, appare scontata la presenza di studi di Giacinto Calandrucci (1646-1707), l'artista originario di Palermo che si trasferì a Roma molto giovane sino al definitivo rientro in patria nel 1704⁶, vero divulgatore del linguaggio blandamente classicista del suo maestro, al quale rimase fedelissimo nell'aderenza stilistica e tematica per tutta la vita. A lui si sono potuti attribuire solo due fogli nella raccolta (cat. 36-37), uno dei quali appartiene alla serie di studi di figure colte dal vero, sorta di personaggi di strada ripresi dal contesto quotidiano, di grande freschezza tanto da aver meritato un'insostenibile attribuzione a Salvator Rosa. In questo foglio, cui si possono avvicinare studi analoghi a Düsseldorf e a Roma (fig. 1)⁷, egli dimostra un'attenzione al reale vicina a quella dimostrata dal classicista Annibale Carracci nella sua 'Arte per via', e seguita anche dal Maratti negli studi di caricature.

Al linguaggio di Giacinto Calandrucci, che tenne a Roma nella sua bottega una vera e propria accademia con la presenza di calchi da statue antiche messi a disposizione di allievi per essere copiati, come è emerso dall'inventario dei suoi beni recentemente pubblicati⁸, si adeguò anche il fratello Domenico (?-1710) ed il nipote Giovan Battista (?-1749 circa), artisti dalla fisionomia stilistica assai poco definita, confondibile con quello dello zio-maestro, e noti solo per alcuni studi oggi conservati nel Kunstmuseum di Düsseldorf, oltre che per i disegni premiati all'Accademia di San Luca⁹: ad essi si è pensato di attribuire studi di Madonne e Santi, di putti ed un nudo accademico (cat. 38-43), alcuni dei quali di grande intensità in quanto esemplati sulla traccia di invenzioni di Giacinto.

Quest'artista ed i suoi eredi-continuatori furono sicuramente il punto di riferimento costante per i numerosi pittori siciliani che si recavano a Roma nel loro viaggio di studio: lo conferma la presenza di Giovan Battista Calandrucci all'Accademia di San Luca, dove risulta tra gli artisti premiati tutti gli anni dal 1704 al 1709¹⁰.

Più imprevedibile la presenza di fogli di Pietro de' Pietri (1663-1716), il prolifico disegnatore anch'egli allievo di Maratti, il cui corpus grafico studiato di recente dal Graf è diviso principalmente tra Düsseldorf, Berlino, il Louvre di Parigi e le raccolte reali di Windsor Castle, tutti fondi non a caso appartenuti ad artisti, quali Lambert Krahe, Giuseppe e Pier Leo-

ne Ghezzi, Bartolomeo Cavaceppi e lo stesso Maratti, che li raccolsero a Roma nel corso del Settecento¹¹. Si tratta di nove fogli (cat. 48-56), a lui attribuiti per la prima volta su base stilistica, ma assai fondatamente, che offrono una ampia casistica delle possibilità grafiche dell'artista: essi vanno infatti da abbozzi di scene religiose appena schizzati a penna – si vedano i fogli raffiguranti *Cristo nell'orto degli ulivi* (cat. 50), *Cristo fra i dottori* (cat. 49), e *Scena agreste* (cat. 53 recto) – o a matita, come la *Madonna col bambino* (cat. 52), per arrivare a studi collegabili a dipinti, come la *Natività della Vergine* (cat. 51) dipinta in Santa Maria in via Lata a Roma, *Assunta* (cat. 53 verso) tradotta in incisione, e la *Morte di San Giuseppe*, a lui restituito in questa sede (cat. 55), per arrivare infine a modelli più finiti, con l'esempio assai pittorico del *Martirio di San Lorenzo* (cat. 48), da annoverare tra i fogli più belli della raccolta.

Senza dubbio la scoperta più significativa e sorprendente di questa catalogazione sistematica, è stata rintracciare nella raccolta della Zelantea un nutrito gruppo di disegni autografi di Francisco Vieira De Matos, detto Lusitano (1699-1783), un pittore portoghese dalla vita avventurosa che soggiornò a lungo a Roma presso la bottega di Masucci, tanto da assimilare totalmente nei suoi disegni lo stile del maestro. L'attribuzione di questi fogli è stata possibile grazie allo studio della grafica dell'artista, disegnatore ed incisore attivissimo in tutta la sua vita, condotto da Nicholas Turner e da Luísa Arruda¹² sui ricchi fondi del museo di Evora e di Lisbona, che presentano affinità molto evidenti con gli studi di Vieira rintracciati ad Acireale (cat. 68-82). Ma disegni di Vieira ancora inediti, confusi con fogli maratteschi, sono conservati in gran numero anche a Düsseldorf, nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi a Firenze e persino a Palermo nella Galleria Regionale della Sicilia¹³ (fig. 2). L'elemento ricorrente tra i fogli citati sopra e quelli di Acireale che attribuiamo al Vieira in questa sede, è l'analogia dello stile e dell'iconografia, entrambi dichiaratamente maratteschi – si veda la *Immacolata* (cat. 68), le varie effigi di *Madonne* (cat. 73, 80) – poi le copie da prototipi dello stesso Maratti – si veda l'*Allegoria della pittura* (cat. 79) – e del suo allievo Giuseppe Passeri – un *Ritratto maschile* e *Lucrezia* (cat. 76, 82) – per finire con per la presenza di calchi da fogli realizzati a sanguigna. Era questo un procedimento usato dagli incisori, che Vieira seguiva allo scopo di visualizzare le sue composizioni rovesciate in controparte, prima di inciderle su lastre di rame: numerosi esempi di calchi da suoi disegni sono rintracciabili, oltre che a Lisbona, ad Evora e a Düsseldorf¹⁴, anche nella raccolta della Zelantea, dove si registrano un *Ritratto di pittore* (cat. 77), *San Michele Arcangelo* (cat. 78) e l'*Incontro dei Santi Francesco e Domenico* (cat. 79). Ma indubbiamente i fogli più significativi dell'abilità grafica di Vieira nel nucleo della Zelantea, sono un ovale con una scena di *Santo che accoglie un pellegrino* (cat. 72), pittoricissimo nell'effetto fortemente macchiato dell'acquerello bruno e della biacca congiunti, ed il modello preparatorio per l'incisione raffigurante il *Martirio di San Lorenzo* (cat. 71), degno pendant all'analogo studio di Pietro de' Pietri nella stessa raccolta (cat. 48).



Fig. 2 - Francisco Vieira De Matos, detto Lusitano, *Sant'Eligio impara l'arte dell'orafa*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis

a Niccolò Berrettoni (1637-1682) (cat. 32) su base stilistica, raro esempio di questo promettente allievo di Maratti scomparso troppo presto. Per quanto già detto sopra, torniamo a sottolineare con un certo orgoglio che l'individuazione di questi artisti nella raccolta acese è il risultato scientifico più significativo di questo catalogo.

Nel fondo della Zelantea i disegni della scuola romana non si esauriscono ai nuclei sopra descritti, perché vi si trovano anche altri fogli singoli di indubbio interesse, ma la cui presenza è piuttosto casuale.

Il disegno più antico della raccolta è un bello studio di angeli musicanti attribuibile ad Andrea Lilio (1560 circa - 1635 circa), che si segnala per essere preparatorio per uno degli angeli della pala della Pinacoteca Civica di Ancona (cat. 3).



Fig. 1 - Giacinto Calandrucci, *Studio di figure dal vero*, Roma, Istituto nazionale per la Grafica, inv. FC. 127397 verso.

I disegni di ambito marattesco descritti sopra costituiscono indubbiamente i nuclei più significativi tra i fogli conservati nella Zelantea, ai quali va aggiunto solo una piccola *Sant'Anna insegna a leggere a Maria* attribuibile

Ma la maggior parte dei fogli romani risale al Seicento, il secolo d'oro dell'arte a Roma: si parte da uno studio per *San Francesco* ascrivibile ad ambito di Pierfrancesco Mola (cat. 19), per proseguire con due splendidi studi di mani e teste femminili su carta azzurra, di grande sensibilità, attribuibili ad un seguace del cortonesco Lazzaro Baldi (cat. 20, 21), per concludere con una scena di un *Miracolo* assai lumeggiata (cat. 57), in cui ci è sembrato di ritrovare lo stile caratteristico di Filippo Luzzi (1665-1720), un altro allievo di Baldi.

Caratteristico della grafica vivace e macchiata di Luigi Garzi (1638-1721) ci è sembrato il progetto per *La comunione di Santa Caterina da Siena* (cat. 34), un grande disegno che ha trovato la sua giusta rivalutazione nello studio di Floriana Nucifora, anche se purtroppo non si è potuto individuare l'opera per cui fu eseguito.

Conclude la scuola romana, ed anche il catalogo per i termini cronologici che ci eravamo imposti, un progetto di un edificio 'ideale', da attribuire con certezza a Pietro Barberi (1746-1809) (cat. 94), l'architetto romano vissuto a cavallo dei secoli XVIII e XIX, che partecipò con le sue invenzioni grafiche al clima delle teorie illuministe francesi che lo portarono verso l'ideazione di un'architettura razionale.

Indubbiamente meno rappresentata la scuola napoletana, di cui si registrano vari fogli ancora anonimi (cat. 65, 66) o dell'ambito di Giaquinto (cat. 84, 85). In questo nucleo esiguo spicca, seppure già noto, il grande disegno raffigurante *L'invenzione della vera croce* (cat. 31) attribuito a Luca Giordano (1634-1705), il più internazionale tra i pittori della scuola napoletana del Seicento, qui riesaminato criticamente dalla Bonaccorsi, che ne ha confermato l'attribuzione, mentre ha definitivamente tolto all'artista partenopeo la paternità di un altro studio di grande dimensione, *La strage degli innocenti* (cat. 64), opera di un artista meridionale della prima metà del XVIII secolo, che sembra aver risentito della cultura dell'Accademia di San Luca sia per il formato, che per la tipologia ed il soggetto di tale disegno.

Disegni di artisti siciliani

La presenza di fogli di artisti siciliani – ed in particolare della Sicilia orientale – dei secoli XVII e soprattutto XVIII, che costituiscono il secondo nucleo, ha assicurato alla raccolta di disegni antichi della Zelantea una certa fortuna critica, come già accennato sopra, grazie alle citazioni della Siracusano e di Barbera. I fogli che sono stati più volte citati e pubblicati sono ovviamente i due fogli del grande pittore palermitano Pietro Novelli detto il Monrealese (1603-1647), uno di sicura autografia (cat. 13) e l'altro a lui qui ricondotto dalla Bonaccorsi con un'attenta rilettura critica.

Qualcuno potrà obiettare che il nucleo di artisti siciliani non sia troppo numeroso, dal momento che abbiamo considerato il palermitano Giacinto Calandrucci ed i suoi allievi tra i seguaci romani di Maratti e non in questa sezione: ci saremmo forse aspettati una sezione più nutrita di tali fogli in una raccolta formata da artisti locali. Ma bisogna evidenziare che i disegni di artisti siciliani sono molto rari e sono sparsi nelle raccolte più varie – il fondo più ricco ed esplorato è la collezione della Galleria Regionale della Sicilia a Palermo¹⁵ - dove tra l'altro è molto arduo identificarli e attribuirli con esattezza. Per questi motivi tale sezione, se quantitativamente poco ampia, è invece di grande importanza storico-artistica, perché molti di questi fogli, qui studiati dalla Bonaccorsi, offrono un notevole arricchimento al corpus grafico di artisti assai poco studiati, quando non ne costituiscono addirittura il solo disegno certo.

Artisti come Vito d'Anna, Paolo Vasta, Alessandro Vasta, Antonio Filocamo, alcuni dei quali registrano recenti studi monografici per quanto riguarda la loro attività pittorica – alludo ai saggi di Citti Siracusano, di Giuseppe Contarino, di Vincenzo Abbate e di Diana Malignaggi¹⁶ – attendono ancora di essere individuati come disegnatori. Le attribuzioni ad alcuni di essi qui avanzate per la prima volta da Paola Bonaccorsi, possono ricostruire il primo gradino per la ricostruzione del loro corpus grafico. Se il bel modello per la *Predica di Santa Venera* di Antonio Filocamo (1669-1743), preparatorio per l'affresco nel Duomo di Acireale (cat. 58) era già noto alla critica perché individuato dalla Siracusano, così come il leggiadro progetto per il *Trionfo di Galatea* di Alessandro Vasta (1726-1793) per la portiera della carrozza del Senato oggi nella Pinacoteca Zelantea di Acireale (cat. 86), sono invece frutto degli studi di Paola Bonaccorsi le attribuzioni a Paolo Vasta di una *Apoteosi di un Santo* (cat. 59) e di una candelabra (cat. 60), e a Michele Vecchio (1730-1799) di due studi di figure (cat. 89, 90).

Molto ancora c'è da fare in questa direzione e probabilmente domani si troverà un nome d'artista cui riferire i vari studi di accademie e di figure nude della raccolta (cat. 99-103), che per serietà e obiettività scientifica, ed in mancanza di dati oggettivi di confronti sicuri, si è preferito lasciare nell'anonimato.

Sono ancora numerosi i disegni da individuare dei molti artisti siciliani attivi nei secoli XVII e XVIII – e non solo di quelli della Sicilia orientale – che le fonti storiche documentano presenti a Roma, città dove si recavano per il viaggio di studio, e dove talvolta i più fortunati restavano a lungo lavorando presso la bottega di artisti di grido, per aggiornare il loro repertorio pittorico alle tendenze più avanzate in Europa. Basta scorrere gli elenchi dei 'premiati' nei concorsi dell'Accademia di San Luca, per tirar fuori una serie di nomi d'artisti siciliani, ai quali a tutt'oggi corrisponde un catalogo assai limitato di opere dipinte ed ancor più ridotto di disegni.

Nel 1702 e nel 1704 si aggiudicava premi nei Concorsi di quella prestigiosa istituzione il pittore messinese Giuseppe Porcelli (1682-1743), un artista assai rilevante per lo sviluppo artistico della città perché, dopo il suo aggiornamento culturale a Napoli ed a Roma, tornato in patria vi fondò un'Accademia del Disegno¹⁷: la sua attività grafica è ancora tutta da scoprire, e la sua unica prova grafica certa rimane la prova di bravura presentata all'Accademia di San Luca, un grande

foglio a sanguigna raffigurante *Romolo e Remo perseguitano i ladroni* (fig. 3), con cui si aggiudicò il secondo premio della seconda classe di pittura nell'anno 1704, subito prima del palermitano Giovan Battista Calandrucci¹⁸. Condotta con grande sicurezza stilistica, questo foglio basta a rammaricarci per la scarsa conoscenza della sua attività grafica dell'artista, che si presenta pienamente padrone del mezzo grafico, degno del futuro ruolo di docente accademico nella sua città, perché ha già saputo fondere in un equilibrio sostenutissimo le grazie rococò della pittura napoletana del Solimena al nitore classico della scuola romana marattesca.

In questa retrospettiva degli artisti siciliani presenti all'Accademia romana nel XVIII secolo tralasciamo Pietro Pellino di Agrigento (ca. 1685/1680 - ?) per dedicarci piuttosto agli artisti provenienti dalla Sicilia orientale, anche se con rammarico perché Pellino fu un artista dimenticato anche dalla Siracusano nel suo documentatissimo repertorio sulla pittura insulare del Settecento, ma che è stato riabilitato dalla Pamalone meritando di figurare con tre fogli nella mostra dedicata ai *Premiati dell'Accademia*¹⁹. Egli infatti si aggiudicò il terzo premio della prima classe nel concorso del 1703 con il disegno raffigurante *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* e ed addirittura il primo premio nell'anno successivo con *Amulio ucciso da Romolo e Remo*, disegni in cui si caratterizza per una forte carica espressiva di ascendenza napoletana indirizzata ancora una volta verso il Conca, come si nota ancor più nello schizzo della "Samaritana al pozzo" della prova ex-aequo presentata nell'anno 1704²⁰.

È piuttosto sorprendente che dei fratelli Filocamo siano conservati nell'Accademia romana solo prove di Paolo: eppure



Fig. 4 - Paolo Filocamo, *Il duello fra Orazi e Curiazi*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca (A. 207)

la famiglia Filocamo, soprattutto con Antonio, oltre che con Paolo e Gaetano, svolse un ruolo guida fondamentale per lo sviluppo della pittura in Sicilia con la fondazione dell'Accademia del Disegno a Messina, dove militò un'intera generazione di artisti per apprendere i principi più aggiornati della pittura romana e napoletana, da Letterio Paladino, a Placido Campolo, a Giovanni Tuccari, sino a Pietro Paolo Vasta²¹. Paolo Filocamo dunque si aggiudicò il primo premio nella prova di copia dalla statua di Cleopatra nel concorso del 1703, con una modesta applicazione; mentre nel 1706 conquistò il secondo premio nella seconda prova con il disegno raffigurante *L'uccisione di Tarpea*, ed infine nel 1707 il secondo premio ex-aequo con il romano Stefano Spargioni, per il disegno accuratamente finito raffigurante *Il duello fra Orazi e Curiazi* (fig. 4), dopo essersi segnalato anche per la prova estemporanea, da realizzare immediatamente, nel piccolo schizzo con "La fuga di Enea da Troia"²². Domina

in questi fogli un generico eclettismo, che ancora una volta coniuga in un linguaggio che avrà tanta fortuna in patria, il classicismo romano di ascendenza marattesca al rococò napoletano di Sebastiano Conca.

Il messinese Placido Campolo (1693-1743)²³, altro allievo dell'Accademia dei Filocamo, risulta presente a Roma all'Accademia di San Luca nel 1713, quando vince il secondo premio con la copia dalla statua della Santa Martina, nel 1728 il primo premio della seconda classe con il grande disegno di *Daniele interpreta il sogno di Nabucodonosor*, ed infine nel 1732 addirittura il primo premio della prima classe con il grande disegno di *Mattia distrugge l'altare degli idoli* (fig. 5), una rara iconografia dettata dagli accademici che lo costringe a rifugiarsi entro schemi di un eclettismo prevedibile, ma che sfocia in un risultato di correttezza accademica, che "ricorda più che altro una raccolta di calchi in gesso" come giustamente notava Dieter Graf.²⁴

Gli archivi dell'Accademia romana ci restituiscono nomi di artisti sconosciuti alla bibliografia locale, quale ad esempio il messinese Girolamo Paladino, non citato neppure dal biografo Sarullo, che nel 1738 si aggiudica il terzo premio della prova di copia da sculture, copiando il Nettuno di Bernini a



Fig. 3 - Giuseppe Porcelli, *Romolo e Remo perseguitano i ladroni*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca (A. 167)

la famiglia Filocamo, soprattutto con Antonio, oltre che con Paolo e Gaetano, svolse un ruolo guida fondamentale per lo sviluppo della pittura in Sicilia con la fondazione dell'Accademia del Disegno a Messina, dove militò un'intera generazione di artisti per apprendere i principi più aggiornati della pittura romana e napoletana, da Letterio Paladino, a Placido Campolo, a Giovanni Tuccari, sino a Pietro Paolo Vasta²¹. Paolo Filocamo dunque si aggiudicò il primo premio nella prova di copia dalla statua di Cleopatra nel concorso del 1703, con una modesta applicazione; mentre nel 1706 conquistò il secondo premio nella seconda prova con il disegno raffigurante *L'uccisione di Tarpea*, ed infine nel 1707 il secondo premio ex-aequo con il romano Stefano Spargioni, per il disegno accuratamente finito raffigurante *Il duello fra Orazi e Curiazi* (fig. 4), dopo essersi segnalato anche per la prova estemporanea, da realizzare immediatamente, nel piccolo schizzo con "La fuga di Enea da Troia"²². Domina



Fig. 5 - Placido Campolo, *Mattia distrugge l'altare degli idoli*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca (A. 333)

Villa Montalto.²⁵

Infine nel 1754 si classifica come vincitore del secondo premio della prima classe, con una bella prova raffigurante *Elia ordina l'arresto dei falsi profeti*, il pittore di Sciacca Mariano Rossi (1731-1807), artista fin troppo noto alla critica per le sue celebri imprese decorative a Villa Borghese a Roma e nel Palazzo reale di Caserta, perché se ne parli qui, ma che meritava indubbiamente almeno una citazione.²⁶

Più interessante per la nostra ottica è la presenza documentata all'Accademia di San Luca di Michele Vecchio (1730-1799), il pittore acese genero di Paolo Vasta, interessante figura ancora da indagare, che risulta vincitore del terzo premio della prima classe nell'anno 1758 con un disegno raffigurante *L'istituzione dell'Eucarestia* (fig. 6), corretto nel segno e ben impostato nell'impianto generale classicistico, seppure un po' secco e impacciato nella ricerca di effetti magniloquenti, comunque meglio riuscito che nella prova *ex aequo* dello stesso anno e nella successiva qualificazione al secondo premio nell'anno 1762, con un più convenzionale e accademico *Incontro di Giacobbe con il padre*.²⁷

Per completezza di catalogo, citiamo anche la presenza di altri artisti siciliani presenti negli anni successivi nell'Accademia romana, quali il ben noto Francesco Manno nel 1758, Giovan Battista Turriti e lo scultore Leonardo Penino nel 1789²⁸, ma trattandosi di artisti originari della città di Palermo ne lasciamo il commento ad altra occasione.

Ci sorprende invece l'assenza nella raccolta dell'Accademia di San Luca, di prove dell'acese Paolo Vasta, la cui presenza a Roma è documentata per ben 17 anni, dal 1714 al 1731³⁰, e che fece anche vari viaggi verso il Nord d'Italia, transitando per la Toscana, per poi far ritorno nella sua città natale dopo un soggiorno a Napoli da collocare probabilmente tra il 1726 e il 1731. Ed è proprio alla figura di Vasta, che ha rappresentato la figura artistica più eminente e aggiornata al linguaggio romano-napoletano nella Acireale dei suoi tempi, che probabilmente dobbiamo, come si è accennato e come sviluppa Floriana Nucifora nel saggio seguente, l'acquisto dei fogli del nucleo romano confluiti oggi nella Zelantea.

Copie

Non sarà mai abbastanza sottolineata la valenza fortemente didattica della copia attraverso l'esercizio grafico, pratica alla quale venivano indirizzati gli artisti – in particolar modo i pittori, ma anche gli scultori – sin dalla giovanissima età, perché apprendessero in questa via lo stile e le qualità dei grandi maestri. I giovani venivano indirizzati a copiare le opere degli artisti codificati quali sommi esempi da imitare dai teorici classicisti del Seicento, primo fra tutti Giovan Pietro Bellori, che in qualità di Segretario, dette vita nel 1664 alla ripresa dell'Accademia di San Luca pronunciando il celebre discorso *sull'Idea*, quando Carlo Maratti era Principe di quell'istituzione. Dopo la statuaria antica, gli esempi erano dunque Raffaello, Annibale Carracci e i suoi allievi rappresentanti del classicismo bolognese - Domenichino, Albani, Guido Reni



Fig. 6 - Michele Vecchio, *L'istituzione dell'Eucarestia*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca (A. 382)

- e Maratti, anche se qualche concessione veniva fatta ai grandi interpreti del barocco europeo, quali Bernini, Cortona, Rubens e van Dyck.

Il veicolo privilegiato per questa applicazione grafica alla copia era costituita dalle stampe, tanto in Sicilia, terra lontana dagli originali, così come a Roma, dove tale pratica era esercitata al chiuso nelle accademie. Il fenomeno della copia raggiunse una tale vastità nel corso dei secoli XVII e XVIII, da averne un immediato riscontro nella immensa quantità di esse – per lo più anonime – conservate in tutti i gabinetti di disegni antichi del mondo, anche i più prestigiosi e di più remota provenienza: la collezione della Biblioteca Zelantea non fa eccezione e si inserisce in questa panoramica per la presenza di numerosissime copie dai maggiori maestri, realizzate forse da artisti locali, ma che si è preferito in molti casi lasciare nell'anonimato.

Gli artisti copiati sono, in accordo con quanto detto sopra, i maggiori interpreti del classicismo italiano del Cinque e Seicento: Raffaello prima di tutti (cat. 1,2), non Annibale Carracci bensì raro esempio da Antonio Carracci (cat. 9), Domenichino (cat. 7,8), Guido Reni (cat. 4,5), Simone Cantarini (cat. 18), Francesco Albani (cat. 61), ed infine gran quantità di derivazioni da Carlo Maratti (cat. 21-29), considerato dai pittori siciliani del Sei e Settecento il punto di riferimento obbligato per raggiungere un linguaggio aggiornato alle più comuni tendenze del tempo. Accanto a questi, non mancano i riferimenti a Bernini in un interessante copia dai putti realizzati nei pilastri di San Pietro (cat. 12), a Cortona (cat. 10), Romanelli (cat. 15), Pietro Testa (cat. 16, 17), e a van Dyck (cat. 11).

Molte di queste copie presentano la composizione in controparte rispetto al dipinto, prova più che evidente del fatto che l'artista ha tratto il suo studio non direttamente dall'originale, ma dalla stampa di traduzione, che veniva messa a disposizione dei giovani come abbiamo detto.

Per alcuni di questi fogli si è avanzata l'attribuzione a Paolo Vasta (vedi cat. 59), non solo perché parte dei disegni della Zelantea possono vantare una provenienza dalla raccolta da lui costituita a Roma nel lungo periodo della sua permanenza nella città, ma perché in molte delle sue opere si individua con chiarezza che egli trasse l'ispirazione stilistica e iconografica dal repertorio delle stampe dei grandi maestri, a cominciare da Annibale Carracci, al Domenichino, Reni, Albani, Pietro da Cortona, sino al Maratti, costante punto di riferimento della sua vasta attività pittorica.

Basta sfogliare la monografia a lui dedicata per accorgersi di quanto il Vasta sia debitore al repertorio della pittura romana sia classicista che barocca, per le citazioni letterali nell'iconografia e nelle figure da lui riproposte nei dipinti realizzati ad Acireale, molti dei quali derivati da stampe: il *Sacrificio d'Isacco* nel Duomo deriva da una scena dipinta da Passeri in Santa Caterina a Magnanapoli a Roma³¹; il profeta Daniele nel pennacchio della cupola del Duomo dal Domenichino in Sant'Andrea della Valle³²; la scena con *Giuditta e Oloferne* nella chiesa di San Camillo da Rubens, noto attraverso una stampa di traduzione³³; la *Comunione di Sant'Onofrio*³⁴ dal Domenichino, come già visto; la *Maddalena* da Guido Reni³⁵; *L'Ordine francescano* dal dipinto di Calandrucci a San Bonaventura al Palatino³⁶; per arrivare infine a *L'Assunta* nel Duomo di Adrano, che è letteralmente copiata dall'ultima opera di Maratti dipinta per il Duomo di Urbino³⁷.

Taccuino

Nella raccolta della Biblioteca Zelantea si conserva, come si è detto all'inizio, anche un raro documento databile alla prima metà del Settecento, che conferma l'esercizio della copia: si tratta di un taccuino di studi, realizzato con varie tecniche, forse non tutto di mano di uno stesso artista, come si dirà più avanti, costituito per la maggior parte da copie. Interessante anche la provenienza di questo taccuino, fortunatamente rimasto intatto, e quindi sfuggito alla mania di slegare i volumi, che tanti danni e tante cancellazioni di storia dei pezzi ha arrecato a disegni delle più prestigiose collezioni del mondo, a cominciare dal Kupferstickkabinet di Berlino: confluito nella Zelantea con il lascito di Saru Spina, è molto probabile che il taccuino fosse di proprietà di Paolo Vasta, che probabilmente lo portò con sé dopo il suo soggiorno di studio a Roma.

Il taccuino pone molti interrogativi, destinati a rimanere irrisolti, a cominciare dall'identificazione dell'autore – non è accettabile quella a Saru Spina avanzata dal Donato³⁸ per motivi tecnici e stilistici, se non per gli ultimi studi a grafite – sino all'individuazione dei prototipi copiati e della cronologia.

Difficile, se non addirittura rischioso, avanzare un'attribuzione per questi disegni di qualità non eccelsa (ma sono tutti della stessa mano?): considerando la provenienza, verrebbe la tentazione di ipotizzare che siano stati eseguiti da un artista siciliano nei suoi anni di apprendistato a Roma. Ed allora perché non lo stesso Paolo Vasta, che gravitò per tanti anni nella città eterna nell'ambito di artisti di cultura accademica post-marattesca? Infatti i primi fogli del taccuino presentano uno stile dichiaratamente marattesco, e i prototipi copiati sono per lo più di ambito classicista, senza l'esclusione però di opere di ambito barocco o rococò, cui erano ugualmente rivolti i suoi interessi.

Purtroppo non vi sono elementi storici per poter avvalorare tale ipotesi, perché i pochi fogli a lui attribuiti³⁹ si riferiscono ad opere realizzate al suo rientro in Sicilia, e presentano uno stile diverso: perciò ritengo più serio lasciare il problema ancora aperto.

Al di là dell'identificazione dell'autore, a mio avviso il fatto più interessante è che la maggior parte dei disegni studiati nelle pagine del taccuino derivino non da dipinti o da stampe, bensì da disegni. Non è stato sempre facile identificare il prototipo, che si nasconde spesso nella genericità dello schizzo o della ripresa parziale: ciò che emerge comunque è

un interessante caso di copie dai più diffusi prototipi grafici, che circolavano a Roma e per l'Italia nella prima metà del Settecento, a disposizione di artisti che volessero trarne ispirazione.

Il taccuino della Zelantea perciò si inserisce in una rara tipologia nota dalle fonti, che attestano l'abitudine dei giovani artisti di copiare i disegni dei maestri, ma di cui ci sono rimasti molti pochi esempi.

Il taccuino si apre con due studi, vergati su due fogli diversi (carte 2, 3: figg. 8 e 9), copiati da un celebre quadro, il *Marti-*



Fig. 7 - Sante Pacini da Orazio Riminaldi, *Martirio di Santa Cecilia*, incisione



Figg. 8 e 9 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), Copia da Orazio Riminaldi, *Martirio di Santa Cecilia*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino cc. 2, 3

rio di Santa Cecilia del pittore caravaggesco Orazio Riminaldi, già nella chiesa di Santa Caterina a Pisa e conservato oggi nella Galleria Palatina di Firenze: il dipinto godette di una certa fortuna alla fine del XVII secolo, perché nel 1693 fu scelto dal Gran Principe Ferdinando de' Medici, impegnato in quegli anni nella discussa politica delle 'spoliazioni', come capolavoro degno di arricchire le raccolte granducali, insieme ad opere di Fra Bartolomeo, Raffaello, Andrea del Sarto e Cigoli, quindi prelevato dalla sua sede originaria, e sostituito da una copia realizzata dal pittore di corte Anton Domenico Gabbiani⁴⁰. Gabbiani eseguì non solo la copia dipinta, ma anche un disegno, oggi agli Uffizi, che fu inciso da Sante Pacini alla fine del secolo (fig. 7). Entrato in palazzo Pitti nel 1693, il dipinto fu ingrandito e poi di nuovo inciso in una stampa di traduzione del Lorenzini: tutte queste traversie, ben ricostruite dalla Borea⁴¹, documentano il successo avuto da questo quadro tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Le due copie disegnate nel taccuino della Zelantea si aggiungono all'elenco di quelle note per documentare la 'fortuna' del dipinto del Riminaldi. È da notare però che la nostra copia presenta varie differenze rispetto al dipinto: nell'angelo in alto (carta 2) sono scambiati gli emblemi del martirio, ramo di palma e corona di fiori; nella figura del carnefice manca la benda tra i capelli, ed è aggiunta la gamba sinistra, non visibile nel quadro perché coperta dai capelli della santa; nella figura della santa infine la scollatura della veste è più ampia, mancano i lunghi capelli, il pannello, molto semplificato anche nella preziosità della stoffa, è ridotto in particolare nella parte inferiore verso destra; infine gli strumenti musicali

del dipinto sono ridotti a un semplice strumento musicale. La copia è stata realizzata in un taccuino di carta, che presenta una serie di segni e scritte, che sono stati interpretati come una lista di opere d'arte, che sono state copiate dal taccuino. La lista include il titolo dell'opera, il nome dell'artista, il luogo di provenienza e la data di acquisto. La lista è divisa in due colonne, e ogni voce è preceduta da un numero. La lista è scritta in una calligrafia elegante e leggibile, e sembra essere stata compilata da un artista o un collezionista di alto livello. La lista include opere di artisti come Raffaello, Andrea del Sarto, Cigoli, e altri. La lista è una testimonianza importante della fortuna del dipinto di Orazio Riminaldi, e della sua influenza sulla produzione artistica del Settecento.



e lo sfondo sono assenti, ed in alto il copista ha introdotto una generica presenza di nuvole.

Si tratta di piccole varianti, che suggeriscono più possibilità, o che la copia sia stata realizzata in fretta davanti al dipinto mal visibile, oppure a memoria dall'artista nel suo studio, o infine – ed è l'ipotesi più coerente con gli altri studi del taccuino – che sia derivata non dai dipinti, ma da un disegno, forse quello del Gabbiani. Se volessimo riprendere l'ipotesi che l'autore sia Paolo Vasta, si può pensare ad una sua sosta a Firenze durante il viaggio verso la Lombardia, il Piemonte e la Toscana, documentato al 1726.⁴²

I due disegni vergati sulle carte successive del taccuino (carte 5, 6: fig. 11 e 12), sono copie da studi di Luca Cambiaso-



Fig. 10 - Luca Cambiaso, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13740

so (1527-1585), il pittore genovese del Cinquecento, grande disegnatore, i cui fogli riscossero tanto successo anche nei secoli successivi perchè lungamente copiati, imitati e falsificati. Anche in questo caso, il nostro copista s'inserisce nel dibattito critico dell'imitazione-copia, confermandosi come molto aggiornato alle tendenze più in voga nella vita artistica in Italia nel XVII e XVIII secolo, accademiche e non. E' noto infatti come i disegni del Cambiaso, molto richiesti da collezionisti e mercanti, furono copiati non solo da artisti di cultura settentrionale, affascinati dalla caratteristica deformazione cubista attuata dall'artista nei suoi studi degli anni più tardi, ma anche da pittori di culture molto lontane cronologicamente e diverse stilisticamente, quale ad esempio Luca Giordano⁴³. Esse sono copie da due delle tante varianti del soggetto sacro della *Sacra Famiglia nel riposo dalla fuga in Egitto*, tanto caro al Cambiaso, di cui l'artista ci ha lasciato molte versioni dipinte e disegnate⁴⁴. Il prototipo del primo dei due fogli (carta 5; fig. 11) è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze (fig. 10), ma di esso si conosce almeno un'altra replica più tarda al Louvre⁴⁵. Il secondo foglio invece (carta 6, fig. 12), una variante grafica della celebre *Madonna della candela* conservata a Palazzo Bianco a Genova, è copia fedelissima da un disegno conservato all'Albertina di Vienna (fig. 13), recentemente riferito ad Annibale Carracci sulla base della scritta antica, ma da riferire a Cambiaso a mio avviso, come lo riteneva il Wickhoff⁴⁶. L'interesse del foglio di Vienna, che ha motivato il recente cambio di attribuzione a Carracci, è che nel verso reca una scritta antica, in cui è facilmente riconoscibile la grafia e lo stile del noto collezionista seicentesco padre Sebastiano Resta (1635-1714)⁴⁷, già proprietario di quel foglio che, come al solito, fornisce importanti notizie sulla storia del medesimo. Ecco la scritta: "Annibale Caracci. Io l'hebbi dalla buona memoria



Fig. 11 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), Copia da Luca Cambiaso, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 5

di attribuzione a Carracci, è che nel verso reca una scritta antica, in cui è facilmente riconoscibile la grafia e lo stile del noto collezionista seicentesco padre Sebastiano Resta (1635-1714)⁴⁷, già proprietario di quel foglio che, come al solito, fornisce importanti notizie sulla storia del medesimo. Ecco la scritta: "Annibale Caracci. Io l'hebbi dalla buona memoria

di Gio. fr.co Grimaldi, che era della Scuola Carraccesca. Io lo pigliai per di Luca Cambiagio, ma egli me l'asserì per d'Annibale, e se ne privò per il grand'affetto che mi portava. Sempre mi è stato ammirato nonché lodato”.

Qui Resta non solo si conferma come il più gran conoscitore di disegni del suo tempo, perché riconosce lo stile di Cambiagio, ma documenta che il disegno era in proprietà del Grimaldi, il pittore bolognese suo amico e collezionista di disegni: notizia questa, come si vedrà più avanti, di non poco conto per la genesi del nostro taccuino.

Ma la maggior parte degli studi vergati nelle pagine del taccuino ci riportano a prototipi classicisti del Seicento, ambito verso il quale sera era indirizzato l'anonimo autore dei disegni: da Annibale Carracci della Galleria Farnese, forse cono-



Fig. 12 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), Copia da Luca Cambiagio, *Madonna con il Bambino*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 6



Fig. 13 - Luca Cambiagio, *Madonna con il Bambino*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 2123



Fig. 14 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Testa di satiro*, Copia da Annibale Carracci della Galleria Farnese, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 11

sciuto attraverso le stampe, deriva la testa di satiro ridente (carta 11: fig. 14), copiata con qualche differenza nella barba dalla testa dipinta sotto la scena di *Ero e Leandro* nella celebre Galleria¹⁸.

Conferma tali scelte il nucleo di studi più interessante nel taccuino: una serie di cinque fogli consecutivi (carte 12-16: figg. 15-20), raffiguranti decorazioni architettoniche e a stucco, tutte copiate da disegni di Giovan Francesco Grimaldi (1606-1680), il pittore bolognese allievo di Domenichino che, grazie alle sue radici classiciste, si affermò nella Roma seicentesca come il più abile decoratore di palazzi e ville patrizie. Prendendo a prestito dalla decorazione a *grisaille* realizzata da Annibale Carracci nel Camerino Farnese racemi, sfingi, putti e conchiglie, egli coniugò un ricco repertorio realizzabile sia in pittura che a stucco, che costituì la fortunata formula del decoro classicista perpetuato sino al Settecento, e canonizza-



Fig. 15 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Progetto decorativo*, Copia da Giovan Francesco Grimaldi, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 15



Fig. 16 - Giovan Francesco Grimaldi, *Progetto decorativo*, Londra, British Museum



Fig. 17 - Giovan Francesco Grimaldi, *Progetto decorativo*, Londra, British Museum



Fig. 18 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Due studi decorativi*, Copia da Giovan Francesco Grimaldi, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 16

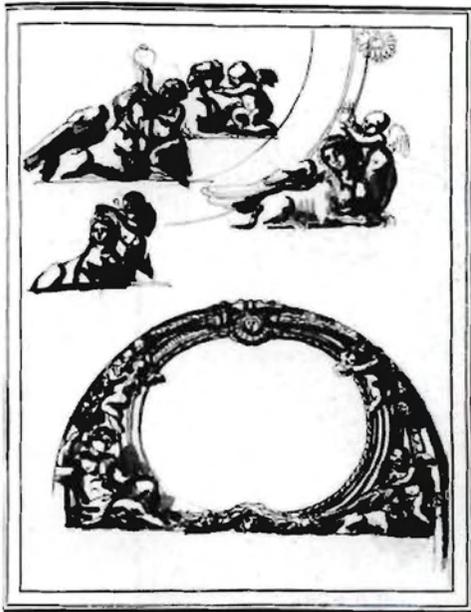


Fig. 19 - Giovan Francesco Grimaldi, *Progetto decorativo*, Londra, British Museum

to dal Maratti e dalla sua scuola nelle sale di Palazzo Altieri e di Villa Falconieri a Frascati⁴⁹.

Il ruolo di decoratore ufficiale di tendenza classicista è sottolineato dall'esistenza di due taccuini-prontuari, che fissano varie soluzioni decorative, alcune utilizzate dall'artista in vari cantieri famosi, altre solamente inventate, conservati l'uno al British Museum di Londra e l'altro nel Museum der bildenden Künste di Lipsia: non si sa se i volumi, che contengono anche disegni di paesaggi, siano stati assemblati dallo stesso Grimaldi, comunque vantano entrambi una provenienza illustre, perché il primo fu nella collezione del canonico Vincente Victoria e l'altro in quella di Cristina di Svezia e poi dell'abate Renzi⁵⁰.

Tornando al taccuino della Zelantea, il disegno n. 15 (fig. 15) è la copia esatta dallo studio oggi al British (fig. 16), realizzato dal Grimaldi nel 1655

come progetto per la decorazione della cappella dell'Immacolata Concezione nel Duomo di Tivoli⁵¹; il disegno 16 (fig. 18) invece replica esattamente i due studi di sovrapposti sulla stesso foglio sempre al British (fig. 17), vergati dal Grimaldi forse in funzione della decorazione da realizzare in Palazzo Muti Papazzurri negli anni 1678-1680⁵². Gli studi sono replicati esattamente sin nei minimi particolari dal copista, che ne attenua però il forte contrasto luministico, caratteristica dell'inventiva vitale del Grimaldi, che utilizza una forte macchia dell'inchiostro bruno acquerellato per dare forza alle sue invenzioni decorative. La situazione si fa più complessa nel caso di un altro foglio del taccuino appartenente alla stessa serie (carta 14: fig. 20), nella cui parte inferiore sono copiati solo alcuni particolari di un foglio del Grimaldi al British (fig. 19), e precisamente gli studi in alto con motivi di sfingi incoronate da putti, replicati più volte nelle varie soluzioni offerte dall'originale, finalizzato probabilmente alla decorazione di Palazzo Madama⁵³.

Per gli studi vergati nella parte superiore dell'ultimo foglio e nei due fogli restanti della serie (carte 14, 12, 13: figg. 21, 22), non si è trovato il prototipo né nel volume di Londra, né in quello di Lipsia: è certo comunque che si tratti di copie da Grimaldi, e di copie da disegni di decorazioni, perché la tipologia dei motivi ornamentali è analoga ai precedenti. Inoltre nella parte superiore del foglio 12 vengono offerte due soluzioni diverse all'interno della stessa lunetta, l'una a destra e l'altra a sinistra, secondo una prassi consueta sin dal XVI secolo nei progetti grafici da sottoporre al giudizio ed



Fig. 20 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Studi decorativi*, Copia da Giovan Francesco Grimaldi, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 14

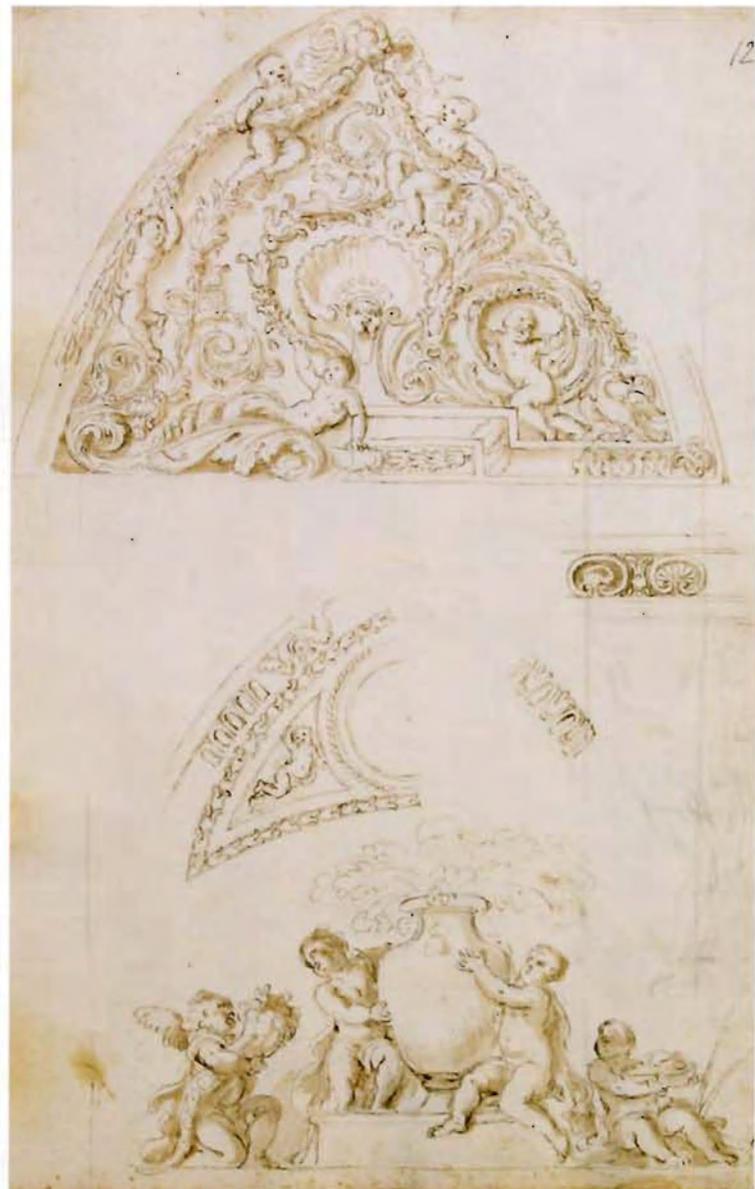


Fig. 21 e 22 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Progetto decorativo*, Copia da Giovan Francesco Grimaldi, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino cc. 12 e 13



Fig. 23 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Paesaggio con castello*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 17

alla scelta del committente.

Un ulteriore elemento d'interesse per queste copie è costituito dal fatto che esse derivino dal volume che, come si è detto, appartenne al collezionista e pittore dilettante Vincente Victoria, un amico spagnolo di Maratti con velleità teoriche, proprietario di una importante raccolta di disegni, che morì a Roma nel 1709. Mentre la sua restante collezione grafica andò dispersa, il volume con studi del Grimaldi rimase intatto; esso dovette restare a Roma, non sappiamo presso quale *amateur*, sino a quando il reverendo Clayton M. Cracherode lo acquistò nel 1775 o nel 1795, per entrare a far parte delle collezioni del British nel 1799⁵⁴.

Fu certamente a Roma che l'anonimo copista della Zelantea lo vide e lo copiò, dimostrando così di aver sottomano di-



Fig. 24 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Paesaggio rupestre*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 18

Fig. 25 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Paesaggio con ruscello*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 19



Fig. 26 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Paesaggi con castello*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 20

Fig. 27 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Paesaggio rupestre*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 22



Fig. 28 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Paesaggio con rudere*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 23



Fig. 29 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Educazione di Gesù Bambino*, copia da Calandrucci, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 4



Fig. 30 - Giacinto Calandrucci, *Studi di Madonna e Gesù Bambino*, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC. 127393 recto

segni di proprietà del Grimaldi, come nel caso già visto del foglio 4, e disegni di mano dell'artista, come in quest'ultimo gruppo. Le nostre copie inoltre consentono di avanzare l'ipotesi, tutta da verificare, che nel volume del Grimaldi del British vi fossero compresi molti più studi decorativi rispetto a quelli rimasti, studi dai quali il copista derivò gli ultimi tre disegni dei quali non si è rintracciato il prototipo.

Dopo questo nucleo grimaldesco, nel taccuino un altro gruppo a sé è costituito da sei disegni di paesaggio (carte 17-23: figg. 23-28), omogenei per stile, tecnica e soggetto, tutti fortemente ispirati all'ideale classico, ma arricchiti dalla presenza di elementi rupestri, ruscelli, rocce, castelli, ruderi in rovina, cioè tutto il repertorio canonico della pittura di paesaggio cara ai pittori stranieri presenti a Roma nel Seicento: lo stile del disegno e la tipologia del paesaggio, per quanto percepibile attraverso una copia, richiama in particolare il pittore francese Gaspar Dughet (1615-1675), soprattutto i suoi disegni, ma riflette ancora una volta l'influenza del Grimaldi nei suoi paesaggi con torri dirute e cascinali ambientati in una evocata campagna romana, anche se non si sono individuati con esattezza i prototipi. E' questa un'altra interessante aggiunta al repertorio di studi dell'anonimo copista, che dopo il repertorio decorativo, attinge, esercitandosi nella copia, alla pittura di paesaggio ideale.

In altri fogli dominano prototipi di ambito marattesco, ed in particolare di Giacinto Calandrucci, non solo per il fatto che egli fu, il canale privilegiato di quella cultura per i pittori siciliani a Roma, come già detto, ma anche perché egli seppe dare al linguaggio classico del maestro una lettura semplice e divulgativa, più adatta alla diffusione meno aulica nel meridione d'Italia. Ad esempio, il disegno raffigurante la *Sacra Famiglia* o *l'Educazione di Gesù Bambino* (carta 4, fig. 29) di cui non si è identificato il prototipo, ci riporta ad un originale del Calandrucci per il modo semplice ed accostante di tradurre l'intimità della scena sacra: infatti Giacinto ha fissato questa scena in foglio autografo conservato a Brema, in cui prova a formulare in vari schizzi proprio questo soggetto, forse in previsione di un dipinto ancora non rintracciato, dopo aver studiato il Bambino ed il gruppo della Vergine in varie pose in un altro foglio a Roma (fig. 30)⁵⁵.

Ugualmente la *Nascita della Vergine* (carta 7, fig. 31) sembra derivare da un prototipo classicista del Seicento, probabilmente marattesco, perché presenta molte affinità con la scena che Giuseppe Passeri, un altro allievo del grande maestro, inventò per la traduzione incisa da Benedetto Farjat per *l'Uffizio della Beata Vergine Maria* scritto dall'Abate Mazzinelli e edito dal Salvioni nel 1734.

Più difficile individuare i prototipi di altri studi, tutti varianti del tema della *Vergine con il Bambino* tanto caro a Maratti



Fig. 31 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Nascita della Vergine*, Acireale, Pinacoteca Zelantea. Taccuino c. 7

che per tale predilezione meritò il soprannome di 'Carluccio delle Madonne', come riporta il suo biografo Bellori: la *Madonna del latte* (carta 9: fig. 33) ad esempio, sembra fortemente ispirata al Calandrucci o al Passeri o al Berrettoni, artisti al quale ci riporta anche il disegno di una *Sacra famiglia* (carta 24: fig. 32), tenerissima espressione degli affetti. Non si deve escludere però una certa attenzione anche alle interpretazioni più rococò fornite dal veneto Francesco Trevisani e dal napoletano Sebastiano Conca, artisti di cui sembra percepire l'influenza in questi studi anche attraverso il filtro deviante della copia. Nonostante queste evidenti affinità stilistiche e d'interpretazione, e dal momento che non si sono individuati i prototipi di questi fogli, non bisogna scartare l'ipotesi che si tratti di studi autografi dell' anonimo autore del taccuino, orientato verso artisti classicisti.

L'altro polo di riferimento per l'autore del taccuino sembrano essere i pittori napoletani a cavallo dei secoli XVII e XVIII: i due grandi studi di *Cristo in gloria* e della *Madonna con il bambino in una gloria di angeli* (carte 26 e 27, figg. 35 e 34) sembrano derivati da una decorazione pittorica di una chiesa napoletana, per il loro impeto barocco riconducibile al Solimena, al De Mura o ancora di più a Paolo De Matteis, percepibile anche attraverso la copia. Di quest'ultimo artista si veda l'affinità con la figura del Cristo tra le nuvole, sorretto da angeli barocchi, nel bozzetto per l'*Assunta* alla Gemäldegalerie di Berlino, preparatorio per il perduto affresco al Gesù Nuovo a Napoli. Ma probabilmente più che da un'opera partenopea, i due disegni potrebbero derivare da un affresco – o cartone – di Guglielmo Borremans (1672-1744), il pittore di Anversa che, formatosi a Napoli alla lezione del tardo giordanismo di De Matteis e Solimena, divenne a Palermo il protagonista della cultura più aggiornata del Settecento in Sicilia. In verità non si è trovato un riscontro preciso con le sue opere note, ma l'impostazione del Cristo fra le nuvole dipinto nel soffitto della chiesa della Pietà a Palermo, e di quello nell'*Assunta* nella Chiesa Madre di Alcamo, sembra confermare quest'ipotesi, che non contrasta affatto con l'idea – tutta da dimostrare – di attribuire al Vasta i disegni del Taccuino. Vasta infatti, nel suo soggiorno a Palermo dal 1734 al 1736, guardò in modo particolare i dipinti del Borremans, artista di cui condivideva le scelte artistiche, riuscendo addirittura a conquistarsi un giudizio positivo del più maturo pittore⁵⁹.

Gli ultimi studi del Taccuino (carte 29, 34, 38, 39), vergati a grafite sui fogli bianchi del taccuino verso la fine del XIX secolo, sono chiaramente opera di un dilettante o di un artista molto giovane ed ancora inesperto: considerato che il taccuino fu di proprietà del pittore acese Saru Spina (1857 - 1943), attraverso il cui lascito pervenne alla Biblioteca, non è da escludere che il giovane Spina abbia voluto lasciare traccia nei fogli del taccuino in suo possesso.

Per concludere l'analisi del taccuino, vorrei ribadire l'ipotesi che l'autore possa essere individuato in un pittore siciliano che si sia esercitato a Roma, e forse a Napoli e a Palermo, a copiare disegni e dipinti dei maggiori maestri, per poter portare con sè, al suo rientro in patria, un repertorio cui attingere: l'ipotesi di Pietro Paolo Vasta si riaffaccia con più insistenza, e maggior credibilità.

Alla fine di questo mio lavoro, desidero ringraziare tutti gli amici studiosi che hanno voluto aiutare con i loro consigli Paola Bonaccorsi e Floriana Nucifora, nel difficile compito che si sono prefisse, e che mi hanno sostenuto con i loro pareri nelle attribuzioni dei fogli più difficili, a cominciare da Vincenzo Abbate, Sonia Brink, Maria Teresa Caracciolo Arizzoli, Angela Cipriani, Gabriella Golluccio, Francesco Grisolia, Ursula Fischer Pace, Giulia Fusconi, Dieter Graf, Luigi Hyerace, Ann Sutherland Harris. Ma il nostro più vivo ringraziamento va al dottor Giuseppe Contarino, che con il suo interesse costante al nostro lavoro, non ci ha mai fatto perdere la speranza che il frutto delle nostre fatiche sarebbe sfociato in un catalogo stampato, che rendesse finalmente giustizia alla bella raccolta di grafica della Zelantea, troppo a lungo rimasta sconosciuta.



Fig. 32 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Sacra famiglia*, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 24

Note

¹ G. Barbera in *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*. 2, 1994, pp. 243-244.

² Le dottoresse Paola Bonaccorsi e Floriana Nucifora hanno discusso le loro tesi di laurea su due parti distinte dei disegni della Pinacoteca Zelantea presso la Facoltà di Conservazione per i Beni Culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo negli anni accademici 2001-2002, sotto la mia direzione.

³ Donato 1992, pp. 155-222.

⁴ Siracusano 1983 e 1986, *passim*; Barbera 1994, citato a nota 1.

⁵ Il soggetto degli artisti-collezionisti di disegni è di estrema attualità, perché ad esso è stato dedicato il primo *Colloque du Salon du dessin*, tenutosi a Parigi il 20-21 marzo 2006, di cui si segnalano i contributi di C. Monbeig Goguel, *Les artistes florentins*, e quello di S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, i cui atti sono in corso di pubblicazione (2006).

⁶ Sarullo 1993, pp. 62-63, e Graf 1986.

⁷ Roma, Istituto nazionale per la Grafica, inv. FC. 127397 verso: il foglio contiene schizzi colti dal vero di un frate predicatore, di un barbiere che ffa i capelli ad un cliente, seduto per strada, oltre a teste di putti, e sull'estrema destra del foglio appare una scena di sepoltura.

⁸ Desmas 2001, pp. 79-121.

⁹ Graf 1986, cat. 1001-1007, 1021. e Cipriani-Valeriani II, 1989, *ad indicem*.

¹⁰ Cipriani-Valeriani II, 1989, *ad indicem*.

¹¹ Graf 199 e 2003.

¹² Turner 2000; Arruda 2000.

¹³ Düsseldorf, Museum Kunst palast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, disegni da KA (FP) 4121 sino a 4155; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, da inv. 14397 a 14400 F; da 10136 a 10.141 S; Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, vol. 5240, dis. 81, 82, 83. Su questi ultimi fogli si rinvia al contributo più recente di Prosperi Valenti Rodinò 2004, che cita fogli del Vieira conservati anche in altri musei (p. 356, note 4-7).

¹⁴ Nella Kunstakademie di Düsseldorf si conserva un nucleo assai ricco di disegni di Vieira, ancora inedito; a Roma, si veda la *caduta di Fetente*, Istituto Nazionale per la Grafica, collezione Osio, inv. FN. 16112: calco di carboncino, ripassato, su carta bianca, mm. 245 x 178. E' interessante sottolineare che questo disegno presenta il marchio della collezione Vallardi (Lugt 1223).

¹⁵ Abbate 1995.

¹⁶ Siracusano 1986; Contarino 1999; Abbate 1995; Malignaggi in Abbate 1995.

¹⁷ Siracusano 1986, pp. 211-212 e Sarullo II, 1993, pp. 420-421.

¹⁸ Cipriani-Valeriani II, 1989, p. 10 (1702,

disegno perduto), p. 25 (1704: dis. A. 167: sanguigna e gessetto bianco su carta bianca, mm. 400 x 600).

¹⁹ Le poche notizie sull'artista sono in Sarullo II, 1993, pp. 402-403, ma si vedano le tre schede nutrite di A. Pampalone in *I Premiati dell'Accademia*, 1989, cat. 16, 17, 18.

²⁰ Cipriani-Valeriani II, 1989, p. 25 (1703: dis. A. 144), p. 41 (1704: dis. A. 157).

²¹ Siracusano 1986, pp. 214-218 e Sarullo II, 1993, pp. 203-206.

²² Cipriani-Valeriani II, 1989, p. 55 (1705: dis. A. 184), p. 71 (1706: dis. A. 197: sanguigna e gessetto bianco su carta bianca, mm. 530 x 680), p. 87 (1707: dis. A. 207: matita nera e biacca su carta acquerellata in grigio, mm. 530 x 740; dis. A. 208, *prova ex-tempore*).

²³ Siracusano 1986, pp. 239-240 e Sarullo II, 1993, pp. 70-71.

²⁴ Cipriani-Valeriani II, 1989, p. 151 (1713: dis. A. 280), p. 181 (1728: dis. A. 319), p. 191 (1732: dis. A. 333: sanguigna e gessetto bianco su carta bianca, mm. 530 x 680). Questi due ultimi disegni sono stati studiati da M. Tomor e D. Graf in *I Premiati dell'Accademia*, 1989, cat. 58 e 59.

²⁵ Cipriani-Valeriani II, 1989, p. 200 (dis. A. 357). Non è escluso che l'artista appartenesse alla famiglia dei pittori messinesi Paladini, il più noto dei quali fu Letterio.

²⁶ Cipriani-Valeriani II, 1989, p. 219 (1754:



Fig. 33 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), Madonna del latte, Acireale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 9

dis. A. 373), studiato più ampiamente da A. Pampalone in *I Premiati dell'Accademia*, 1989, cat. 70.

²⁷ Cipriani-Valeriani III, 1991, p. 9 (1758: dis. A. 382 e 383), p. 25 (1762: dis. A. 402). Su Michele Vecchio si veda Sarullo II, 1993, pp. 558-559.

²⁸ Cipriani-Valeriani III, 1991, pp. 147-149 (Manno); pp. 151-152 (1789: dis. A. 549, Turriti).

²⁹ Siracusano 1986, pp. 241-250; Sarullo II, 1993, p. 554.

³⁰ Siracusano 1986, p. 242, nota 15.

³¹ Contarino 1999, fig. a pag. 118.

³² *Ibidem*, fig. p. 120.

³³ *Ibidem*, fig. p. 123.

³⁴ *Ibidem*, fig. 27 p. 189.

³⁵ *Ibidem*, fig. 28, p. 191.

³⁶ *Ibidem*, fig. 36, p. 210.

³⁷ *Ibidem*, fig. 39 p. 218.

³⁸ Donato 1992, pp. 179-180: l'autore identifica giustamente che si tratta di un album di copie, realizzato da un artista, che "sperimentando l'altrui stile, verificava le proprie preferenze nonché, di conseguenza, le proprie capacità e possibilità di essere originale", ma erra nel ritenere i disegni dello Spina. I fogli del taccuino infatti hanno una filigrana che ne consente una datazione al XVIII secolo, come attesta anche lo stile dei disegni delle carte da 2 a 27: Saru Spina ha aggiunto probabilmente i disegni in fondo al volume, cioè le caricature e le teste maschili di profilo alle carte

28, 29, 34, 38, 39.

³⁹ Siracusano 1986, p. 250: si tratta solo di 2 fogli, ma di stile e tecnica assai diversa, che riapre il problema non risolto dell'attività grafica di Paolo Vasta, ancora tutta da ricostruire.

⁴⁰ Strocchi 1982, pp. 42-49; situazione riassunta da R. Spinelli 2003, pp. 29-30. Per il disegno di Gabbiani, oggi nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 17307 F, vedi *ibidem*, fig. 6. Si conosce un'altra copia disegnata dal dipinto di Anonimo tedesco del XVIII secolo, nella collezione B. West a Lulworth Manor (inv. 142; foto nella Fototeca della Biblioteca Hertziana).

⁴¹ Borea 1970, cat. 15, pp. 24-26, figg. pp. 146-147. La nostra copia è nello stesso senso del quadro, per cui non deriva dall'incisione del Lorenzini.

⁴² Siracusano 1986, p. 242, nota 14, con bibliografia precedente.

⁴³ Ferrari, Scavizzi I, 1992, pp. 171-175.

⁴⁴ Magnani 1995, pp. 211-227.

⁴⁵ Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 13740 F: cfr. Suida Mannig 1958, p. 185, fig. 257, tav. CLVII. L'altra copia è conservata a Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 9412.

⁴⁶ Birke, Kertész III 1994, inv. 2123: in questa sede la Birke lo attribuisce ad Annibale Carracci sulla base della scritta, ma riportando il parere di Wickhoff di Cambiaso.

⁴⁷ Su Resta si veda la monografia di Warwick 2000, ed il recentissimo contribu-

to di S. Prosperi Valenti Rodinò 2006.

⁴⁸ Briganti 1987, fig. 42.

⁴⁹ Sul Grimaldi si veda Matteucci, Ariuli 2002 e Batorska 2003.

⁵⁰ Per la storia di questi due volumi si rinvia a Turner I, 1999, pp. 84-86 e Stolzenburg, Fischer Pace 1999, pp. 37-79, in particolare p. 61.

⁵¹ Turner 1999, cat. 144 (91), con bibliografia precedente; il riferimento all'affresco si deve alla Batorska.

⁵² *Ibidem*, cat. 144 (92): il riferimento alla decorazione del palazzo Muti si deve a Isabella Lodi-Fè.

⁵³ *Ibidem*, cat. 144 (90): il riferimento alla decorazione del palazzo Madama si deve alla Ariuli.

⁵⁴ Tutta la storia è ben riassunta da Turner 1999, cat. 144, cui si rinvia. La data di acquisto incerta tra il 1775 e il 1795 è dovuta al fatto che è scritta sul volume, ma è difficile decifrarla; Turner riporta che il Blunt riteneva che il volume fosse stato acquistato a Roma dal Cracherode nell'anno 1783.

⁵⁵ Brink 1994, cat. 79; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC. 127393 recto.

⁵⁶ Spinosa 1987, fig. 123, scheda 135.

⁵⁷ Siracusano 1990.

⁵⁸ Siracusano 1986, tav. XXVI, fig. 1 e Siracusano 1990, fig. 67.

⁵⁹ Siracusano 1986, pp. 242-243.



Fig. 34 - Artista siciliano della prima metà del XVIII secolo (Vasta?), *Cristo in gloria*, copia da Borremans (?) Acircale, Pinacoteca Zelantea, Taccuino c. 26